lettere aperte

05 / 2018

Ciao, Gideon!

Zur Erinnerung und kritischen Würdigung Gideon Bachmanns und seines Werkes

Gideon Bachmann e la sua opera: riletture critiche e ricordi

Colophon

lettere aperte esce ogni anno in forma di quaderni tematici. Singoli numeri speciali possono essere diretti da curatori esterni su invito. Le relative proposte non devono superare i 6000 caratteri e devono essere inviate ai seguenti indirizzi di posta elettronica:

vitali[at]romanistik.uni-kiel.de,
d.winkler[at]uibk.ac.at,
albert.goeschl[at]uni-graz.at,
andrea.stueck[at]uni-konstanz.de

Le lingue per la pubblicazione sono l'italiano e il tedesco, ma possono essere inviati anche articoli in inglese o francese. Tutti i contributi pervenuti verranno resi anonimi e valutati dal comitato scientifico di lettere aperte.

Redazione

Albert Göschl (Universität Graz)
Fabien Vitali (CAU zu Kiel)
Andrea Stück (Universität Konstanz)
Daniel Winkler (Universität Wien)

Layout

Gerhard Moser
Daniel Schneider
www.pepperweb.net

Commitato scientifico

Rudolf Behrens (Bochum)
Stefano Brugnolo (Pisa)
Marc Föcking (Hamburg)
Judith Kasper (München)
Florian Mehltretter (München)
Steffen Schneider (Graz)
Domenico Scarpa (Torino)
Sabine Schrader (Innsbruck)
Birgit Wagner (Wien)

Immagine in copertina: *Gideon Bachmann con la camera in mano*, dall'archivio della Mediateca di Cinemazero a Pordenone. Con la gentile concessione di Riccardo Costantini.

ISSN 2313-030X

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

Inhalt | Indice

Andrea Stück, Fabien Vitali
Einladung zur Lektüre der fünften Ausgabe 7

Beiträge | Contributi

Paolo Sassi
Mamma Roma, addio? 19

Paolo Sassi
Josephus 35

Holger Jost
Kino-Stimmen. Gideon Bachmann und seine Gespräche mit Filmpersönlichkeiten 47

Kristin Engelhardt
"Von Anekdoten mit seriösem Unterton": Ansichten eines Außen- und Innenseiters – Bachmann als Filmkorrespondent für die deutsche Zeitung (1960-1970) 59

Víctor Fancelli Capdevila, Christian Haardt
Eine akustografische Geschichte des Kinos. Gideon Bachmann als Stimmensammler von Filmemachern 71

Riccardo Costantini
Gideon Bachmann: un diapason di sguardo e voce 89

Roberto Chiesi
La solitudine del poeta davanti al giornalista. Annotazioni sulle interviste di Gideon Bachmann a Pier Paolo Pasolini 97

Fabien Vitali
How I blatantly use you to clarify my ideas – Form und Bedeutung des 'Interviews' im Werk von Gideon Bachmann (am Beispiel der Pasolini-Gespräche) 101

Erinnerungen | Ricordi

Andrea Crozzoli
Gideon e la poetica degli autori 129

Marie Falke
"Ich habe auch immer alles verstehen wollen." Begegnung mit Gideon Bachmann 133

Paolo Sassi
Bachmann talkings 137

Bella Storia Film | Fabien Vitali
In Sachen Salò... Gideon Bachmann und Felix Ensslin im Gespräch zu Pasolini 139

Offener Brief | Lettera aperta

Karl-Heinz Dellwo 141

Einladung zur Lektüre der fünften Ausgabe

Andrea Stück (Konstanz) und Fabien Vitali (Kiel/Venezia)

Im Fokus der fünften Ausgabe von *lettere aperte* steht eine einzige Figur und ihr Werk: Gideon Bachmann (1927–2016). Gideon Bachmann, chi era costui?

> I'm not a speaker or a lecturer, I'm an editor: I have a magazine and I'm doing a radio show. I come across with a lot of people with a lot of ideas and I'm interested in film as a creative medium.[1]

So beschreibt Bachmann selbst im Jahr 1958, in dieser frühen Phase seiner Karriere, seine Tätigkeit. Schon zu diesem Zeitpunkt galt seine besondere Aufmerksamkeit der Kunst des Films, zu der er Filmemacher und Schauspieler interviewte – darunter berühmte Protagonisten des Metiers wie Fritz Lang und Roman Polański, Alain Resnais oder Jean-Luc Godard. Die daraus entstandenen Gespräche veröffentlichte er meist in Zeitungen, aber auch in Form von Radiosendungen und Filmporträts. Mit der Bezeichnung als "editor", der Filmschaffenden begegnet und sie zu ihrem Medium Film befragt, präsentiert sich Bachmann seiner Hörerschaft als unprätentiöser Vermittler. Entsprechend stellt er, der an vielen verschiedenen Orten auf der Welt (Deutschland, Israel, Amerika, Italien) lebte und arbeitete, dem Kinopublikum seit den 1950er Jahren eine in dieser Weise unübliche Informationsquelle über den Film, die Filmwelt und ihre Akteure zur Verfügung.[2]

Seine in erster Linie vermittelnde Funktion war auch der Schlüssel, mit dem sich Bachmann Eintritt zur blühenden Filmszene der europäischen Nachkriegszeit verschafft hatte. Die regelmäßigen Berichte, die er für mitunter renommierte Tages- und Wochenzeitungen wie der *Neuen Zürcher Zeitung*, *Die Zeit*, der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* oder dem Berliner *Tagesspiegel* verfasst hatte, legen nahe, sein Tun mit dem Begriff des 'Filmjournalismus' zu definieren. Gleichzeitig ist eine solche Definition jedoch gänzlich unbefriedigend – auch Bachmann hätte sich darin wahrscheinlich nicht gefallen, wie er selbst in einem 'Interview' mit Fellini festhält[3], in dem er sich sowohl vom Begriff des 'Interviews' als auch vom Metier der Journalisten distanziert.[4] In der Tat ist die im herkömmlichen Sinn Fakten vermittelnde, 'objektive' Komponente bei Bachmann im Verhältnis zu einer 'suggestiv-subjektiven' Komponente doch eher gering. Auch nimmt Bachmann in seinen Interviews oder wie er sie bevorzugt nennt: 'Dialogen'[5], nicht – wie vielleicht zu erwarten – die sekundäre Position eines Abnehmers bereits verfügbarer Informationen ein. Vielmehr tritt er zu seinen Gesprächspartnern mitunter auch explizit in ein dynamisches, wenn nicht gar agonales Verhältnis der Verhandlung und Suche von Erkenntnissen. So kann es dazu kommen, dass die Gesprächshierarchien regelrecht umgedreht werden, der Fragende selbst zum Mittelpunkt wird, der Befragte hingegen zum Mittel, das Bachmann zur Läuterung seiner eigenen Gedanken und Obsessionen nutzt. "We are not really doing an interview", erklärt er dem damals bereits weltberühmten Federico Fellini zum Auftakt eines Gesprächs für die Zeitschrift *Film Quarterly* (1980), "I am just blatantly using you to clarify some ideas".[6] Mit einer 'Dienstleistung', die den Befragten zu Wort, die Leser auf ihre Kosten kommen lässt, hat das tatsächlich nichts mehr zu tun.

Beispielhaft für die Eigenwilligkeit der Vorgehensweise Bachmanns sind, nicht zuletzt, auch seine 'Dokumentarfilme' über Jonas Mekas oder Federico Fellini, die tatsächlich nur sehr bedingt als informativ-dokumentarisch gelten können (zur Originalität von Bachmanns Fellini-Porträt, cf. zum Beispiel den Nachruf von Andrea Crozzoli). Kaum überrascht daher, dass er analog zu sei-

nen journalistischen, auch seine dokumentarischen Unternehmungen begrifflich nicht festmachen, beziehungsweise vom herkömmlichen Verständnis des Terminus´ 'Dokumentarfilm' abgrenzen wollte (so zum Beispiel im Vorwort zu seinem noch unveröffentlichten Pasolini-Tagebuch, in dem er zu dem geplanten und nie realisierten Film über Pasolini *Cerco* [dt. *Ich suche*] sagt, "der Film wurde nicht als Dokumentarfilm geplant, sondern als Analyse der schwierigen Situation eines geplagten Menschen [...]"[7]). Um das Verhältnis von Bachmanns Arbeit zu konventionellen journalistischen und dokumentarischen Arbeiten zu messen, genügt es, die besonderen Voraussetzungen seiner Tätigkeit zu vergegenwärtigen, angefangen bei der eher unüblichen Vorgehensweise (cf. die Artikel von Holger Jost und Fabien Vitali), den ebenso unüblichen Informationen, die er aufgrund einer Art Vertrauensbeziehung, die er zu den Größen der Filmbranche aufbaute, sammelt, bis hin zu jener außergewöhnlichen Verarbeitung derselben, aus der mitunter Bachmanns eigene künstlerischen Ansprüche sprechen, die in seine Vermittlerfunktion hineinwirken und sich mit diesen vermischen.

Eine zentrale Frage, der Bachmann in seinen Gesprächen stets nachgeht, ist diejenige nach dem Verhältnis von menschlicher, gesellschaftlicher Wirklichkeit und ihrer Darstellung im Film. Antworten sucht er eben in der Begegnung mit den Filmschaffenden, von denen er seinen Zuhörern und sich das Verständnis der Persönlichkeit und ihrer künstlerischen Motive verspricht. Großes professionelles und persönliches Interesse fand Bachmann am italienischen Film, besonders eben an Federico Fellini und Pier Paolo Pasolini, die er über Jahre hinweg begleitete und deren Arbeiten er mit Interviews, Fotografien und Filmen dokumentierte.[8] Nicht zuletzt diese Arbeiten, die in enger, wenngleich nicht immer harmonischer Zusammenarbeit mit diesen zentralen Figuren des italienischen Films entstanden sind, machen Gideon Bachmanns Werk zu einer außergewöhnlichen Quelle für die Untersuchung des italienischen Novecento. Und vor allem in dieser Perspektive soll er in dieser Ausgabe von *lettere aperte* auch genauer vorgestellt werden.

Abb. 1 Der junge Bachmann mit Kamera.

Nach seinem Tod im November 2016 hinterließ Gideon Bachmann umfangreiches Material aus Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, Fotos, Filmen und Tonbandaufnahmen, die bemerkenswerte Einblicke in die Filmszene der 1950er bis 70er Jahre und die Beweggründe, Denk- und Arbeitsweisen der Regisseure und Schauspieler bereithalten und damit eindrückliche Momente westlicher Filmgeschichte wiedergeben. Derzeit bemühen sich vor allem zwei Institutionen um diese Dokumente, an denen Bachmann tätig war und denen er einen großen Teil des (bekannten) Materials überschrieb: Das ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe und das Filmarchiv des Kulturvereins Cinemazero in Pordenone arbeiten an dessen Katalogisierung und Digitalisierung, um Bachmanns Hinterlassenschaft für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen.[9]

An diese Initiativen knüpft die fünfte Ausgabe von *lettere aperte* mit dem Anliegen an, Gideon Bachmanns Lebenswerk kritisch zu untersuchen und den Boden für dessen weitere wissen-

schaftliche Befragung zu bereiten. Sie stellt einen Versuch dar, der das offene Format der Zeitschrift und die sie bedingende kritische Offenheit ihrer Leser in Anspruch nehmen will. Der Versuch besteht zum ersten darin, die Ausgabe einer Person und ihrer Arbeit zu widmen, ohne diese sogleich als Ausgangspunkt eines gesetzten wissenschaftlich-systematischen (philologischen, medien- oder kulturwissenschaftlichen, epistemologischen) Interesses markiert zu haben. Einem zu großen Teilen noch unerschlossenen Material sollten auf diese Weise keine vorverstandenen Perspektiven auferlegt, den Beiträgern hingegen der Raum gegeben werden, ihren Zugriff aus den gegebenen, diversen Text-, Audio-, Foto- und Filmdokumenten zu wählen und Vorschläge möglicher Betrachtungsmodi im Umgang mit Bachmanns Werk zu entwickeln.

Mit dieser methodischen Offenheit geht zum zweiten das inhaltliche Wagnis einher, mit Gideon Bachmann eine Einzelperson in den Fokus der Untersuchung zu stellen, die ihre wissenschaftliche Aufmerksamkeit nicht bereits durch einen kanonisierten Status *a priori* rechtfertigt. Ein solches Autoritätsargument nimmt diese Ausgabe nur mittelbar in Anspruch, insofern die Persönlichkeiten, über die Bachmann handelt, für die kritische Aufmerksamkeit an dessen Arbeit mit ihnen zu bürgen versprechen. Ob und inwiefern Bachmanns Wissensvermittlung über Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci und andere seiner Gesprächspartner ebenfalls den Status einer autonomen künstlerischen Tätigkeit im Sinne einer eigenen, schöpferischen Aktivität für sich beanspruchen kann, stand insofern ebenso im Interesse der vorliegenden Nummer wie eine erste analytische Sichtung und exemplarische Präsentation des Materials, das der 'Journalist' und Filmkritiker hinterlässt.

Die hier versammelten Beiträge werfen in diesem Sinne jeweils unterschiedliche Schlaglichter auf Gideon Bachmann. Die Autoren verbindet dabei die Bekanntschaft, beziehungsweise der persönliche Umgang mit dem Filmkritiker, nicht selten vor dem Hintergrund der intensiven Arbeit an gemeinsamen Projekten. Daraus ergibt sich eine insgesamt prägende biografische Perspektive. Diese wird von den Autoren nun auch spezifisch in Andenken an den im November 2016 erfolgten Tod Bachmanns beansprucht, was den Beiträgen nicht selten die Form persönlicher Erinnerungen wenn nicht gar Nachrufen verleiht. Der Nähe zum 'Menschen' Gideon Bachmann seitens der hier versammelten Autoren ist es geschuldet, wenn ihre Artikel mitunter vom Standard der Wissenschaftlichkeit zugunsten einer insgesamt eher essayistischen Prägung abweichen.

Inhaltlich entsprechen die Beiträge drei übergeordneten Interessenkreisen: Biografie, Werk, persönliche Erfahrungen. Im ersten Teil hat Paolo Sassi das Wort, der Bachmann mit der Absicht begleitete, dessen Leben zu dokumentieren, und der hier ebenfalls mit der Aufgabe betraut wird, den Leser mit den Hintergründen zu Bachmanns Person bekannt zu machen. In zwei aufeinanderfolgenden Artikeln wählt der Autor, dessen Bachmann-Biografie aktuell in Bearbeitung ist[10], für die Erzählung je einen speziellen Lektüreschlüssel, welcher der Geschichte des Lebens und Denkens Gideon Bachmanns ein suggestives Relief verleiht und dem Leser so interpretatorische Fluchtpunkte für dessen in den folgenden Beiträgen skizzierte Tätigkeiten, für seine Sammlung und Vermittlung des Wissens über Film und Filmpersönlichkeiten nahelegt.

Im ersten Beitrag erzählt Paolo Sassi Bachmanns Lebensstationen aus einer fiktional autobiografischen Ich-Perspektive als einen chronotopischen Ablauf, der von Bachmann immer wieder aufs Neue Entsagung oder das Ergreifen von Möglichkeiten und Entscheidungen für bestimmte geografische Abzweigungen fordert, mit denen je neue identifikatorische Umstände und Herausforderungen einhergehen. Zielpunkt in Sassis Erzählung ist Rom, das als stimulierendes Epizentrum für Bachmanns Suche nach dem Leben und seinen Wahrheiten erscheint, auch wenn der

Protagonist der Stadt schließlich doch desillusioniert den Rücken kehrt (die Verletzung, die der Bruch mit Rom hinterlässt, scheint auch Jahrzehnte später nicht geheilt, wie die letzten Sequenzen der persönlichen Gespräche zwischen Sassi und Bachmann in dem hier veröffentlichten kurzen Video-Porträt zeigen). Die von Sassi originell gewählte Form biografischer Erzählung, eine Art 'autodiegetischer Fiktion', ist nun eher unüblich im Kontext *idealiter* wissenschaftlicher Studien. Sein in diesem Sinn unkonventioneller Versuch soll allerdings die programmatische 'Offenheit' von *lettere aperte* gegenüber anderen – in diesem Fall 'literarischen' – Formen der Erkenntnis markieren; außerdem sollen den Beiträgen des (von Gideon akzeptierten) Biografen, genauso wie jenen von Riccardo Costantini und Andrea Crozzoli ein besonderer Status zufallen, insofern sie sich der Person Gideons im Stil bewusst subjektiver Aufzeichnungen oder *divagations* widmen.

Abb. 2 Gideon Bachmann

In seinem zweiten Beitrag greift Paolo Sassi dagegen auf eine traditionell essayistische Form zurück, wählt allerdings einen wiederum originellen Ausgangs- und Bezugspunkt. So rekapituliert er Bachmanns Geschichte, indem er sie vor der Vergleichsfolie des jüdisch-römischen Geschichtsschreibers Flavius Josephus liest. Der Autor lotet hier – wohlbemerkt sehr vorsichtig – das identifikatorische Potenzial aus, das diese Figur in ihrer Funktion als "Vermittler zwischen den Kulturräumen", deren Sprachen und Sitten sie beherrschte, für Bachmann innegehabt haben könnte – denn auch er suchte sich stets in internationaler Bewegung und vermittelnder Tätigkeit zu finden. Die besondere Position Josephus´, Jude und Römer, und damit im Besitz einer gegenüber der Gesellschaft dynamisch zwischen Innen und Außen wechselnden Perspektive, ist der nicht ausgesprochene gemeinsame Nenner, der Sassis Parallele im Hintergrund motiviert und reizvoll macht.

Den zweiten Teil der Ausgabe bilden sechs Beiträge, die ihr eigentliches Herzstück ausmachen, insofern diese sich mit den Formen und Modi Bachmanns lebendiger Dokumentation von Filmkultur auch jenseits biografischer Probleme auseinandersetzen. Die Artikel von Holger Jost und dem Autoren-Duo Víctor Fancelli Capdevila und Christian Haardt stammen aus dem Umfeld des ZKM Karlsruhe, das heute einen großen Teil der Tonbandaufnahmen Bachmanns beherbergt. Die Autoren widmen sich dementsprechend der besonderen Form der 'oral history', die dieser auf seinen Tonbändern über das Kino der 1950er und 60er Jahre festhält.

So führt Holger Jost, Mitarbeiter am ZKM Karlsruhe, der schon 2016 die dortige Ausstellung *Gideon Bachmann: Film Art on Air* zur Erinnerung an Bachmann und seine Arbeit kuratierte, die damals exponierten Reflexionen zum großen Gewinn dieser *lettere aperte*-Ausgabe in seinem Artikel weiter. Darin zeichnet er Bachmanns Werdegang als Filmjournalist nach, indem er die verschiedenen Publikationsformate und Methoden der Informationsgewinnung vorstellt, derer dieser sich bediente, und so seinen medialen Möglichkeitsrahmen absteckt. Er verortet Bachmann dabei in einem informativen Panorama vor der historischen Kulisse der amerikanischen Radio- und Filmclubszene der 50er und 60er Jahre. Jost gibt darüber hinaus einen konzisen Überblick über die Themen, die Bachmann behandelte, und über die Strategien der Interviewfüh-

rung, mit denen er seinen Hörern ein persönliches Bild seiner Gesprächspartner zu vermitteln und damit einen Einblick in die Motive ihrer Arbeit zu geben suchte – ein Problemkreis, der nicht zuletzt auch im Beitrag von Fabien Vitali wiederaufgenommen und vertieft wird.

Christian Haardt und Víctor Fancelli Capdevila, Studierende der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, die sich in enger Zusammenarbeit mit dem ZKM der nicht nur in Umfang und technischem Aufwand bemerkenswerten Herausforderung einer Sichtung und Digitalisierung des Bachmann-Archivs angenommen haben, fokussieren in ihrem Artikel Gideon Bachmanns Tätigkeit als "Stimmen- und Meinungssammler". Als versierte Kenner seiner Tonbandaufnahmen verfolgen sie anhand ausgewählter Interviewausschnitte die Veränderungen seiner Methoden und Konzepte in der Gesprächsführung nach und beobachten dabei eine Entwicklung von anfänglichen Sachinterviews hin zu der späteren Anlage seiner Interviews als unkommentierte und somit für jeden ihrer Hörer eigens zu deutende "Stimmenerlebnisse", die Bachmann unter dem Titel *Vox humana* der Öffentlichkeit als Klangmuseum zugänglich machen wollte.

Auch Kristin Engelhardt widmet sich der filmjournalistischen Seite in Bachmanns Arbeit. Anders als Jost, Fancelli Capdevila und Haardt setzt sie dabei allerdings ihren Schwerpunkt auf die Print-Medien, insbesondere aus dem deutschsprachigen Raum, zu denen Bachmann – wie auch anhand von Zitaten aus seiner unveröffentlichten Briefkorrespondenz gezeigt wird – in einer ambivalenten Beziehung stand. Eine Auswahl an Artikeln aus den Archiven der *Neuen Zürcher Zeitung* und dem Berliner *Tagesspiegel* dient hier zur Analyse von Bachmanns Film-Diskurs. Dabei gelingt es der Autorin einige Konstanten zu isolieren, so zum Beispiel Bachmanns typisch "doppelter Blick", der dynamisch zwischen der filmtechnischen Analyse und der anekdotenhaften *causerie* pendelt; aber auch zwischen der "poetischen" und der "politischen" Wertschätzung. Als besonders aufschlussreich erweisen sich die finalen Passagen, in welchen Bachmanns Funktion als Brückenbauer zwischen der deutschsprachigen Öffentlichkeit und dem italienischen Filmgeschehen in den goldenen Siebzigern beleuchtet wird. Hier zeigt Engelhardt anhand einiger Textstellen wie Bachmann, in der Auseinandersetzung mit dem "engagierten Realismus", vor allem von Rosi und Bertolucci, die obsessiv gestellte Frage nach der politischen Relevanz von Kunst vereint mit höchster Sensibilität auch für die künstlerische Bedeutung des italienischen Films aus jener Zeit.

Riccardo Costantini, Leiter des Archivs für Filmgeschichte in Pordenone und Bachmanns langjähriger Wegbegleiter, nimmt in seinem Beitrag seine persönliche Erfahrung im Umgang mit letzterem zum Ausgangspunkt, um seinerseits die Umgangsformen und Modi zu beschreiben, mit denen dieser seinen Gesprächspartnern begegnete. Bachmanns Wesen, das Costantini als begeistert mit einem Hang zur Obsession, scharfsinnig und pragmatisch, zugleich von einer poetischen Neigung geprägt bezeichnet, erscheint dabei als mit seiner Arbeitsweise untrennbar verbunden. Mit Federico Fellini fokussiert der Autor schließlich eine Figur, für die Bachmann eine besondere Faszination aufbringt, die ihn jedoch im selben Maße frustriert, da Fellini sich Bachmanns zwanghaftem Interesse an seiner Person widersetzt und damit zugleich vereitelt, dass Bachmann ihn für die Vermittlung der eigenen Film- und Lebensphilosophie vereinnahmt.

Fällt im Beitrag Costantinis der Fokus vor allem auf Fellini, so rückt Roberto Chiesi, Leiter des Archivio Pasolini des nationalen Filmarchivs Cineteca in Bologna, die Beziehung Bachmanns zu einer anderen Größe des Italienischen Novecento ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit: Pier Paolo Pasolini. Dabei unterstreicht Chiesi insbesondere den 'funktionalen' Aspekt dieser Beziehung. Lässt sich Pasolini seit den 60er Jahren bis zu seinem Tod immer wieder von Bachmann befragen, so dass der Eindruck eines geradezu privilegierten Verhältnisses entsteht, so hat dies jenseits einer von letzterem gesuchten und auch zur Schau gestellten Freundschaft, auch mit einem ge-

wissen Kalkül seitens Pasolini zu tun, erkennt er doch in Bachmann einen, dank seiner Vernetzungen, wirksamen 'Verbreiter' der eigenen Fama. Dass dieses Kalkül mitunter ein Grund für die Kontinuität der Beziehung zwischen Pasolini und Bachmann war, legt nicht zuletzt der von Chiesi angedeutete Umstand nahe, wonach Bachmann trotz des langjährigen und in den Ergebnissen durchaus fruchtbaren Kontakts (wie ein jüngst veröffentlichter Band mit Konversationen zeigt)[11] dem Dichter und Regisseur nicht immer auf der von ihm begehrten Augenhöhe begegnen und der Komplexität dessen Werks nur bedingt gerecht werden konnte.

Auch im Beitrag von Fabien Vitali werden die Gespräche Bachmanns mit Pasolini in den Fokus gerückt. Sie bilden genauer gesagt den Ausgangspunkt für eine analytische Auseinandersetzung mit der Form "Interview", zunächst im Kontext von Pasolinis Poetik der 60er Jahre, den sogenannten "opere da farsi". In einem zweiten Moment fragt er nach den menschlichen oder "pragmatischen" Faktoren, die Pasolinis Bereitschaft, Bachmann über fast 15 Jahre als Gesprächspartner zur Verfügung zu stehen, mit erklären könnten. Im zentralen Teil seines Beitrags, der sich von den anderen aufgrund seines stärker analytischen Interesses unterscheidet, werden die Strukturmerkmale von Bachmanns Interviewstil genauer ins Visier genommen. Die beinahe nach Spitzer´scher Methode geführte Untersuchung der Gespräche mit Pasolini führt letztlich zur Frage nach den tieferen Beweggründen seiner formalen Auffälligkeiten. Der Austausch mit den "Großen" aus dem Filmwesen erweist sich hierbei als spezifisches Korrelat einer für Bachmann typischen "Unruhe im Verstehen", und zwar als einer nicht nur persönlichen Form der Reaktion auf die Situation des Menschen und ihre Aporien.

Der dritte Teil der Ausgabe versammelt vorwiegend persönliche Nachrufe auf den verstorbenen Gideon Bachmann. In diesen *a priori* subjektiven Erinnerungen ist indes durchaus Raum für die eine oder andere Beobachtung, die ein Licht auf einzelne Aspekte aus Bachmanns Schaffen werfen. So erinnert mitunter Andrea Crozzoli, der Bachmann aus der intensiven Zusammenarbeit in Pordenone kannte, an die radikale Originalität von dessen Fellini-Porträts, ein metacineastisches Kleinod, ein "regelrechter Film über den Film", in dem der Maestro nicht nur in vorteilhaften Licht, sondern, dank Bachmanns ironischem Blick, auch mit seinen Schwächen gezeigt wird.

In ihrer Erinnerung an die erste Begegnung mit Bachmann, zeichnet Marie Falke, ehemals Studierende an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe und Autorin eines noch zu veröffentlichenden Filmporträts über Gideon Bachmann[12], mit einigen wenigen Beobachtungen das Bild eines auch im hohen Alter noch gewitzten – "verschmitzten" –, mitteilungsfreudigen Menschen, der gerade in der Erzählung seiner pikaresken Erfahrungen zu einem Leben jenseits der Realität des Alters (Müdigkeit, Bitterkeit) erwachen kann. Kommt in diesem vorsichtig in Ich-Perspektive verfassten Bericht auch Bachmann selbst zu Wort, wobei mindestens einer seiner von Falke sinnvollerweise notierten Aussagen ein programmatischer Stellenwert beizumessen ist: "Ich habe auch immer alles verstehen wollen" – ein Satz, der auch Bachmanns besonderen Stil als 'Porträtist' und 'Vermittler', seine ständige Unruhe im Umgang mit seinen Gegenständen suggestiv resümiert.

Wie jede Ausgabe soll auch die hier vorliegende ergänzt werden von einem "offenen Brief", in dem Raum für einen, je nach dem, stärker subjektiven, idiosynkratischen Bezug zum Themengegenstand gegeben sein soll. Der Einladung zu einer entsprechenden Stellungnahme ist dieses Mal Karl-Heinz Dellwo gefolgt, bekannter politischer Aktivist, Verleger und nicht zuletzt selbst Dokumentarfilmer. Sein "offener Brief" steht unter dem Eindruck der letzten zwei Jahre von Bachmanns Leben, in denen sie eine zum Teil intensive Zusammenarbeit verband, rund um ein

Projekt, in dessen Zentrum Pasolinis letzter Film, *Salò oder die 120 Tage von Sodom* stand. Dellwo erinnert in seinem einfühlsam beobachtenden und dabei ehrlichen Porträt des 'letzten' Gideon an dessen Widerspenstigkeit, an seine desillusionierte und misanthropische Haltung, die in Wirklichkeit, so Dellwo, eine gegenteilige Überzeugung transportierte, nämlich den Glauben an den "Wert des menschlichen Lebens". Wie Dellwo überzeugend festhält, beliebte es Bachmann nicht, auf eine Vermittlerfunktion reduziert zu werden. Er wollte, dass man ihn als "Begleiter" von Künstlern und Intellektuellen "auf gleichem Niveau" sieht – ein Umstand, der wohl nicht in der Form eingetroffen ist, wie Bachmann es sich erhofft hatte und der ihn bedingt auch zu einer "tragischen" Figur machte, die "am Ende seines Lebens in der politisch-kulturell entleerten Beamtenstadt Karlsruhe gestrandet war". Dellwos Schilderung der mitunter sehr schwierigen Zusammenarbeit mit Bachmann im Hinblick auf eine geplante Veranstaltung, in deren Zentrum die Erzählung von *Salò* auf der Basis der Standfotografien seiner ehemaligen Lebensgefährtin, Deborah Beer, stand, entwickelt sich zur Parabel über die Vergänglichkeit menschlicher Ambitionen und enthält ein – über Bachmann hinaus wirksames – Bekenntnis zur Widersprüchlichkeit der Natur des Menschen.

Ebenfalls strikt persönlicher Natur ist der Zusammenschnitt privaten Videomaterials von Paolo Sassi. Das von Sassi zur Verfügung gestellte und redaktionell nachbearbeitete Material zeigt Bachmann an verschiedenen Orten seines Lebens, von Karlsruhe, über Haifa bis zu seinem Geburtsort Heilbronn und registriert, mit bestechender Unmittelbarkeit – die die unverhohlen dilettantische Qualität der Aufnahmen zur Tugend macht – Bachmanns Erinnerungen an seine Kindheit in deutsch-jüdischem Haushalt, an die Zeit in Israel, an sein Leben in Rom… Ohne diesen Anspruch auf künstlerischer Ebene geltend zu machen, sind Sassis Aufnahmen eine Art Imitation der Methode Bachmanns im Umgang mit der Kamera, nämlich als einem Mittel zur Durchforschung und Vermittlung von Persönlichkeiten, auch und gerade jenseits von deren Aussagen. So sind es oft die vereinzelten Einstellungen von Bachmanns Mimik, seines vom Leben gezeichneten Gesichts mit den mal traurigen, mal (wie Marie Falke schrieb) "verschmitzten" Augen, in denen hier ein ausdrucksstarkes, gleichsam deutungsoffenes Bild von Gideon Bachmann gelingt.

Dieses sehr persönliche Filmporträt wird kontrapunktiert von einem zweiten Video, das Bachmann hingegen in einer öffentlichen Rolle, als Gast bei einer Veranstaltung zu Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* im Hamburger Schauspielhaus im Oktober 2015 zeigt. Im Dialog mit Felix Ensslin erzählt Bachmann in seinem digressiven, anekdotenhaften Stil von seiner Beziehung zu Pasolini, von seinen Erfahrungen auf dessen Filmsets, sowie vom nie verwirklichten Projekt einer Dokumentation über Pasolini. Die Mitschnitte zeigen mitunter einen Bachmann, der sein fortgeschrittenes Alter ins Privileg wendet, den Zuhörern im Theatersaal das ewige Unglück menschlichen Daseins zu prognostizieren. Aber gerade in Bachmanns feierlichen Verkündigungen der Hoffnungslosigkeit, klingt eine immense Sehnsucht nach, die die Idee vom Leben als dem wertvollsten Gut, und von der Suche nach Erfüllung *im Leben*, von der Bachmanns Schaffen ein einzigartiges Zeugnis ist, strikt voraussetzt und geradezu fordert. Der Mitschnitt unterstreicht somit das Porträt Bachmanns, als einer einzigartig widersprüchlichen und im Widerspruch schöpferischen Figur, wie sie aus den unterschiedlichen Beiträgen hervorgeht.

Obwohl alle Beiträge Bachmann und sein Werk in seinen Facetten vorstellen und ihm einen eigenen Stil attestieren, enthalten sie sich jedoch in Bezug auf die eingangs gestellte Frage nach dem künstlerischen Wert seiner Arbeit jenseits seiner Person zu großen Teilen einer Antwort. Tatsächlich scheint der zumeist biografische Zugang, welcher Bachmann wie selbstverständlich eine zentrale Bedeutung in seiner Arbeit einräumt, die Frage vielmehr implizit zu verneinen. Bachmanns Vermittlungstätigkeit scheint untrennbar mit ihm selbst verbunden. Inhaltlich ist sie stark geprägt von seinen Interessen, Überzeugungen und Lebenserfahrungen, und in der Vorgehensweise beeinflusst durch die ihn auszeichnenden Charakteristika wie den wachen taxierenden Blick (Dellwo) und seine direkte Art, seine Gesprächspartner zu adressieren "in un punto di vista immediatamente privilegiato e originale" (Costantini). Gideon Bachmann fasziniert zweifelsohne als Person, etwa wenn er sich spitzfindig aus den unterschiedlichen, oft sozioökonomisch ungünstigen Konditionen heraus neue Wege und Möglichkeiten erschließt und dies mit einer im weitesten Sinne journalistischen Tätigkeit verbindet, in der er seine Umwelt und Mitmenschen fotografisch oder filmisch festhält und zu verstehen versucht, um anderen davon zu berichten. Als rote Fäden durchziehen die Beiträge die Hervorhebung des Vitalen und Lebensbejahenden, Bachmanns Suche nach Identität und Zugehörigkeit, nach dem Verstehen des anderen, verbunden mit der obsessiven Sehnsucht, selbst verstanden zu werden. Begleitet und kontrapunktiert wird diese Eigenschaft von einer grundlegenden "Unruhe im Verstehen" (Vitali); von einem unermüdlichen Drang zum Widerspruch, zur Flucht vor einer Festlegung, wie sie sich in dem endgültigen Abschluss eines Projekts, einer Beziehung, des eigenen Lebensentwurfs manifestieren würde – ein Charakterzug, den Bachmann offensichtlich mit Fellini teilte, betrachtet man einige Aussagen, die dieser im bereits zitierten Gespräch von 1980 anlässlich der Erstaufführung von *La città delle donne* [*Stadt der Frauen*] macht: "[…] it seems to me that most people are not even interested in knowing, in changing and beeing involved in research […]."

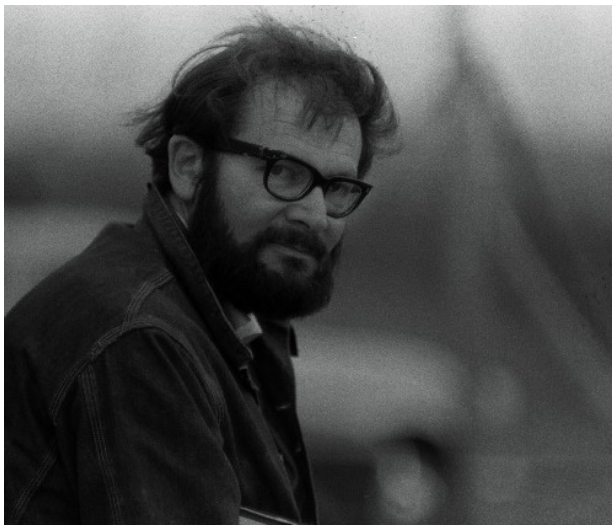


Abb. 3 Bachmanns "taxierender Blick" (Dellwo)

Bachmann selbst legt dieses Bild seiner Person ebenfalls vielerorts in seinem Werk nahe. "There is a lot of other things in live, worth living for, isn't there?"[13] spricht er in seinem Dokumentarfilm *Underground New York* (1968) – in einen Bademantel gehüllt und im Anblick des mütterlich, aber wenig appetitlich bereiteten Mittagssteaks – frontal in die Kamera. Der Zuschauer ist sich nicht sicher, ob die Frage eine Hoffnung Bachmanns artikuliert oder seine Angst vor dem Eingeständnis, dass das Leben doch nicht mehr bereithalten oder er selbst nicht in der Lage sein könnte, diese "other things" zu finden. Offensichtlich will Bachmanns Dokumentarfilm kein nüchternes Porträt der New Yorker Filmszene in den 60ern sein. Der Film über die Filmwelt präsentiert sich als eine Reflexion über Sinn, Wirklichkeiten und Möglichkeiten des zeitgenössischen Lebens, die sich Bachmann wie jedem seiner Zuschauer zur Betrachtung und eigenen Befragung vorhält.
Wie auch der kurze Filmausschnitt nahelegt, sind Lebens- und Filmkunst, persönliche und künstlerische (Film-)Perspektive folglich für Bachmann untrennbar verbunden. Dass er die Wahrheit,

die Aussage eines Filmkunstwerks über die menschliche und gesellschaftliche Wirklichkeit bei den Künstlern selbst zu finden versucht, und zwar auch zur Hoch-Zeit der strukturalistischen Episteme, als sämtliche Formen biografisch-historischen Zugangs zu Kunstwerken im Verruf standen, scheint insofern konsequent: So unterstellt Bachmann den Künstlern eine inhärente Weisheit und eine bewusste oder unbewusste Einsicht in das menschliche Sein, die er ihnen in seinen Gesprächen zu entlocken sowie in seinen Fotos und Filmen zum Vorschein zu bringen hofft. Besonders angetan hat es ihm auch in dieser Hinsicht (und vielleicht zu seinem eigenen Unglück) Federico Fellini, dessen Person er sogar eine exemplarisch-symbolhafte Bedeutung zuschreibt, wenn er ihn wahrnimmt als mikrokosmische Verkörperung der zeitgenössischen Gesellschaft,

> di una cultura ai margini dell'autodistruzione, di una nazione che ci rappresenta tutti e che non ha ancora trovato un modo umano per far fronte al progresso e di un essere umano, un essere umano comune, che non è in grado di risolvere i conflitti della sua coscienza.[14]

In Fellinis Filmen hofft Bachmann dementsprechend, über diese zeitgenössische *conditio humana* und damit zugleich über seinen eigenen "Sitz im Leben" Aufschluss zu finden, und wähnt in ihnen quasi einen Schatz an Welt- und Menschenwissen, den es zu heben gilt. Dieser exegetischen Aufgabe will er sich annehmen, wenn er als Filmkritiker agiert und auf diese Weise auch dem Kinopublikum in der aktiven und kritischen Rezeption zu Hilfe kommt. Ohne Interpretationen dogmatisch vorzugeben, schlägt Bachmann so eine Brücke zwischen dem Kunstwerk und seinen Rezipienten. Die in seinen Gesprächen immer wiederkehrenden Fragen zur Beziehung zwischen Regisseur und Publikum, zu dessen Haltung gegenüber den Reaktionen der Zustimmung und Ablehnung seitens der Zuschauer, legen dabei nahe, dass ihn jedoch eben weniger das Kunstwerk, der Film selbst als vielmehr die Person und die Aussagen des Regisseurs über sein Werk und dessen Wirkung interessieren. So konfrontiert Bachmann beispielsweise bei seiner überhaupt ersten Begegnung mit Pasolini diesen frontal und in beinahe vorwurfsvollem Ton mit der Frage nach dessen Bewusstsein über die 'polemische' Wirkung seiner Filme auf die Zuschauer.[15]

Es ist nun streitbar, wie ergiebig eine sozusagen 'imitative Kritik' im Hinblick auf Bachmanns Arbeit, ja wie sinnvoll es überhaupt ist, in der kritischen Auseinandersetzung mit einem Autor, dessen theoretischen und methodischen Neigungen zu folgen. Die Faszination und der kognitive Gewinn einer Studie wie der berühmten Analyse des Baudelaire-Gedichts *Les chats* von Roman Jakobson und Claude Lévi-Strauss, um nur ein Beispiel zu nennen, liegt schließlich an ihrem theoretisch völlig 'lebensfremden' Ansatz, der sich dem Autor, seinen Überzeugungen, seinem Leben, seiner Zeit in nichts anpasst. Die Beiträger der vorliegenden Ausgabe hingegen haben den 'imitativen' Weg eingeschlagen: Sie tragen dem biografistischen Charakteristikum der Arbeit Bachmanns Rechnung, insofern sie diese ebenfalls nicht von seiner Person trennen, Themen und Modus seiner Fragestellungen nie losgelöst von den Themen und Modi seiner Lebensführung und -einstellung behandeln und somit seiner produktionsästhetischen Prämisse entsprechen. Diese scheinbar ontologisch begründete Festlegung, welche die Autoren dieser Nummer unabhängig voneinander vorgenommen haben, lässt nun jedoch – neben der Anregung zur weiteren inhaltlichen Forschung an Bachmanns Werk – auch die Frage im Raum, welche Perspektiven oder methodischen Zugriffe möglich sind, die den Urheber zwar nicht ausblenden, zugleich aber stärker auch der autonom-künstlerischen Dimension seiner Arbeit nachzugehen ermöglichen.

Andersherum ließe sich die Frage nach dem künstlerischen Wert auch hinsichtlich Bachmanns Autonomie von den Künstlerfiguren stellen, die er interviewt. Zugespitzt formuliert: Will oder

schafft Gideon Bachmann es, mit seiner Arbeit zu Filmkunst und -persönlichkeiten ein Werk hervorzubringen, mit dem er auch unabhängig von der Autorität der durch ihn porträtierten Personen einen eigenen künstlerischen Status beanspruchen kann? Ist also Bachmanns Werk des Fragens, Dokumentierens, Filmens ein Kunst-Werk? Zur Beantwortung dieser Fragen haben die Beiträger hier erste Linienführungen unternommen in der überzeugten Annahme, dass in deren Weiterführung der Öffentlichkeit mit Bachmanns Werk ein wertvolles Wissen und zugleich in seiner Eigenheit faszinierendes Universum der Kinogeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eröffnet werden kann.

Insofern wünschen wir als Herausgeber eine anregende Lektüre dieser fünften Ausgabe der *lettere aperte*, die – in Bachmanns (und Fellinis) Sinne – nichts abschließen will: Vielmehr möchten wir die Beweglichkeit und Veränderbarkeit des Online-Formats der Zeitschrift nutzen und die Ausgabe explizit offenhalten für mögliche weitere Artikel, die den aus bisher dreizehn Beiträgen bestehenden Grundstock erweitern, verändern, bereichern könnten (bei Interesse laden wir den Leser herzlich dazu ein, mit uns in Kontakt zu treten). So versteht sich diese Nummer als Annäherung an Gideon Bachmann und sein Werk, die zu einer Auseinandersetzung und Suche, nicht zuletzt zu einer kritischen Befragung weiter anregen möchte.

Unser Dank gebührt an dieser Stelle den beiden Archiven, dem ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe und der Mediathek Cinemazero in Pordenone, vor allem in Person von Riccardo Costantini, ohne deren engagierte Mitarbeit und bereitwillige Gewährung des Zugangs zu Bachmanns Materialien die Ausgabe nicht entstanden wäre. Wo nicht anders vermerkt, liegen die Rechte der verwendeten Foto-, Audio- und Filmdokumente beim ZKM und bei Cinemazero. Für die großzügige finanzielle Unterstützung danken wir sehr herzlich Michael Schwarze und der Universität Konstanz. Für die hilfreiche Unterstützung der Beiratslektüre sind wir Anne Kraume und Stephanie Neu-Wendel für ihre selbstverständliche Bereitschaft und ihr kritisch zugeneigtes Interesse besonders dankbar. Desweiteren haben uns geholfen: Avi Liberman, indem er eine Sequenz in Hebräisch in Sassis Filmportät für uns übersetzt hat; Gabriella Angheleddu, unter anderem indem sie uns den Kontakt mit Riccardo Costantini und Roberto Chiesi vermittelt hat; Karl-Heinz Dellwo, indem er uns in der medialen Aufbereitung der Videos immer zur Verfügung stand; Daniele Schneider mit der wunderbaren Hilfe zur Gestaltung des Titelblatts; Albert Göschl mit seiner stets verlässlichen Unterstützung in technischen Fragen; Stephan Renker, indem er die Entstehung der Nummer mit seinen hilfreichen Anmerkungen und anregend kritischen Fragen begleitet hat. Ein besonderer Dank geht an Friederike Lierheimer, die uns mit ihrem zuverlässigen und äußerst sorgfältigen Lektorat der Beiträge einen unabdingbaren Dienst erwiesen hat.

In Erinnerung an Gideon Bachmann zu seinem 92. Geburtstag
Konstanz | Venedig, den 18. Februar 2019

Literaturverzeichnis

Bachmann, Gideon (1977), *Bewegte Bilder. Macht und Handwerk des Films*. Weinheim/Basel: Beltz.
- (1998), "Gideon Bachmann: writer, critic". In *Film Quarterly* vol. 52, no. 1, 54s.
- (2003), "Il ritorno sfuggente. Illusione, Italia e insicurezza in Federico Fellini". In Crozzoli, Andrea/Sesti, Mario (a cura di), *Il viaggio di Fellini*. Pordenone: Cinemazero.
- (1970), *Ciao, Federico!*, Spielfilm.
- (1968), *Underground New York*, Spielfilm.

Bachmann, Gideon/Fellini, Federico (1980/81), "The Cinema seen as a woman. In Interview on the Day *City of Woman* premiered in Rome. In *Film Quarterly* vol. 34, no. 2 (Winter, 1980-1981), 2-9.

Jakobson, Roman/Lévi-Strauss, Claude (1962), "*Les Chats* de Charles Baudelaire". In *L'homme* vol. 2, no. 1, 5-21.

Pasolini, Pier Paolo (2015), *Polemica, Politica, Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*. A cura di R. Costantini, Pordenone: Chiarelettere.

Anmerkungen | Note

[1] Cleveland Museum of Art (1958), "Lecture – The Film as Art by Gideon Bachmann", In *Cleveland Museum of Art. Press Releases*. https://archive.org/details/cmapr0286 (abgerufen am 19.12.2018), 00:00:28–00:00:51. Cf. den Beitrag von Víctor Fancelli Capdevila und Christian Haardt in dieser Ausgabe.

[2] Zu Bachmanns erzieherischem Anliegen cf. auch den Beitrag von Víctor Fancelli Capdevila und Christian Haardt in dieser Ausgabe. Der Klappentext der filmpädagogischen Veröffentlichung für Jugendliche Gideon Bachmann (1977), *Bewegte Bilder. Macht und Handwerk des Films*. Weinheim/Basel: Beltz, kündigt Bachmann entsprechend als "Lehrer für das Thema Film" an.

[3] Cf. Gideon Bachmann, Federico Fellini, "The Cinema seen as a woman. In Interview on the Day *City of Woman* premiered in Rome, in *Film Quarterly*, Vol. 34, No. 2 (Winter, 1980-1981), 2-9.

[4] Cf. den Beitrag in dieser Nummer von Holger Jost, *Kinostimmen*, insbesondere den Paragraphen "No question and answer game".

[5] So im Vorwort zu den Pasolini-Konversationen, ursprünglich eine Tonbandaufzeichnung an Nico Naldini: Die Aufnahmen der Begegnungen mit Pasolini, so sagt Bachmann, entsprechen "eher einem Dialog als einem Interview"; Pier Paolo Pasolini (2015), *Polemica, Politica, Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*. A cura di R. Costantini, Pordenone: Chiarelettere, 5.

[6] Cf. Gideon Bachmann, Federico Fellini, "The Cinema seen as a woman", cit., 2.

[7] Zitiert nach der von Roberto Chiesi überarbeiteten Fassung des *Tagebuchs von Salò*, eine Sammlung persönlicher Betrachtungen über Pasolini und dessen Arbeit auf dem Set seines letzten Films. Der Text wird demnächst als Teil der deutschen Übersetzung von Gideons Pasolini-Konversationen veröffentlicht werden und wurde diesem von Gideon Bachmanns noch vor dessen Tod zur Verfügung gestellt. Entsprechende Zitate in dieser Nummer erfolgen mit freundlicher Genehmigung des Verlegers.

[8] In *Ciao, Federico!* (1970) beispielsweise dokumentiert Gideon Bachmann die Arbeiten am Set von Fellinis Satyricon. Zum hundertjährigen Geburtsjubiläum des Regisseurs plant Cinemazero in Pordenone eine Sonderausgabe zu Bachmanns Arbeiten über und mit Fellini.

[9] 2015 gab in diesem Rahmen Riccardo Costantini eine thematisch kompilierte Auswahl der Interviews heraus, die dieser mit Pasolini zwischen ihrem Kennenlernen im Jahr 1961 und dessen Ermordung 1975 führte: Pier Paolo Pasolini (2015), *Polemica, Politica, Potere,* cit. Das ZKM widmete Bachmann im Jahr 2017 posthum die durch Holger Jost kuratierte Ausstellung *Gideon Bachmann: Film Art on Air*, die eine erste Auswahl des in Karlsruhe befindlichen Bestands, vor allem Fotografien und Tonbandaufnahmen, in aufbereiteter Form präsentierte.

[10] Eine Vorwegnahme in deutscher Sprache wurde anlässlich der Ausstellung im ZKM auszughaft veröffentlicht und ist verfügbar unter dem folgenden Link: https://zkm.de/de/paolo-sassi-ich-sprach-die-sprachen-dieser-welt

[11] Pier Paolo Pasolini (2015), *Polemica, Politica, Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*. A cura di R. Costantini, Pordenone: Chiarelettere.

[12] Die Synopsis zu Falkes Bachmann-Porträt Trial and Error, der in diesem Jahr erstaufgeführt werden soll, lautet: "Gideon Bachmann beauftragt Marie mit der Inventur seiner Habseligkeiten. [...] Ein enormes Sammelsurium, was die unzähligen Geschichten eines Mannes bereit hält, den man als Zeugen des 20. Jahrhunderts beschreiben kann. Trial and Error erzählt von der Begegnung zwischen dem alternden Weltenbummler, der mit dem Tode ringt und der Filmstudentin, die nach Geschichten sucht. [...]."

[13] Gideon Bachmann (1968), Underground New York, 00:21:30-00:21:48.

[14] Gideon Bachmann (2003), "Il ritorno sfuggente. Illusione, Italia e insicurezza in Federico Fellini". In Crozzoli, Andrea/Sesti, Mario (a cura di), Il viaggio di Fellini. Pordenone: Cinemazero. Cf. auch den Beitrag von Riccardo Costantini in dieser Ausgabe.

[15] Cf. Pier Paolo Pasolini (2015), *Polemica, Politica, Potere*, cit., 9.

Mamma Roma, addio?

Paolo Sassi[1] (Roma)

E io me ne andavo da quella Roma... (Remo Remotti 1987)[2]

Roma caput mundi? Chissà. Io ci sono passato, la prima volta, che era il 1947. Ci arrivai in un modo che dire tortuoso è dire poco. Avevo vent'anni e Roma allora – nella mia personalissima geografia del mondo – era una capitale famosa, ma non molto di più. C'era il papa, e questo forse contribuiva a renderla originale.

Il '47, per me, è stato l'anno delle grandi esplorazioni, tra Marco Polo e Ryszard Kapuściński. Uscivo per la prima volta da 11 anni di clausura palestinese, tra tensioni più o meno continue tra ebrei ed arabi e l'aggravante, dal '39, della seconda guerra mondiale. Ero da poco approdato, quell'anno, in un'altra capitale europea: Praga. Ci vivevo da qualche mese, in maniera non sgradevole ma piuttosto precaria, assieme a Yudka, la mia donna di allora; quella che sarebbe diventata la mia prima moglie.

La sua famiglia era di origine slovacca. Anche lei era fuggita in Palestina: noi – i Bachmann – nel 1936, dalla Germania; lei invece nel 1938, dalla Cecoslovacchia, dopo la crisi dei Sudeti. Tutti ebrei, in fuga dalla tenaglia hitleriana, che avrebbe dissolto la Cecoslovacchia, di fronte alla sostanziale impotenza delle grandi nazioni democratiche d'Europa e condotto i tedeschi verso la rovina della guerra e l'orrore della *Shoah*.

Foto 1. Gideon e Yudka, Palestina, 1947

Io e Yudka eravamo allora tutti e due sudditi particolari di Sua Maestà, 'ospiti' nella Palestina britannica: io vivevo a Tel Aviv, lei ad Haifa. Una breve distanza oggi, eppure assai ardua da percorrere, in un periodo come quello, con mezzi di fortuna, in un paese ancora per molti aspetti primitivo, almeno per europei sradicati come noi. Eravamo già insieme: fidanzati che si incontravano (per lo più) nei fine settimana e approfittavano (per quanto possibile) della 'tolleranza' della mia famiglia borghese che aveva infine deciso di concederci un po' di intimità e di sopportare la no-

stra convivenza occasionale di giovane coppia di fatto, nella casa che abitavamo di fronte al mare di Tel Aviv.

Riuscimmo a lasciare la Palestina con il pretesto di partecipare al primo *festival* della cosiddetta 'gioventù democratica', che radunò giovani di molti paesi, prevalentemente militanti di gruppi socialisti e comunisti. Noi proprio comunisti non eravamo; tuttavia, aggregarci a quella confusa carovana di gente che stava raggiungendo Praga ci aveva consentito con qualche sollievo di lasciare il piccolo – e turbolento – mondo mediorientale che non riusciva sempre ad entusiasmarci. Lungo il viaggio – attraversammo la Yugoslavia e l'Ungheria – imparammo un inno in molte lingue, facendo vita collettiva, che mal sopportavo (già dai tempi delle mie prime esperienze nel *kibbutz*) specialmente per le scarsissime occasioni offerte al sesso, che ci era più o meno materialmente proibito, in una declinazione puritana dell'entusiasmo rivoluzionario. Il *festival* finì in agosto e noi decidemmo di non tornare indietro. O almeno di non farlo subito. Yudka aveva nel frattempo ritrovato a Praga persino qualcuno della sua famiglia; così, all'inizio di settembre del '47, ci accingemmo a partire alla scoperta dell'Europa.

L'Europa del dopoguerra era composta di tanti frammenti diversi, spesso drammatici ma sempre maledettamente interessanti, dopo lo sconvolgimento della catastrofe bellica. Da Praga, decidemmo di attraversare l'Austria occupata, verso l'Italia, dove io ero già passato coi miei genitori nel 1936, l'anno della nostra fuga dalla Germania. Come viaggiare, senza altre risorse che quelle delle mie magari belle ma certo sottopagate corrispondenze? Mi accreditavo infatti – e lo ero anche, in realtà, almeno in parte – come giornalista: corrispondevo con diverse testate, ma questo non bastava per fare ciò che avevamo in mente.

Così, pensai all'uniforme. L'idea mi venne durante una giornata passata, a Praga, davanti all'ufficio della *Brichah*[3]: era il periodo dei *CARE Packages*[4], i pacchi di aiuto con latte in polvere, cibo e molte altre cose. Come poi sono stati mandati in tanti altri posti del mondo in crisi, a Gaza o in Ruanda, allora dall'America arrivavano in Europa. Si spedivano anche vestiti, nuovi o più spesso usati.

Foto 2. Gideon Bachmann in divisa, Praga, 1947

Arrivavano dei grossi camion, lì a Praga, in Yosefovska 5; la gente veniva e prendeva quello di cui aveva bisogno. Spesso c'erano anche pezzi di uniforme, così iniziai a raccoglierli: giacche, mantelli, berretti, ammennicoli militari di ogni sorta. Poi mi feci fare da un ricamatore una serie di mo-

strine, con scritto *R.L.I. Correspondent*, corrispondente militare: feci cucire delle mostrine sull'uniforme che avevo composto – di nessun esercito, di nessun paese – e partimmo, io e Yudka.

Le forze armate degli eserciti alleati – inglese, francese, americano – avevano libero accesso su ogni mezzo di trasporto disponibile: treni, tram, persino gli aerei… Grazie alla mia invenzione, viaggiare non ci costava niente: si andava dal cosiddetto *Quartermaster* – avevo allora questo passaporto britannico, che non era britannico 'vero', ma coloniale; e poi avevo i documenti da giornalista – e si andava.

Avevo un *Garrison Pass*[5], una specie di lasciapassare non proprio 'ortodosso', né vero né falso: ovvero, il documento era vero, mentre erano assolutamente discutibili le motivazioni che avevano consentito il rilascio di quel 'pass'. Non si poteva essere corrispondenti da un paese occupato senza essere accreditati presso il paese occupante. Il mio documento era inglese, che mi consentiva di mangiare nelle mense militari e acquistare nei negozi per i soldati, dove si potevano comprare le calze di *nylon* – così importanti per le relazioni con le ragazze in quel periodo – e le *Hershey's Bar*, le mitiche barrette di cioccolata dell'esercito; oltre le sigarette, naturalmente, l'altra grande valuta corrente di quei giorni.

Cominciammo il viaggio in treno – anche se allora i treni andavano dove potevano – dove c'era ancora almeno un binario integro su cui transitare: ci mettemmo giorni solo per attraversare le Alpi. Da Venezia a Roma, però, ci diedero un aereo. Al *Quartermaster* britannico (era il settembre del 1947 e si trovava in piazza San Marco, dove ora c'è il museo) chiesi con una buona dose di faccia tosta: "Devo andare a Roma, con mia moglie – che ancora moglie non era, ma insomma… – che trasporto c'è?" E allora ci caricarono su un idrovolante, che partì sbuffando sull'acqua ed atterrò piuttosto pericolosamente ma coraggiosamente a Ciampino, su una pista di metallo, arrangiata come possibile su un terreno più buche che altro, ancora da ripristinare dopo i bombardamenti.

Si entrava a Roma dalla via Appia, neanche fossimo stati legionari di Cesare. La capitale aveva un aspetto particolare: La condizione di 'città aperta' non l'aveva salvata – negli anni della guerra – dalle bombe alleate al quartiere di San Lorenzo e l'occupazione tedesca non aveva risparmiato atrocità ancora vive nella memoria dei romani di allora che piangevano con disperazione i caduti alle Fosse Ardeatine e i deportati nella brutale razzia degli ebrei del 16 ottobre 1943. Eppure, Roma – che dicevano essersi affidata alla personale intercessione del papa cattolico presso l'Onnipotente per essere protetta – mi sembrò meno sofferente di altre capitali che avevo appena visto o che avrei visitato di lì a poco. Il centro monumentale delle antichità imperiali e delle bellezze rinascimentali e barocche aveva conservato ancora pressoché intatto il suo incanto, forse un po' trasandato ma sempre affascinante. Vedemmo piazza san Pietro, il Campidoglio e il Foro Romano, girando in *jeep* attorno al Colosseo; e poi ancora il Gianicolo, la fontana di Trevi ed altri luoghi che non ricordo, forse un po' convenzionali, ma che ai nostri occhi di allora apparivano di una bellezza folgorante.

La gente di Roma, che era stata sostanzialmente ostile all'occupante (alleato) germanico, si mostrava allora piuttosto benevolente e ospitale con gli anglo-americani: Eravamo accolti ovunque con simpatia più o meno sincera, da persone alla ricerca di una verginità perduta e del modo migliore per far dimenticare – a quei militari – il passato fascista, ed essere infine di nuovo ammessi tra le nazioni democratiche. Le ragazze, poi, erano particolarmente cordiali: Guardavano con curiosità la mia bizzarra divisa, che spiccava per la sua originalità. Purtroppo, non riuscii ad

avere molti contatti con loro, 'scortato' praticamente ovunque da Yudka, che si comportava da moglie, anche se non lo era ancora.

Avevo appena iniziato ad assaggiare il fascino della città eterna che – due giorni dopo il nostro arrivo – accadde un fatto per me inatteso. Arrivai la mattina all'ufficio del *Quartermaster* britannico, che era in via delle Quattro Fontane, a palazzo Barberini, dove c'è la Galleria nazionale d'arte antica e dove ero già andato per ottenere le razioni alimentari. Volevo chiedere un passaggio per Genova, ma l'ufficio era inaspettatamente chiuso e senza quel viavai consueto che circonda tutte le sedi burocratiche, comprese quelle militari. Non capivo perché. Me lo disse un soldato di passaggio, in *sidecar*, che abbordai mentre caricava a bordo un sottufficiale: Quel giorno lì era finita l'occupazione, e l'ufficio non c'era più…

Eravamo senza una lira (né altra valuta, ché allora se ne usava più d'una) e abitavamo in una pensione senza pretese; facemmo qualche conto e poi, ritardata la partenza, decidemmo di mettere sul mercato alcune delle nostre preziose provviste. Raccogliemmo così il denaro necessario per due biglietti, di terza classe. Il nostro vagone era affollato di uomini e bestie: Lasciammo Roma e in 24 ore arrivammo a Genova, viaggiando accanto ad un contadino con alcuni polli al seguito.

Quello del '47, alla fine, era stato poco più che un saluto alla città. Il secondo sarebbe stato non molto tempo dopo, nel 1950. In quei tre anni scarsi la mia vita aveva ancora una volta cambiato direzione.

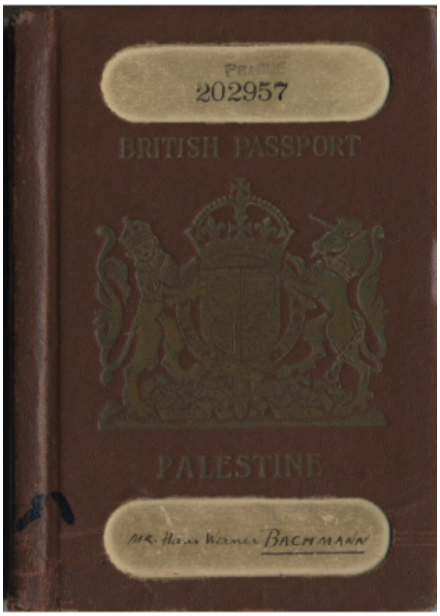


Foto 3. Passaporto mandatoriale britannico di Hans Werner Bachmann

Dopo il viaggio in Europa – oltre l'Austria e l'Italia, fummo in Francia, Germania, Polonia, Belgio e Svizzera – Yudka ed io eravamo ritornati a Praga. Ero lì quando i comunisti presero il potere in Cecoslovacchia; ed ero ancora lì quando, appena qualche mese dopo, venne proclamata la nascita dello stato di Israele, il 14 maggio del 1948.

Furono fatti per noi inattesi, anche se forse prevedibili, col senno di poi. Specie la nascita di Israele: Nessuno se l'aspettava, anche se molti la auspicavano. A me arrivò subito la mobilitazione militare, che avrebbe dovuto consentire – col richiamo alle armi dei giovani – la difesa dagli attacchi delle nazioni arabe e la sopravvivenza dello stato.

Eravamo in diversi in quella originale condizione: senza documenti – io col passaporto mandatoriale britannico, prossimo a perdere ogni efficacia – e tutti reclutati per tornare in Israele, per lottare. Ci veniva dato un documento di viaggio, per tornare in Israele. Se ne occupava sempre l'ufficio di Yosefovska 5, che aveva fino ad allora ospitato la sede della *Brikhah* e che divenne subito la sede provvisoria del nuovo stato, con le stesse segretarie, lo stesso personale, al quinto piano del palazzo.

Ma io non volevo tornare laggiù, tantomeno per combattere. Mi aiutarono il caso e la mia conoscenza delle lingue: ma è una storia che merita un racconto a parte, tanto è emblematica. Qui basti dire che io, Hans Werner Bachmann, già cittadino discriminato del Terzo Reich germanico e poi suddito di Sua Maestà imperiale britannica, ottenni in quell'estate del 1948 – appiccicato su un lasciapassare provvisorio israeliano, a sua volta cucito al passaporto britannico – un visto per gli Stati Uniti d'America. Sposai Yudka alla vigilia della partenza, con una cerimonia piuttosto minimalista, svolta frettolosamente presso gli uffici del municipio, ed approdai infine – il 19 di agosto – a New York, passeggero della nave *S.S. America*, partita da Le Havre esattamente una settimana prima.

I primi anni americani furono molto segnati dai miei tentativi di trovare un modo per vivere laggiù. Mi barcamenavo come potevo: Lavorai in un supermarket, trasportai armi, insegnai ebraico… Ero sempre corrispondente per varie testate, e provai anche ad aprire un'agenzia per il turismo americano verso Israele, anche se per me era ancora sconveniente recarmi laggiù, ché sarei stato subito 'militarizzato'. Ma i miei genitori vivevano ancora a Tel Aviv, e l'America era troppo lontana per loro. Decidemmo così di riunire almeno un pezzo di famiglia a mezza strada o quasi, e scegliemmo Roma: Come agente di viaggio potevo ottenere, ogni tanto, passaggi semigratuiti in aereo, approfittando della politica che le compagnie facevano per strappare passeggeri alle navi, a quel tempo ancora il mezzo preferito per i viaggi transoceanici. Fu l'occasione di un incontro curioso, tra il giovane ambizioso ma un po' fuori fase che ero, in corso di 'americanizzazione', e una donna di mezza età, qual era allora mia madre, che provava tenacemente a sopravvivere – da sionista scampata alle grinfie del nazismo – in un paese appena nato eppure perennemente mobilitato, ancora alla ricerca del suo posto tra le nazioni.

Trovammo alloggio in un alberghetto del centro – non ricordo più quale – e mi arrangiai a farle da 'cicerone', come avevo imparato si chiamano a Roma le guide, spesso improvvisate, che conducono i turisti alla scoperta della città. Lei tornava in Europa per la prima volta dopo la fuga in Palestina del 1936. La ricordo euforica, un po' malinconica e curiosa, combattuta tra la nostalgia di rimettere piede nel suo mondo europeo e la curiosità per l'Italia, bella ma un po' troppo levantina.

Foto 4. Bella Strassburger Bachmann, Roma, 1950

Le tracce della guerra andavano affievolendosi e la città provava a riprendere la propria strada, dopo l'interruzione brusca dei grandiosi progetti di Mussolini per lo sviluppo della capitale dell'Impero. C'erano le celebrazioni per l'Anno Santo, e mi incuriosì molto vedere le folle di pellegrini, devoti ed intruppati, far visita ai luoghi di culto – che in qualche caso erano anche quelli dove accompagnavo mia madre in visita – e convergere verso le grandi basiliche, entusiaste del loro papa che si muoveva con gesti teatrali e parlava quasi fosse un *leader* politico.

Viaggiavo solo, nel 1950; con Yudka, nonostante molti buoni propositi, ci eravamo lasciati (per lettera) praticamente subito dopo la mia partenza per gli *States* e lei nel frattempo aveva scelto di mettersi insieme ad un comune amico di entrambi, Yehuda: Ebbero pure una figlia, nel 1949. Anche se ero senza divisa, le ragazze romane mi apparvero ancora ben disposte verso l'americano che ancora non ero (lo sarei diventato solo nel 1953, col nuovo nome di Gideon). Questa volta, non mancai di fare conoscenza con qualcuna di loro.

Tornai a New York. Divorziai da Yudka per potermi sposare con Rachel, una giovane ebrea polacca, fortunosamente fuggita con la sua famiglia durante la guerra (il padre era un importante esponente del *Bund*[6]) dalla tenaglia congiunta tedesco-sovietica contro la Polonia e giunta con un viaggio incredibile negli Stati Uniti attraverso la Siberia, il Giappone e l'Alaska: Da lei acquistai la cittadinanza americana e la possibilità di usare il nome Gideon, che verrà scritto per la prima volta sul mio passaporto USA e che da allora mi renderà possibile essere presentato formalmente al mondo con una identità nuova di zecca.

Provai a fare lo scultore, ma non era un mestiere che mi consentisse di vivere dignitosamente; mi ricordai allora di essere parente alla lontana di Hans Richter, già a quel tempo noto esponente del movimento *dadaista*: Lo cercai – egli dirigeva l'istituto del cinema al *City College* di New York – e lui, dopo avermi ascoltato non senza perplessità, mi disse: "Sai, io penso che uno scultore veramente grande tu non lo diventerai mai. Perché non vieni un giorno e assisti ai miei corsi di ci-

nema? Forse ti interessa". La mia relazione col cinema – dove fino a quel momento ero entrato solo da spettatore, nemmeno troppo interessato – cominciò proprio così.

Di lì a poco, la stazione radio della *Fordham University* mi chiese di condurre una trasmissione radiofonica ed io – che non sapevo ancora granché di cinema – per quindici minuti di radio mi preparai per tre mesi, leggendo libri, parlando con degli esperti, studiando… Fu un successo inaspettato. In poco tempo, il programma si 'allargò': divenne una trasmissione settimanale con una importante *audience* e cominciò ad accogliere ospiti, che conversavano con me delle questioni più disparate. La trasmissione raggiunse la durata di 90 minuti, trasmessa in Canada dalla CBC ed in Inghilterra dal terzo canale della BBC.

Imparai come si usa una macchina da presa 16 millimetri, e cominciai a fare qualcosa. Nella mia 'classe' newyorkese, lì da Hans Richter, c'erano Jonas Mekas, Bob Brooks, Shirley Clarke. Fu a New York che un giorno del 1957 arrivò un italiano semisconosciuto, di nome Federico Fellini, per fare pubblicità al suo film *Le notti di Cabiria*. Lo andai a trovare nella sua stanza d'albergo. Complice la bellezza della mia compagna di allora, Suzie, entrammo in confidenza e lo intervistai. L'intervista fu un successo e l'occasione per un contatto che si trasformò presto, almeno in quel tempo, in qualcosa di abbastanza simile ad un'amicizia.

Così, quando nel '61 tornai in Europa, lo andai a trovare, a Roma, sul set de *Le tentazioni del dottor Antonio*. Fellini girava tra Cinecittà e l'EUR, questo quartiere razionalista e un po' metafisico, pensato durante il fascismo e completato solo nel dopoguerra; lavoravano con lui un esilarante Peppino De Filippo ed una prorompente Anita Ekberg, che si muoveva sensuale e bellissima tra i plastici che ricostruivano l'asse principale del quartiere, tra il Palazzo della Civiltà italiana – il 'Colosseo quadrato', come dicevano i romani – ed il nuovo Palazzo dei Congressi. "Bevete più latte!", intonava allusivamente la canzone, inquadrando il davanzale della Ekberg.

Mi venne l'idea di raccontare la vita di Fellini in un libro e lui – anche se con quella civetteria commista ad ironia che tanto lo contraddistingueva – si dichiarò inaspettatamente d'accordo. Così tornai rapidamente a New York e sottoscrissi un contratto con una importante casa editrice – la *Simon & Schuster* – per scrivere questa biografia. Ricevetti dall'editore un anticipo – per l'epoca – davvero spropositato: 1000 dollari. Per un libro che non vedrà mai la luce e che potrebbe essere raccontato come una storia a parte, se qualcuno ne avesse voglia.

Il destino aveva così deciso – ancora una volta – che dovessi riapprodare a Roma. Era l'inizio dei mitici anni '60 e questa volta decisi che sarebbe stato amore, per sempre o quantomeno a lungo, pensando che – dopo Parigi – quella era finalmente la città dove mi sarebbe piaciuto vivere.

Avevo trovato questa casa meravigliosa, alla Torre del Grillo, con visione diretta sulle antichità imperiali; ci abitavo con Margherita, allora giovane e affascinante studentessa di servizio sociale, svizzera di lingua italiana, con la quale – specialmente dopo la fine della nostra storia – ho avuto spesso la sensazione dell'occasione mancata. Ma sono cose che si possono sempre dire, dopo.
Era davvero difficile non rimanere stregati da quel magico affaccio sulla città. Ma anche dopo averlo lasciato, ho sempre pensato che a Roma avrei potuto comunque trovare un altro posto ideale per vivere.

Foto 5. Roma dalla Torre del Grillo, 1962

In fondo, ho subito anch'io come tanti quel fascino e quel clima che ho ritrovato così ben espressi in alcuni disegni di Ulla Kampmann.

Si poteva andare ovunque in giro con la macchina ed io avevo comprato questa *Spider Alfa Giulia* decappottabile, con targa americana o forse svizzera, con la quale andavo spesso a prendere Margherita all'uscita delle sue lezioni, nella piazzetta all'Aventino. Conducevo un'esistenza molto brillante: cene, ragazze, vita sociale, mentre poi magari recitavo e fotografavo con Fellini sul set di *8½*, quelle belle foto che sono state pubblicate in volume solo qualche anno fa.[7] Pubblicavo anche interviste e articoli sulla terza pagina del *Messaggero*, che è sempre stato, tra i quotidiani, il *non plus ultra* della romanità.

Pasolini, dalla Persia, spiega perchè non crede più nei giovani, nel presente e nelle ideologie

Il passato è sovversivo

di Gideon Bachmann

Foto 6. Il Messaggero, 24 agosto 1973: Gideon Bachmann intervista Pier Paolo Pasolini durante il suo viaggio in Persia

Una vita così a New York non l'avrei mai potuta fare: In fondo l'Europa, particolarmente l'Italia e la Roma di quegli anni, erano per me – giovane americano poliglotta che lavorava addirittura nel mondo del cinema, la più magica delle professioni nella mentalità di un popolo di ex contadini – una sorta di utero accogliente in cui vivere e crescere a dismisura, senza preoccupazione alcuna.

Continuò per lunghi anni, quella mia vita romana mondana, un po' frivola ma tutto sommato felice, senza troppi inciampi e con varie soddisfazioni, almeno fino alla metà degli anni '70. Dovemmo però lasciare – io e Margherita – la casa alla Torre del Grillo. Le agenzie alle quali ci rivolgemmo ci proposero di tutto, sapendo il luogo che avevamo lasciato: luoghi magici ed improbabili, perlopiù accessibili solo ad un Paperone, quale però non ero. Optammo così per un luogo forse più modesto ma ugualmente suggestivo: un appartamento in piazza Sant'Eustachio, nel cuore della città.

Con Margherita, ci sistemammo arredi di scena erotici, provenienti dal set del *Satyricon*, ma la nostra relazione stava capitolando. Avevo infatti nel frattempo conosciuto Deborah. Ci eravamo incontrati per caso a Londra in un ristorante indiano, durante la mia trasferta per la presentazione di *Ciao, Federico!*[8], questo *backstage ante litteram* – allora non si chiamava così – su Fellini al lavoro. Fu passione – e non solo amore – a prima vista. Lei – che aveva vent'anni ed era fisioterapista – decise di seguirmi e per farlo imparò a fotografare proprio bene, fino a diventare una delle più brave nel suo genere.

Foto 7. Deborah Imogen Beer, 1990

Ottenne un suo posto, nel mondo del cinema, separato ed autonomo dal mio, anche se qualche volta eravamo insieme, come sul *set* di *Salò o le 120 giornate di Sodoma,* dove sarà l'unica ammessa da Pasolini a fotografare sulla scena del suo straziante e respingente testamento artistico.

Fu con Deborah che gestimmo – a malincuore – il trasloco da piazza sant'Eustachio. Non ce ne andammo volentieri: Era un posto stupendo, con affaccio su piazza della Rotonda, che abbiamo amato molto, nonostante il rumore continuo che proveniva dalla stamperia del Senato. Ma avevamo l'acqua alla gola per lo sfratto, nel 1986, e non sapevamo dove altro andare.

Accadde così che incontrai un certo Surini, che aveva una galleria d'arte in una traversa di via Veneto, la *Domus.* Faceva anche un po' l'agente immobiliare, così gli spiegai il mio problema. Mi propose perciò un appartamento a Monteverde Vecchio, in viale di Villa Pamphili, non lontano da quello abitato un tempo da Pasolini in via Carini:[9] un panorama stupendo sulle antenne di Roma, come mi venne sommessamente di dire non appena lo vidi. Era la casa di una sua vecchia conoscente italiana, che aveva sposato un americano e lasciato questa casa per trasferirsi a San Francisco, pensando di tornare un giorno a Roma; la affittava a turisti e stranieri, soprattutto per brevi periodi, ed era perciò ammobiliata. Mi disse che – se volevo – mi ci sarei potuto sistemare.

Gli dissi di sì, soprattutto per il grande terrazzo, che Deborah avrebbe riempito di bizzarre bottiglie dalle forme più strampalate e dove amava prendere il sole più o meno nuda, suscitando invidia e curiosità tra i vicini e forse richiamando qualche guardone domestico. Pensavo ancora in cuor mio che prima o poi avremmo trovato – Deborah ed io – un'altra casa davvero di nostro gusto e proseguimmo anche, per un po', nella nostra ricerca. Pure allora, come accadde con Margherita anni prima dopo lo sfratto dalla Torre del Grillo, ci fecero vedere un gran numero di case, preparate ad arte per sedurre turisti. Ma alla fine rimanemmo a Monteverde, forse più per pigrizia che per scelta. Abitavamo insieme, oltre che a Roma, anche nel *loft* allestito da Deborah accanto alla casa dei suoi genitori, nella campagna inglese, in un posto incantevole e selvaggio che ha un po' il nome di una motocicletta: Hurley. Anzi, avevamo addirittura un terzo appartamento di appoggio a Wiesbaden, circa a metà strada, visto che lavoravo per il secondo canale pubblico della tivù tedesca, facendo documentari che poi si montavano a Magonza.

Ci ho messo quasi trent'anni a liberarmi da questa città, ma già da poco prima della morte di Pasolini il mio disagio e la mia insofferenza erano giunte al colmo. Una città in cui non funziona niente, in cui tutto si ottiene per conoscenza o con trattative sottobanco, incivile, rozza, piena di corruzione, sporcizia, vibrazioni, fumi, rumore soprattutto…

Se ci penso bene, forse tutte queste cose a Roma ci sono sempre state e forse era l'età giovanile che me le rendeva meno evidenti e più tollerabili; ma nel pensiero di oggi, mi stupisco di come sia riuscito a sopportare di abitare in questo luogo così a lungo. Ricordo un libro tutto dedicato alla critica a Roma, pubblicato in quegli anni, con le firme di alcuni tra i più grandi intellettuali di allora: Alberto Moravia, Dacia Maraini, Eugenio Montale, Enzo Siciliano… Si intitolava *Contro Roma*[10], e fece un certo scalpore, almeno tra i corrispondenti dall'Italia, quale io – in parte – potevo senz'altro essere annoverato. Pasolini, poi, ne aveva parlato praticamente da sempre, con quella chiarezza inquietante che gli apparteneva tutta: Oltre all'aberrazione antropologica italiana, forse nessuno come lui ha descritto la deriva di Roma e la violenza fatta alla città e ai suoi giovani.[11] Ero come stregato, allora, da Roma, anche se non credo agli incantesimi.

Ripercorrendo oggi la storia di quel periodo, a Roma e in Italia più in generale, si rimane colpiti dal clima della violenza politica di quegli anni, definiti – grazie alla cinematografia tedesca – "anni di piombo"[12]; ma se devo essere sincero, a parte qualche episodio tutto sommato minore di pic-

cola criminalità – come qualche furto di materiale cinematografico e simili – la mia vita personale rimase sostanzialmente estranea a tale clima. Anche nel mio lavoro per la televisione tedesca – per la quale realizzai pure documentari su diversi aspetti della vita in Italia, compresa la sfera politica – il tema della violenza, paradossalmente, rimase solo un soggetto tutto sommato secondario. Volendo dare un giudizio postumo, sono stato forse allora un giornalista distratto, ma a dire la verità, probabilmente, era il mio lavoro nel cinema ad essere dominante.

Gli ultimi anni a Roma – magari l'ho già detto – sono stati più incubo che sogno. Con Fellini – dopo il mio inedito ma a lui non troppo gradito ritratto di *Ciao, Federico!*, che mi costò la rottura sostanziale di quella che avevo creduto un'amicizia ma che probabilmente era piuttosto cameratismo maschile tra gente di spettacolo – non c'era più molto rapporto. Pasolini era tragicamente scomparso, in quel modo così emblematico della sua travagliata vicenda umana, come scrissi in un articolo – improvvisamente censurato da un redattore nella sua epigrafia finale – su *Die Zeit*[13].

Continuavo il mio lavoro, facendo base a Roma eppure in giro per il mondo, con Deborah ma anche senza di lei. Fino a che, un maledetto giorno del 1994, dopo un periodo di vaghi ma fastidiosi malesseri, arrivò per lei una sentenza che ci lasciò annichiliti: leucemia.

Una forma incurabile, allora e forse anche ora. Cominciammo a frequentare il grande ospedale San Camillo, vicino casa, per lunghi e ripetuti ricoveri, cui seguivano periodi di isolamento per Deborah e di sconforto profondo per me. Roma – benché inetta – non ci fu ostile, anzi. Ebbi la sensazione – in quel caos diffuso che erano allora molti ospedali, compreso quell'ospedale – che in tanti si prodigassero per aiutarci, seppure impotenti. Io continuavo a mandare fax in giro per il mondo, nella speranza che fuori Roma potesse essere possibile fare qualcosa di più.

Invano. Assieme a Paolo, il mio nuovo amico italiano che avevo conosciuto proprio allora, provammo allora almeno a venire incontro alla volontà di Deborah, che chiedeva di tornare in Inghilterra. Organizzammo un rimpatrio rocambolesco e drammatico, di cui non posso raccontare i particolari, ma che consentì a Deborah – che nel frattempo ed in fretta a Roma era diventata la mia terza (ed ultima) moglie, – di morire in Inghilterra, come desiderava. Ho disperso le sue ceneri – sempre in adempimento di una sua richiesta – nel mare dei Caraibi, qualche tempo dopo.

Dopo di allora, ho evitato – per quanto potevo – di tornare a Roma. Qualche occasione cinematografica, una retrospettiva o poco più. Era rimasta questa casa che mi generava solo depressione e malinconia, oltre ad un deposito pieno zeppo di materiali che non sapevo dove portare. Ancora una volta, la mia vita cambiò direzione. Anche se non si dovrebbe tornare nel luogo da dove ti hanno così tragicamente cacciato, approfittai dell'occasione offertami da Edgar Reitz[14], che mi propose di seguire in Germania – a Karlsruhe – i giovani che intendevano dedicarsi all'ingannevole ma seducente arte cinematografica. Gli anni che seguono sono così un po' quelli dell'ultimo naufragio su una sponda inattesa. Dopo la Palestina, Praga, New York, Parigi, Roma, di nuovo la Germania.

Col tempo, radunai laggiù le tante cose accumulate e conservate nei miei depositi, compreso quello di Roma; affittai a Karlsruhe – oltre alla nuova casa col glicine di Gartenstrasse, di fronte lo *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) – un grazioso *loft* ad uso magazzino, dove aprire ed ordinare le casse che via via giungevano un po' da ogni parte, e composi infine questa casa, coi frammenti accumulati in così tante vite da farla sembrare quasi un museo.

Non ho rammarico né nostalgia per avere lasciato Roma. Eppure, pensando a questa città, mi tornano spesso in mente i versi struggenti e tragici di Pasolini[15], recitati da Orson Wells ne *La Ricotta*:

Io sono una forza del passato
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi delle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti del Dopostoria,
cui io assisto per privilegio d'anagrafe
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere d'una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.

Bibliografia

Bachmann, Gideon/Gallo, Donata (1975), "Conversazione con Pier Paolo Pasolini". In *Film critica*, Nr. 256.

- (1970), *Ciao, Federico!*, film.
- (1976), "Sodom oder Das stilisierte Grauen". In *Die Zeit*, Ausgabe 30. Januar 1976. In http://www.zeit.de/1976/06/sodom-oder-das-stilisierte-grauen (consultato il 19.01.2019).

Bauer, Yehuda Bauer (1970), *Flight and Rescue: Brichah.* New York: Random House.

Blatman, Daniel (2003), *For our Freedom and Yours: the Jewish Labour Bund in Poland 1939-1949*. London: Mitchell.

Crozzoli, Andrea/Sesti, Mario (Hg.) (2003), *Otto e mezzo. Il viaggio di Fellini*. Pordenone: Cinemazero.

Dekel, Efrayim (1973), *B'riha: Flight to the Homeland*. New York: Herzl Press.

Eronico, Egidio (1987), *A proposito di Roma*. In https://www.youtube.com/watch?v=TRX_Rvx1ypA (consultato il 19.01.2019).

Moravia, Alberto et al. (1975), *Contro Roma*. Milano: Bompiani.

Pasolini, Pier Paolo (1962), *La ricotta* (dt.: *Der Weichkäse*), film.

- (2003), *Tutte le poesie* I. Milano: Mondadori.

Pontuale, Dario (2017), *La Roma di Pasolini. Dizionario urbano*. Roma: Nova Delphi.

Reitz, Edgar, "Film Art on Air. Gideon Bachmanns Gespräche mit Kino-Persönlichkeiten 1955–1997". In http://zkm.de/edgar-reitz-gideon-bachmann-der-vasari-des-films (consultato il 19.01.2019).

Trotta, Margarethe von (1981), *Die bleierne Zeit*, film.

Unterman, Alan (2011), *Historical Dictionary of the Jews*. Plymouth: The Scarecrow Press.

Anmerkungen | Note

[1] Paolo Sassi, *Il viaggio di G. Bachmann*, in corso di pubblicazione. “Ho conosciuto Gideon Bachmann a Roma – dove allora viveva – nel 1994, molti anni dopo l’inizio dei fatti raccontati in queste pagine. A parte l'amicizia, inizialmente occasionata dalla grave malattia che aveva colpito Deborah Beer, la sua giovane compagna, non avevo davvero alcuna velleità di divenire suo biografo. Fino a quando – dodici anni dopo, più o meno alla vigilia del suo ottantesimo compleanno, in occasione di una sua visita a Roma per un evento sul backstage, nel corso del quale partecipò alla proiezione di *Ciao, Federico!* – non mi convinsi che la sua storia era troppo bella per essere lasciata ai rischi dell’oblio. Gli chiesi perciò se potevo raccoglierla in qualche modo, magari in forma di interviste. Lui mi disse di sì. Cominciammo nella sua nuova casa tedesca, a Karlsruhe; poi anche in Israele [un link al video girato durante la visita in Israele si trova nella versione online di *lettere aperte,* nota editoriale] dove fummo insieme a ritrovare luoghi, persone, storie… All’inizio, non pensavo proprio ad una pubblicazione ma piuttosto ad una preservazione della memoria. Ma la storia era troppo affascinante per rimanere solo registrata su video: mi ero infatti nel frattempo persuaso della necessità che la memoria (le tante memorie!) della lunga ed avventurosa vita di Gideon – testimone involontario e paradigmatico del ‘secolo breve’ – fosse conservata in una forma più strutturata. L’ho così convinto a riprendere con pazienza i racconti già fatti, ad imbastirne di nuovi, a sopportare con rassegnazione le mie domande – a volte pertinenti, a volte meno – sulle vicende e sugli argomenti che venivano via via emarginandosi, come in una originale decantazione, da un itinerario biografico così singolare. Il racconto – per una mia/nostra scelta di allora – si è sviluppato in forma di narrazione perché iniziò trascrivendo le prime interviste. A me sembrava una bella scelta, anche se forse difficile dal punto di vista espositivo o letterario. Perciò, a parte i miei interventi ‘ricostruttivi’ per dare forma letteraria alla narrazione od a qualche ’integrazione’ postuma, il mio racconto scritto è sostanzialmente tutto costruito attorno alla voce narrante di Gideon, anche se ho provato ad ‘incanalarlo’ – nel tempo – attorno ad alcuni argomenti, secondo la mia sensibilità e il dipanarsi dei racconti. Gideon stesso mi ha fornito – negli anni – molti materiali, tra i tanti a sua disposizione, dopo una vita da ‘accumulatore’: fotografie, documenti, riviste, oggetti. Ed io ho rintracciato per mio conto, come potevo e sapevo, fonti storiche o documentali che aiutavano l'in-

quadramento di alcuni grandi temi della storia personale di Gideon siccome connessa alla grande storia del mondo."

Il risultato finale è frutto del suo raccontare e del mio ricostruire, anche se la responsabilità per gli esiti raggiunti non si divide – ovviamente – in parti uguali (dall'introduzione).

[2] Così Remo Remotti nel film *A proposito di Roma*, di Egidio Eronico, 1987: "Negli anni cinquanta io me ne andai, come oggi i ragazzi vanno in India, vanno via, anch'io me ne andai nauseato, stanco, da questa Roma del dopoguerra; io allora, a vent'anni, mi trovavo di fronte a questa situazione, andai via da questa Roma anni '50. E me andavo da quella Roma addormentata, da quella Roma puttanona, borghese, fascistoide, quella Roma del volemose bene, annamo avanti, quella Roma delle pizzerie, delle latterie, dei sali e tabacchi, degli erbaggi e frutta, quella Roma dei mostaccioli e caramelle, dei supplì, dei lupini, dei maritozzi colla panna, senza panna, delle mosciarelle; me andavo da quella Roma dei pizzicaroli, dei portieri, dei casini, delle approssimazioni, degli imbrogli, degli appuntamenti ai quali non si arriva mai puntuali, dei pagamenti che non vengono effettuati, quella Roma dei funzionari dei ministeri, degli impiegati, dei bancari, quella Roma dove le domande erano sempre già chiuse, dove ce voleva 'na raccomandazione; me andavo da quella Roma dei pisciatoi, dei vespasiani, delle fontanelle, degli ex-voto, quella Roma della circolare destra e della circolare sinistra, delle mille chiese, delle cattedrali fuori le mura, dentro le mura, quella Roma delle suore, dei frati, dei preti, dei gatti; me andavo da quella Roma cogli attici colla vista, la Roma di piazza Bologna, di Via Veneto, di via Gregoriana, quella dannunziana, quella eterna, quella di giorno, quella di notte, quella turistica, la Roma dell'orchestrina a piazza Esedra, la Roma di Propaganda Fide, la Roma fascista di Piacentini; me andavo da quella Roma che ci invidiano tutti, la Roma caput mundi, del Colosseo, dei Fori imperiali, di piazza Venezia, dell'Altare della patria, dell'Università di Roma, quella Roma sempre col sole estate e inverno, quella Roma ch'è meglio di Milano; me andavo da quella Roma dove la gente orinava per le strade, quella Roma fetente e impiegatizia, dei mille bottegai, dei Iannetti, di Gucci, di Ventrella, di Bulgari, di Schostal, di Carmignani, di Avegna, quella Roma dove non c'è lavoro, dove non c'è 'na lira, quella Roma der còre de Roma; me andavo da quella Roma della Banca Commerciale Italiana, del Monte di Pietà, di …che cazzo, di campo de' Fiori, di Piazza Navona, quella Roma che c'hai 'na sigaretta, e prestame cento lire, quella Roma del Coni, del Concorso ippico, quella Roma del Foro che portava e porta ancora il nome di Mussolini; me n'andavo da quella Roma di merda! Mamma Roma: addio!" [https://www.youtube.com/watch?v=TRX_Rvx1ypA] (consultato il 19.01.2019).

[3] La Brichah (o B'riha: in ebraico 'fuga' o 'volo') è il nome dell'organizzazione clandestina che aiutò e organizzò l'afflusso degli ebrei europei sopravvissuti alla Shoah nella Palestina britannica, contro le decisioni del governo inglese assunte già nel 1939; ebbe fine con la proclamazione dello stato di Israele, nel maggio 1948. Cf. Yehuda Bauer (1970), *Flight and Rescue: Brichah*. New York: Random House; Efrayim Dekel (1973), *B'riha: Flight to the Homeland.* New York: Herzl Press. V. anche Alan Unterman (2011), *Historical Dictionary of the Jews*. Plymouth: The Scarecrow Press, 22.

[4] Cf. https://www.care.org/care-package (consultato il 19.01.2019).

[5] Lasciapassare di guarnigione.

[6] Il *Bund – Algemeyner Jidisher Arbetersbund in Lite, Poyln un Russland* – è stato una organizzazione politica ebraica socialista – con orientamento antisionista – nato nel 1897 nella Russia zarista. Si è battuto per la cultura yiddish e per i diritti degli operai ebrei nell'Europa orientale; confluito nel partito bolscevico, all'indomani della rivoluzione, operò in Polonia fino alla guerra, entrando successivamente in clandestinità. Cf. Daniel Blatman (2003), *For our Freedom and Yours: the Jewish Labour Bund in Poland 1939-1949*. London: Mitchell.

[7] Andrea Cozzoli/Mario Sesti (a cura di) (2003), *Otto e mezzo. Il viaggio di Fellini*. Pordenone: Cinemazero.

[8] Gideon Bachmann (1970), *Ciao, Federico!,* film.

[9] Una originale visione dei luoghi e delle relazioni di Pasolini con la capitale in Dario Pontuale (2017), *La Roma di Pasolini. Dizionario urbano*. Roma: Nova Delphi.

[10] Alberto Moravia et al. (1975), *Contro Roma*. Milano: Bompiani.

[11] Gideon Bachmann/Donata Gallo (1975), "Conversazione con Pier Paolo Pasolini". In *Film critica*, No. 256, 237: "[i]l potere fa ciò che vuole […]. È un potere che manipola i corpi in maniera orribile e non ha nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler: Li manipola trasformando la coscienza, cioè nel modo peggiore; istituendo dei nuovi valori alienanti e falsi, che sono i valori del consumo […]. Per esempio, questo potere ha distrutto Roma, non esistono più i romani, un giovane romano è il cadavere di se stesso, che vive ancora biologicamente ed è in uno stato di imponderabilità tra gli antichi valori della sua cultura popolare romana e i nuovi valori piccolo borghesi che gli sono stati imposti."

[12] Margarethe von Trotta (1981), *Die bleierne Zeit*, film.

[13] Cf. Gideon Bachmann (1976), "Sodom oder Das stilisierte Grauen". In *Die Zeit*, 30 gennaio 1976. In http://www.zeit.de/1976/06/sodom-oder-das-stilisierte-grauen (consultato il 19.01.2019).

[14] Edgar Reitz, "Film Art on Air. Gideon Bachmanns Gespräche mit Kino-Persönlichkeiten 1955–1997". In http://zkm.de/edgar-reitz-gideon-bachmann-der-vasari-des-films (consultato il 19.01.2019).

[15] Pier Paolo Pasolini (1964), *Poesie in forma di rosa*, Milano: Garzanti; ora in Ibid. (2003), *Tutte le poesie* I. Milano: Mondadori.

Josephus

Paolo Sassi (Roma)

> E così a prezzo di molte spese e fatiche io, che sono uno straniero, presento ai greci e ai romani questa memoria di grandi imprese.[1]

In Germania, nella città di Karlsruhe, al terzo piano del bel palazzo col glicine di Gartenstraße, si trova l'appartamento Bachmann; in quei locali – purtroppo ad oggi ancora inaccessibili, in attesa che siano dipanate le questioni della successione ereditaria – sono racchiuse per intero la geografia e la storia della lunga vita di Gideon Bachmann, nato il 18 febbraio 1927 ad Heilbronn (sotto la Repubblica di Weimar) col nome di Hans Werner, morto il 24 novembre 2016 a Karlsruhe (col medesimo nome) nella Repubblica Federale di Germania.

Quel che egli ha vissuto tra il 1927 ed il 2016 è un pezzo di storia del mondo ed una narrazione a sé;[2] ma colpisce che la lunga parabola di Bachmann si chiuda in Germania, a poche decine di chilometri dal luogo dove si era aperta. "Non si dovrebbe tornare nel luogo dal quale ti hanno cacciato", mi disse una volta. Eppure, dopo la morte di Deborah Beer nel 1994, sua compagna di vita e lavoro per lungo tempo, egli accettò infine l'offerta di Edgar Reitz[3] e tornò a stabilirsi nella sua terra natale, "ultimo naufragio su una costa inaspettata".

Dopo il 'ritorno' nella sua incerta *Heimat*, per dirla con Reitz, Gideon – con molto impegno – si adoperò all'allestimento di questa sua ultima casa, un luogo così suggestivo per chi ha avuto occasione di visitarla. Fu lì che – pur essendoci conosciuti a Roma – ci incontrammo spesso, con una frequentazione famigliare interrotta solo dalla sua morte; fu lì che – durante una 'perlustrazione', svolta in un momento di pausa dalle nostre conversazioni in forma di intervista – osservai nello scaffale di una libreria bassa, posta nei pressi dell'accesso allo stretto balcone, un numero inusuale di copie, in varie lingue ed edizioni, dei libri di Flavio Giuseppe, comunemente appellato 'Josephus' dai lettori nord europei, e in particolare del celeberrimo libro sulla *Storia della guerra dei Giudei contro i Romani*.[4]

L'attrazione di Gideon per il grande storico ebreo dell'antichità mi incuriosì. Conoscevo allora piuttosto scolasticamente e superficialmente la peculiare vicenda di Josephus: ricordavo di aver sentito parlare (e poi di averne letto qualche pagina) dei suoi libri in anni lontani, un po' per dovere, un po' perché incuriosito soprattutto dal fatto che egli venisse accreditato come uno dei migliori narratori di storia dell'antichità. Ma non era (solo) alla storia che Gideon si interessava: la vicenda di questo ebreo palestinese del passato – volente o nolente – aveva infatti diverse affinità con la vicenda personale di Bachmann.

Non si trattava solo della comune discendenza, peraltro con venti secoli di distacco, dalla stirpe di Abramo, che Gideon riconosceva per se stesso senza troppa enfasi; tuttavia, è proprio a partire dalla 'refrattaria' identità ebraica di Bachmann e dal suo interesse per Josephus che vorrei partire per avanzare alcune riflessioni.

In primo luogo – *ça va sans dire* – Gideon nasce in una famiglia ebraica *sui generis*, anche se non di nobile tradizione sacerdotale, come era quella di Josephus.[5] I Bachmann – come anche probabilmente gli Strassburger, il ramo materno – erano ebrei tedeschi di insediamento non recente. Venivano da Warburg, una piccola cittadina della Westfalia, dove i primi ebrei arrivarono da Venezia attorno al 1559, impegnandosi nel tempo tra affari, finanza e commercio; al massimo della loro presenza, non superarono mai le 300 persone e alla vigilia delle persecuzioni antisemite – all'inizio degli anni 1930 – la Comunità contava 160 individui.[6]

Il nonno paterno di Gideon, Bernhard, nacque a Warburg nel 1866, figlio di Isaak e Marianne Hammerschlag. Da lì si spostò non di molto, a Göttingen, dove si sposò con una ragazza ebrea, anche lei originaria di Warburg, Ida Lina Wittenstein, dalla quale ebbe tre figli. Sua moglie, purtroppo, morì nel 1913, alla vigilia della prima guerra mondiale. Così, Bernhard decise di risposarsi: i primi due figli – Greta e Ernst, il padre di Gideon – erano già piuttosto cresciuti, ma il minore, Werner, non aveva ancora 10 anni. Scelse una donna del Nord, Sara Koppel: i due si sposarono nel 1920, sempre a Göttingen. A Göttingen nel 1897 era nato anche Ernstin tempo per combattere – sotto le bandiere dell'esercito del Kaiser – nella Grande Guerra, tedesco tra i tedeschi, ottenendo il grado di *Gefreiter* e venendo decorato con la Croce di Ferro. Ernst – che dopo la fine della guerra ereditò dal padre il mestiere di commerciante di grano – si allontanò invece un po' di più dalle origini familiari di Warburg, andando a mettere su famiglia – con Bella Strassburger – nella cittadina di Heilbronn[7], a circa 300 chilometri a sud, nell'attuale Baden-Württemberg. Dove nascerà, nel 1927, Hans Werner Bachmann: Isaak generò Bernhard, Bernhard generò Ernst, Ernst generò Hans Werner…

L'identità ebraica dei Bachmann si potrebbe definire – utilizzando un termine italiano controverso e forse un po' datato – piuttosto 'laica'. Racconta in proposito Gideon:

> Noi ebrei in Germania, in quegli anni, in primo luogo eravamo tedeschi, in secondo luogo ci consideravamo tedeschi, e solo infine acconsentivamo che eravamo sì tedeschi ebrei, che mantenevamo forse una certa identità – ad esempio celebravamo talvolta i nostri riti, così, per tradizione – ma che non ambivamo di distinguerci quasi in nulla dalla nazione che abitavamo. Neanche quelli più religiosi, e noi non eravamo tra quelli.[8]

La famiglia, tuttavia, dovette fare presto i conti con il nazismo avanzante e l'antisemitismo risorgente. I primi anni di vita del piccolo Hans Werner furono infatti proprio quelli in cui in Germania crebbe e si consolidò il clima di sempre maggiore ostilità verso gli ebrei, dalle leggi di Norimberga del 1934 in avanti.[9] Ernst e Bella si convinsero che il loro paese non era – o non era più – il luogo dove poter continuare a vivere, e concepirono tempestivamente – ahimè, senza troppi emulatori – quella che diventerà invece l'occasione della loro salvezza personale: l'emigrazione. Non sarà solo una fuga, verso un paese ospitale o verso l'ignoto: decideranno invece – più o meno consapevolmente – di trasferirsi in Palestina, grazie alla cultura sionista che Bella possedeva e che suo marito assecondò con una certa preveggenza.

I Bachmann – Ernst, Bella ed il piccolo Hans Werner – lasciarono così la Germania nazista nel 1936, alla volta del Medio Oriente. La Palestina di allora – coi suoi ampi confini, tracciati dalle potenze europee sulla base degli accordi segreti Sykes-Pikot del 1916 – era amministrata dalla Gran Bretagna, grazie al mandato ricevuto all'indomani della fine della prima guerra mondiale. L'insediamento in quei luoghi – nell'aprile del 1936 – non fu facile né scontato. Ernst e Bella – che erano stati un poco addestrati, prima della partenza, in corsi organizzati dalla ZOG, la *Zionistische Ortsgruppe* di Heilbronn[10] – dovettero riciclarsi per poter vivere e sopravvivere: si improvvisarono artigiani, lavorando alla fabbricazione di guanti di pelle con discreto successo, mentre Hans Werner dovette essere ospitato in una specie di collegio – o *Kinderheim* – in una località isolata nelle campagne palestinesi. I suoi genitori erano fuori tutto il giorno e c'era bisogno di qualcuno che accudisse il bambino, che oltretutto doveva proseguire la scuola – dalla quale in Germania era stato cacciato – ed imparare l'ebraico, cosa che i suoi genitori non fecero mai davvero.

Sarà in questo remoto luogo della Palestina – un posto bucolico e selvaggio, perso nei campi di agrumi, chiamato Megged – che il giovane Hans Werner esordirà scegliendosi un altro nome:

Gideon. Il palese riferimento al Gedeone biblico[11] è però del tutto fuorviante. Racconta Bachmann:

> Qualcuno potrebbe ipotizzare che il nome scelto allora fosse il primo segno della mia inculturazione ebraica, con un evidente richiamo eroico alle scritture sacre: ma non è stato così. Ora, il fatto è che i miei primi giovani compagni della vita in Palestina, in quel 1936, avevano tutti nomi ebraici. Non potevo non avere anch'io un nome come i loro nomi; potevo, anzi: dovevo sceglierne uno. Megged, questo posto dove vivevamo, era incredibilmente isolato: una casa tra aranceti, piccoli orti e dune, senza quasi nessun contatto con l'esterno. Ogni viaggio verso l'altrove era poco meno di un'avventura, da percorrersi con l'aiuto di ogni mezzo: asini, pullman, vecchie auto, talvolta il treno. Ci voleva un giorno intero per raggiungere Tel Aviv, dov'erano i miei genitori, che anche per questo motivo potevo visitare molto di rado, prevalentemente in occasione delle festività ebraiche. Mi sentivo terribilmente costretto e claustrofobico in questo luogo. Una volta la settimana, tuttavia, penetrava regolarmente nel nostro isolamento palestinese un uomo, con uno strano carretto: una piattaforma di legno – con ruote 'retrattili', per poter scivolare meglio sulla sabbia, dove si trasformava in una specie di slitta – trainata da un mulo. Era il nostro unico contatto col mondo, eccetto i segnali luminosi che la notte – in alfabeto Morse – scambiavamo coi lontani più prossimi. Ci portava posta (se ce n'era) e le merci non producibili nella nostra piccola autarchica comunità. Questo nostro Caronte *sui generis* si chiamava Gideon, ed io volevo essere come lui: andare nel mondo, viaggiare, comunicare. Così, ho scelto il suo nome per me.[12]

È un fatto – questo del nome cambiato – che mi ha sempre suggestionato: non solo perché, secondo l'antico adagio latino, *nomen est omen,* ma piuttosto – come amava scherzare Bachmann, invertendo le parole e giocando anche con la lingua di Cicerone – per il destino che opzioniamo quando, anche se accade a pochi, abbiamo la sorte di scegliere il nostro nome. Così, mentre Josephus – che nacque Yosef ben Matityahu – diventò Titus Flavius Iosephus per l'affrancamento e il conferimento della cittadinanza romana da parte dell'imperatore Tito,[13] Hans Werner mutò il proprio nome – un nome tedesco composto e piuttosto elegante – in quello di Gideon. Se non per l'anagrafe, almeno per la vita quotidiana. L'ebreo palestinese Yoseph si 'latinizza', il tedesco Hans Werner sembrerebbe invece ebraicizzarsi: come ingannano le apparenze...

Ma tant'è. Si potrebbe dissertare a lungo sull'identità degli ebrei tedeschi, specie di quelli vissuti nel periodo tra le due guerre. Amos Elon ha scritto in proposito pagine dense e bellissime, ricostruendo le complesse vicende di quasi due secoli di storia intensa e per molti versi felice, alla ricerca delle ragioni e degli entusiasmi che hanno forgiato quei singolari caratteri, da Moses Mendelssohn a Heinrich Heine, passando per Karl Marx, Albert Einstein e Bertolt Brecht. Così, se la storia dell'assimilazione è un processo che riguarda tutti gli ebrei europei, solo in Germania esso

> riflette la complessità di un rapporto che alla fine diventò una sorta di identità. [...] Il dualismo di tedeschi ed ebrei, due anime in un solo corpo, sarà la preoccupazione e il tormento degli ebrei tedeschi per tutto l'800 e i primi decenni del 900. In nessun altro paese dell'Europa occidentale questo dualismo fu così profondo e alla fine così tragico.[14]

L'integrazione – almeno apparente – nella comunità nazionale appariva comunque chiarissima: a parte quelli che avevano più o meno nettamente accantonato l'appartenenza religiosa, mi impressionò molto in proposito, ad esempio, guardare i volti fissati dalle fotografie di quegli ebrei che – alle soglie della catastrofe – frequentavano devoti la maestosa sinagoga berlinese di Oranienburger Straße, poi devastata – come tante, seppure non distrutta – nel *pogrom* del novembre

1938:[15] uomini in nulla distinguibili dai loro compatrioti, senza barbe ingombranti o ricciolute *peyot*, né lunghi pastrani neri, come i loro fratelli orientali. Racconta sempre Bachmann:

> Ricordo ancora un curioso episodio accaduto un giorno mentre ero assieme al mio nonno paterno, Bernhard, ancora in Germania, prima dell'emigrazione. Eravamo per la strada quando scorgemmo in lontananza alcune figure nere inconfondibili di ebrei orientali, con i boccoli, questi cappelli bizzarri. Nonno Bernhard mi trasse un poco a sé, quasi mi dovesse protezione. Poi, indicandomeli impercettibilmente, aggrottò le narici inspirando, fece una mezza smorfia e – a voce bassa, ma in modo che potessi sentire – mi sussurrò: "Schlesischer Kopfbahnhof!" Schlesischer Kopfbahnhof era la famosa stazione della Slesia. Gli ebrei orientali che arrivavano a Berlino dalla Polonia, dalla Bessarabia, da altri paesi, insomma non so da dove, approdavano tutti a questa stazione. Erano associati a quel luogo, come per dire: puzzano, hanno l'odore di un altro tipo di mondo. Con questa musica e questa lingua dal suono per noi orrendo, lo yiddish, che adesso viene così spesso 'romanticizzata'. Noi, ebrei tedeschi (o tedeschi ebrei), in fondo – antisemiti paradossali? – disprezzavamo allora piuttosto visceralmente quel mondo; e i tedeschi non ebrei cominciavano a renderci spesso e volentieri un crudele contraccambio.[16]

Il paradosso dell'ebraicità irrinunciabile eppure mancata (e per certi versi 'rifiutata') di Hans Werner alias Gideon si distende e si contrae a lungo e in luoghi diversi, come il mantice di una fisarmonica.

Durante l'infanzia in Germania, l'ebraicità è nascosta dietro le sembianze di una famiglia borghese e di un bambino viziato, diligente e tutto sommato conformista, avviato da suo padre alla passione per i trenini elettrici, paradossalmente frutto dell'ingegno nazionale tedesco della famiglia Märklin.[17] Dal balcone della casa di Bahnhofstraße, in una Heilbronn impavesata di bandiere con la croce uncinata, Gideon ricorda persino di avere tentato, un giorno, di fare il saluto nazista al passaggio del *Führer*, da fervente piccolo tedesco: sua madre glielo impedì, senza che egli – allora – ne comprendesse appieno il perché.

Gli anni palestinesi furono quelli della formazione, scombinata ed irregolare, tra scuola ebraica e collegio (Megged), con l'aggiunta dei periodi (obbligatori!) trascorsi nel *kibbutz* e l'esperienza del *bar mitzvà*, unica ed ultima partecipazione di Gideon ai riti della fede dei Padri. La vita palestinese, specie dopo l'inizio della guerra, accrebbe l'appartenenza di Gideon alla *societas* ebraica, ma non la esclusivizzò: fosse per la sua insofferenza al 'collettivismo' di qualunque bandiera, fosse per la curiosità del mondo, ma Bachmann cominciò già in quel tempo a precostituirsi la possibilità di andare altrove, chiedendo il rilascio di un passaporto alle autorità britanniche già nel 1943, in piena guerra mondiale.

Grazie a quel passaporto, nel 1947 – seguendo l'improbabile occasione del primo *Festival mondiale della gioventù e degli studenti, per la pace, la solidarietà antimperialista e l'amicizia tra i popoli*[18], promosso dalla neo fondata *World Federation of Democratic Youth* – Gideon partì per Praga e da lì per un originale itinerario nell'Europa del dopoguerra. Viaggerà coi trasporti militari, 'camuffato' da giornalista britannico, e pure 'aiutato' dalla rete ebraica della *Brichah*[19].

Bachmann è a Praga il 14 maggio 1948, quando verrà proclamata la nascita dello stato di Israele. È lì che sarà richiamato per combattere la prima guerra contro il blocco delle nazioni arabe. È lì che – con una arguta trovata linguistica degna delle sue abilità di poliglotta – riuscirà a 'confondere' l'uomo in procinto di rilasciargli il visto per andare ad arruolarsi in Israele, consentendogli invece di ottenere un irrituale – eppur valido – permesso del neonato stato di Israele per andare ovunque. In quell'estate del 1948, l'addetto dell'ambasciata di Israele a Praga – che gli stava scrivendo a macchina il lasciapassare per partire verso Israele – non conosceva benissimo l'inglese:

> Prende il passaporto, va in un'altra stanza, torna indietro e mi chiede: "Come si dice in inglese *per viaggiare verso Israele*?" Per me fu come la luce di un *flash*, l'intuizione di un attimo. Così, invece di dire *to travel to Israel*, dissi: "Si dice *for*; *a travel document for the State of Israel*." Così scrisse. Con questo documento mi hanno dato il visto per andare in America, il 23 luglio del 1948. Il 19 agosto sono entrato negli *States*.[20]

È il primo 'gran rifiuto' non solo di combattere nell'esercito, quanto piuttosto di legarsi ad una nazione, foss'anche 'giusta' come quella di Israele. Il richiamo alle armi – che impedirà poi per diversi anni a Bachmann, ancora coscritto, di far visita ai suoi genitori, invece cittadini del nuovo stato – significava l'alta probabilità di morire in battaglia, mentre egli voleva continuare – forse iniziare – a vivere. A differenza di Josephus, governatore militare della Galilea al tempo dell'assedio di Iotapata,[21] Gideon indossò in vita sua solo una divisa di fantasia,[22] realizzata *ad hoc* per viaggiare in Europa a guerra già terminata; eppure, come Josephus nella cisterna,[23] egli eserciterà ogni sagacia possibile per guadagnare la vita.

Negli *States*, Gideon arriva e si insedia quasi subito a New York,

> la città con la più numerosa popolazione ebraica del mondo: New York, le cui strade, *yeshivot*, bancarelle, aziende riviste, fiere del cibo e rappresentazioni teatrali sono la somma e la sovrapposizione di tanti e diversi mondi ebraici, passati e presenti, che si intrecciano alla vita di milioni di non ebrei, contraddicendosi tra loro e creando un mosaico di identità dal sapore talmente americano da risultare quasi indistinguibile.[24]

Gideon si trova negli USA, anziché in *Erez Israel*, come molti altri suoi coetanei. È un po' come Josephus che – dopo la sconfitta militare, la consegna al nemico, la prigione ed infine l'affrancazione – si trova a vivere a Roma. New York come la capitale dei padroni del mondo di allora? Eppure, anche lì prosegue una sua originale relazione con l'identità. Senza imbracciare armi, le trasporta seminascostamente per imbarcarle verso Israele, in casse con su scritto 'macchinari agricoli'; impartisce lezioni serali nella lingua degli avi a quanti ricercano le proprie radici; apre infine, col consenso del governo di 'laggiù', una agenzia per viaggi dagli Stati Uniti verso Israele, che gli varrà anche una incoraggiante menzione sulla stampa newyorkese. Infine, ottenuto il divorzio da Yudka, si risposa: con Rachel, americana sì ma ebrea, fuggita dalla Polonia, figlia per di più di un importante *leader* del *Bund*[25]: da lei acquista la nuova cittadinanza a stelle e strisce ma soprattutto la possibilità di utilizzare il nuovo nome Gideon – scelto un tempo tra gli aranceti della Palestina – su un documento tutto intriso di novità. Ancora una volta, le vicende di Bachmann tornano a somigliare a quelle di Josephus: Gideon diventa cittadino del nuovo 'impero' statunitense, come anche Josephus diventò cittadino dell'impero di Roma.

Osserva acutamente Pierre Vidal-Naquet nel suo bel libro su Flavio Giuseppe:

> Che significava per un ebreo il fatto di ricevere o di possedere la cittadinanza romana? A parte le possibilità e i privilegi materiali [...], siamo male informati sugli aspetti psicologici – in senso lato – della romanizzazione.[26]

Parafrasando le parole del grande intellettuale francese, potremmo chiederci che effetti abbia avuto l"americanizzazione' di Bachmann: in effetti, essa sembrerebbe essere stata piuttosto efficace, considerato che per diverso tempo è stata questa – ossia quella newyorkese – la sua più plausibile appartenenza sociale. In Europa poi, dove Gideon arrivò nel 1961 – dapprima per un anno a Parigi, poi a Roma, dove resterà stabilmente fino al 1994; ma anche in Inghilterra, dove passerà lunghi periodi nella campagna di Hurley, nel Berkshire – non sembrerebbe esserci stato grande utilizzo di quella primitiva radice. Sarà solo dopo l'89 e la successiva unificazione tedesca,

nel 1990, che l'antica origine riemergerà, come un vecchio parente venuto da lontano dopo anni di assenza.

Con la nuova costituzione della Germania unita, infatti, il governo tedesco decise di restituire nuovamente la cittadinanza ai superstiti che l'avevano perduta negli anni bui del nazismo; l'articolo 116 della Legge fondamentale recita infatti: "Alle persone già cittadine tedesche che furono private della cittadinanza tra il 30 gennaio 1933 e l'8 maggio 1945, per motivi politici, razziali o religiosi, ed ai loro discendenti, dev'essere, a richiesta, nuovamente concessa la cittadinanza". Ricorda Bachmann:

> La notizia della cittadinanza restituita mi raggiunse in Inghilterra e fu piuttosto sorprendente. Qualcuno, neoconcittadino germanico come me, sottolineò allora con sarcasmo il legame tra passato e presente, riconoscendovi quasi una 'dolce vendetta' alla memoria di Hitler; altri ritennero la reintegrazione nel diritto poco meno di una bestemmia. Per me, la cittadinanza restituita significò soprattutto il primo passaporto tedesco della mia non breve esistenza, col nome di allora, Hans Werner, da me lungamente – e consapevolmente –obliato.[27]

Mi torna in mente la paradossale (eppure acuta) tesi esposta da Sartre nel suo noto *pamphlet* pubblicato nel 1946, quando in Europa la consapevolezza della tragedia immane della *Shoah* andava probabilmente ancora formandosi e quando non esisteva ancora uno stato col nome di Israele. In una delle più belle ed appassionate difese intellettuali dell'ebraismo e del diritto alla diversità, egli argomentò come l'ebreo fosse – suo malgrado – essenzialmente il prodotto storico dei suoi accecati persecutori, il frutto dell'irrazionale follia dell'antisemita che esprime la sua passione dissennata nell'odio contro un nemico intenzionalmente costruito:

> Abbiamo visto che, contrariamente a un'opinione diffusa, non è il carattere ebraico a creare l'antisemitismo ma, al contrario, che è l'antisemita a creare l'ebreo. La causa prima è dunque l'antisemitismo, struttura sociale regressiva e concezione di un mondo prelogico. [...] Abbiamo cercato di mostrare come la comunità ebraica non sia né nazionale né internazionale, né religiosa né etnica né politica: è una comunità quasi *storica*.[28]

Mi sembrò – quando lessi per la prima volta il libro, al principio degli anni '80 – un'interpretazione 'seducente' ma forse un po' estrema, legata a prospettive di cambiamento politico e sociale molto radicate nell'immediato secondo dopoguerra. Eppure, ripercorrendo oggi la storia di *questo* ebreo, l'analisi di Sartre mi appare drammaticamente fondata e per certi versi attuale, quasi un archetipo del 'secolo breve' e della *Shoah*: un'umanità dilaniata dalle guerre e dalle contrapposizioni, uomini e donne costretti dall'odio a difendersi per l'attribuzione di identità che non riconoscono o che gli appartengono – talvolta – solo per l'altrui volontà.

Ho fin qui provato a riconnettere alcuni fili dell'ebraicità 'dispersa' – o 'diffusa' – di Gideon Bachmann, sulla falsariga della sua 'attrazione' per la figura di Josephus. Mi sembra però infine necessario provare ad accennare – almeno per suggestioni – ad un ultimo tratto che secondo me associa profondamente questi due originali 'figli di Israele', pure tra loro così diversi e così distanti, nel tempo e nello spazio: ovvero, lo svolgimento – da parte di entrambi – di una vera e propria funzione 'pontificale'. Non – evidentemente – nel significato religioso, quanto piuttosto nell'accezione, secondo l'antico etimo latino, di 'costruttori di ponti'; di ponti tra culture, naturalmente.

Vidal-Naquet intitola un capitolo del suo libro a Josephus come 'intermediario':

> Un 'intermediario' offre scarso interesse quando si limita ad essere il rappresentante d'un campo in seno ad un altro campo; e Giuseppe difendeva di fronte agli ebrei la causa dei suoi padroni romani. Ma a una seconda lettura, il discorso indirizzato ai romani attesta l'immenso orgoglio che Giuseppe annetteva al fatto d'essere ebreo. [...] Da un lato c'è Roma, dall'altro ci sono gli ebrei: e in mezzo a loro c'è Giuseppe.[29]

Mi pare evidente che Bachmann, diversamente da Josephus, non ha avuto nessuna particolare attrazione né per la religione dei Padri né per l'appartenenza alla discendenza di Abramo. Eppure, la sua storia personale ed intellettuale è espressione di una azione costante di svolgimento della mediazione. Mi riferisco soprattutto al suo contributo alla cinematografia del Novecento: forse nessuno come lui – riprendendo la felice espressione coniata da Edgar Reitz, che ha definito Bachmann "il Vasari del cinema"– è stato così efficace nel ritrarre i protagonisti di quel mondo,

> con il suo udito e la sua sensibilità alla parola. Quando penso a quegli anni in cui Gideon si presentava ad ogni festival cinematografico del mondo e faceva le sue registrazioni vocali ovunque, vedo questa strana immagine di un pescatore che lancia di fronte a sé la sua canna da pesca. In effetti, Gideon aveva costruito un marchingegno dall'aspetto assurdo: lo portava appeso al collo, collegato al microfono da una sorta di braccio molto allungato, che aveva poi fissato alla propria schiena. Così, passando sopra alla folla e ai giornalisti che spingevano, poteva portare il suo microfono nelle immediate vicinanze degli artisti che lo interessavano. Gideon li poteva così origliare a distanza ravvicinata senza gettarsi nella mischia ostile del giornalismo quotidiano.[30]

Intervengo sommessamente in un campo specialistico; ma le centinaia di conversazioni in forma di intervista – da lui raccolte nel corso di una carriera a cavallo tra due secoli – hanno consentito anche al più estraneo o distratto dei suoi ascoltatori di cogliere emozioni e situazioni dei protagonisti del cinema del Novecento; ai lettori delle sue interviste, di riflettere su molti aspetti non scontati del mondo della 'settima arte' (e oltre).[31] Dare voce a quei protagonisti – che non mi sembra gli abbiano ancora riconosciuto il giusto tributo – è stata un po' la sua missione: dal tempo del suo insperato esordio alla radio newyorkese – con le interviste a personaggi noti e meno noti del cinema di allora – a *Ciao, Federico!*, col ritratto inusitato di un grande regista al lavoro; per passare alle immagini – oggi di nuovo integralmente accessibili – di *Underground New York*, dove è possibile cogliere i prodromi americani dei fermenti giovanili (e non solo) degli anni '60.[32] Così, per certi versi, Bachmann ha compreso e spiegato Pasolini (e la sua lettura della realtà) agli italiani assai meglio – paradossalmente – di quanto essi stessi non abbiano saputo fare.[33]

Grazie anche alla sua straordinaria padronanza delle lingue, è stato capace di parlare e di far parlare. Grazie alla sua sensibilità intellettuale, ha consentito ai suoi contemporanei – mediante la voce di molti artisti – di comprendere meglio e più in profondità il proprio tempo, sia sulle frontiere che nelle retrovie.

Non so se gli sarebbe piaciuto questo paragone conclusivo, lui che non amava particolarmente le allusioni alle scritture ebraiche (che pure conosceva tutt'altro che superficialmente); eppure a me – sospeso il confronto con Josephus – viene alla mente un personaggio importante che nella tradizione religiosa di Israele viene qualificato per eccellenza come mediatore: Aronne. Aronne è il fratello di Mosè che però – come sappiamo – è balbuziente e si affida alla parola del fratello per parlare col Faraone. Interprete e per questo mediatore.

L'ebraismo ha ragionato a lungo sul dualismo tra Aronne e Mosè, tra la ricerca della pace (o mediazione) e il rigore della legge e dell'osservanza;[34] ha commentato in proposito Jonathan Sacks: "Un mediatore ha doni diversi da un profeta, un liberatore, un legislatore: è forse più modesto, ma a volte non meno necessario."[35] Gideon Bachmann non riteneva di essere interprete

dell'Onnipotente; è stato però portavoce, mediatore e interprete di molti personaggi del suo tempo, capace di ascoltare ma anche di "parlare bene", come dice di Aronne il libro dell'Esodo (Es. 4, 14). Ha avuto in sorte non solo il dono di una bella voce, ma anche "un udito così fine che gli ha aperto la pronuncia e il suono a rare colorazioni linguistiche, che egli ha potuto perciò riprodurre. Sicuramente, questo talento sarà stato uno dei segreti della sua tremenda capacità di comunicare."[36]

Bibliografia

Bahbout, Scialom, "*Shalom* shel Emet". In http://www.morasha.it/zehut/sb04_emet.html (consultato il 19.01.2019).

Bauer, Yehuda (1970), *Flight and Rescue: Brichah.* New York: Random House.

Bermani, Cesare (2003), *"Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...". Saggi sul canto sociale*. Roma: Odradek.

Brenner, Michael (2005), "Gli ebrei europei alla vigilia della catastrofe". In *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo* I. Torino: UTET.

Daniel Blatman (2003), *For our Freedom and Yours: the Jewish Labour Bund in Poland 1939-1949*. London: Mitchell.

Debenedetti, Franco (2013), "Ebrei, anzi tedeschi". In *Il Foglio*, 23 novembre 2013.

Dekel, Efrayim (1973), *B'riha: Flight to the Homeland*. New York: Herzl Press.

Eckert, Klaus (2009), *Die Legende lebt. 150 Jahre Märklin. Geschichte, Menschen, Modelle*. Essen: Klartext.

Elon, Amos (2002), *The Pity of it All. A Portrait of the German-Jewish Epoch*. New York: Picador.

- (2005), *Requiem tedesco. Storia degli ebrei in Germania 1743-1933*. Milano: Mondadori.

Franke, Hans (2009), *Geschichte und Schicksal der Juden in Heilbronn. Vom Mittelalter bis zu der Zeit der nationalsozialistischen Verfolgungen (1050-1945)*, Heilbronn. In https://stadtarchiv.heilbronn.de/fileadmin/daten/stadtarchiv/online-publikationen/03-vr-11-franke-juden-in-heilbronn.pdf (consultato il 19.01.2019).

Giuseppe, Flavio (1974), *La Guerra giudaica*, a cura di Giovanni Vitucci. 2 voll. Roma-Milano: Fondazione Valla-Mondadori.

- ([3]2002), *Autobiografia*, a cura di Elvira Migliarino. Milano: Rizzoli.

Hengst, Karl; Olschewski, Ursula (Hg) (2013), *Historisches Handbuch der jüdischen Gemeinschaften in Westfalen und Lippe: Die Ortschaften und Territorien im heutigen Regierungsbezirk Detmold*. Münster: Ardey-Verlag.

Hermes, Hermann (1986), "Ausschnitte aus der Geschichte der Juden in der Stadt Warburg." In *Die Stadt Warburg*. Warburg: Hermes.

Hilberg, Raul (1999), *La distruzione degli Ebrei d'Europa*. Torino: Einaudi.

Mommsen, Hans (2003), *La soluzione finale. Come si è giunti allo sterminio degli ebrei*. Bologna: il Mulino.

Montanari, Maurizio (2007), *Gli ebrei di New York*. Roma-Bari: Laterza.

Pestelli, Carlo (2016), *Bella Ciao. La canzone della libertà*. Torino: add editore.

Reitz, Edgar: "Film Art on Air. Gideon Bachmanns Gespräche mit Kino-Persönlichkeiten 1955–1997". In https://zkm.de/de/edgar-reitz-gideon-bachmann-der-vasari-des-films (consultato il 19.01.2019).

- "Gideon Bachmann, der 'Vasari des Films'". In https://zkm.de/de/edgar-reitz-gideon-bachmann-der-vasari-des-films (consultato il 19.01.2019).

Sacks, Rav Jonathan (2010), *Covenant & Conversation. A Weekly Reading of the Jewish Bible Exodus. The Book of Redemption*. New Milford: Maggid Books & Ortodox Union.

Sassi, Paolo: "Ich sprach die Sprachen dieser Welt". In https://zkm.de/en/paolo-sassi-ich-sprach-die-sprachen-dieser-welt (consultato il 19.01.2019).

- (in corso di pubblicazione), *Il viaggio di G. Bachmann*.

Savinel, Pierre (1977), *La Guerre des Juifs*. Paris: Minuit.

Unterman, Alan (2011), *Historical Dictionary of the Jews*. Plymouth: The Scarecrow Press.

Vidal-Naquet, Pierre (1980), *Il buon uso del tradimento. Flavio Giuseppe e la guerra giudaica*. Roma: Editori Riuniti.

Anmerkungen | Note

1 Flavio Giuseppe 1974, I 16.

2 Mi sia permesso in proposito il rinvio a Paolo Sassi, "Ich sprach die Sprachen dieser Welt". In https://zkm.de/en/paolo-sassi-ich-sprach-die-sprachen-dieser-welt (consultato il 19.01.2019).

3 A Reitz si deve – tra l'altro – la creazione dell'EIKK, l'Istituto europeo del cinema, a supporto dei giovani intenzionati a intraprendere un percorso nel mondo del cinema. Cf. Edgar Reitz: "Film Art on Air. Gideon Bachmanns Gespräche mit Kino-Persönlichkeiten 1955–1997". In https://zkm.de/de/edgar-reitz-gideon-bachmann-der-vasari-des-films (consultato il 19.01.2019).

4 Cf. Flavio Giuseppe (1974), *La Guerra giudaica*. 2 vol., a cura di Giovanni Vitucci. Roma/Milano: Fondazione Valla-Mondadori.

5 Flavio Giuseppe (^{3}2002), *Autobiografia*, a cura di Elvira Migliarino. Milano: Rizzoli, I 1-5. Idem, *Guerra giudaica*, IV 70.

6 Cf. *Historisches Handbuch der jüdischen Gemeinschaften in Westfalen und Lippe: Die Ortschaften und Territorien im heutigen Regierungsbezirk Detmold,* a cura di Karl Hengst e Ursula Olschewski. Münster: Ardey-Verlag 2013, spec. 737-79: altre notizie in http://www.xn--jdische-gemeinden-22b.de/index.php/gemeinden/u-z/2039-warburg-nordrhein-westfalen (consultato il 19.01.2019). Cf. anche Hermann Hermes (1986), "Ausschnitte aus der Geschichte der Juden in der Stadt Warburg". In *Die Stadt Warburg*. Warburg: Hermes.

7 Heilbronn è anch'essa un luogo di antico insediamento ebraico, risalente al medioevo: Cf. Hans Franke, *Geschichte und Schicksal der Juden in Heilbronn. Vom Mittelalter bis zu der Zeit der nationalsozialistischen Verfolgungen (1050-1945)*. Heilbronn: 2009, 19ss. In https://stadtarchiv.heilbronn.de/fileadmin/daten/stadtarchiv/online-publikationen/03-vr-11-franke-juden-in-heilbronn.pdf) (consultato il 19.01.2019).

8 Paolo Sassi, *Il viaggio di G. Bachmann*, in corso di pubblicazione.

9 Cf. Michael Brenner (2005), "Gli ebrei europei alla vigilia della catastrofe". In *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*. Torino: UTET 2005, I 483.

10 Cf. Franke, 77.

11 La storia biblica di Gedeone, come noto, è narrata nel libro dei *Giudici* – in ebraico *Shofetim.* Cf. *Giudici* 6-8.

12 Sassi, *Il viaggio di G. Bachmann*, cit.

13 *Guerra giudaica*, cit., VI 10.7. Cf. anche *Autobiografia*, 422–425. Sull'assunzione dei *tria nomina* all'atto del conferimento della cittadinanza romana e sul suo significato per Josephus, cf. Pierre Vidal-Naquet (1980), *Il buon uso del tradimento. Flavio Giuseppe e la guerra giudaica*. Roma: Editori Riuniti, 43 ss.

14 Amos Elon (2005), *Requiem tedesco. Storia degli ebrei in Germania 1743-1933*. Milano: Mondadori (in originale: Idem (2002), *The Pity of It All. A Portrait of the German-Jewish Epoch*. New York: Picador. Cf. anche la bella lettura del tema – e del libro – offerta da Franco Debenedetti (2013), "Ebrei, anzi tedeschi". In *Il Foglio* https://www.ilfoglio.it/articoli/2013/11/25/news/ebrei-anzi-tedeschi-56522/ (consultato il 19.01.2019).

15 Cf. Hans Mommsen (2003), *La soluzione finale. Come si è giunti allo sterminio degli ebrei*. Bologna: il Mulino, 75–91. Cf. anche Raul Hilberg (1999), *La distruzione degli Ebrei d'Europa*. Torino: Einaudi.

16 Sassi, *Il viaggio di G. Bachmann*, cit. Descrive molto bene questo atteggiamento Elon, *The Pity of It All*, 270 ss., forse ricordando il precedente passaggio in Germania di tanti ebrei orientali in fuga: "Si dice che più di un milione di ebrei - alcuni ipotizzano due milioni - abbiano attraversato la Germania tra il 1882 e il 1914 per andare negli Stati Uniti, in America Latina e in Inghilterra. Arrivarono in varie ondate, prima dalla Russia e dalla Galizia controllata dall'Austria, poi, dopo una serie di massacri compiuti dalla polizia rumena, dalla Transilvania e dalla Bucovina e, dopo la rivoluzione abortita del 1905, dalla Russia."

[17] Cf. Klaus Eckert (2009), *Die Legende lebt. 150 Jahre Märklin. Geschichte, Menschen, Modelle*. Essen: Klartext. Theodor Friedrich Wilhelm Märklin iniziò la sua attività intorno al 1859, cominciando a produrre modelli di treni in scala grande e piccola, azionati da motori elettrici; stabilì la propria sede a Göppingen. Dopo la sua morte, il timone dell'attività venne assunto dalla moglie Caroline Hettich.

[18] Il Festival, con 17 mila delegati provenienti da 71 Paesi, si tenne in Cecoslovacchia dal 25 luglio al 17 agosto. È stato testimoniato che quell'anno, a Praga, un gruppo di ex combattenti provenienti dall'Emilia diffuse con successo *Bella ciao* cantandola sul treno speciale, durante il lungo e lento viaggio verso la capitale cecoslovacca. Grazie alla facile orecchiabilità delle strofe, i delegati (italiani e non) la impararono subito; "grazie al battimani corale, *Bella ciao* si impose al centro dell'attenzione". Da lì in poi fu tradotta e cantata in quasi tutte le lingue del pianeta. Cf. Carlo Pestelli (2016), *Bella Ciao. La canzone della libertà*. Torino: add editore. Sulla 'vera' storia di *Bella Ciao*, cf. anche Cesare Bermani (2003), *'Guerra guerra ai palazzi e alle chiese…'. Saggi sul canto sociale*. Roma: Odradek, 223–63.

[19] Ricorda Bachmann: "La *Brichah* faceva un gran lavoro, molto ben organizzato: la parola ebraica vuol dire 'fuggire', 'scappare'. In quel caso, si trattava dei viaggi degli ebrei scampati alla *Shoah* verso la Palestina. Era una organizzazione mondiale clandestina, visto che – secondo la politica britannica – in Palestina i profughi non dovevano arrivare. Non avevano passaporti, bisognava attraversare frontiere… La macchina era molto ben organizzata dall'*Haganah* in tutti i paesi europei. C'erano uffici, si organizzavano gruppi, che poi di notte attraversavano frontiere a bordo di camion dando *bakshish* [mance] alle guardie… Polonia, Slovacchia, Austria, Jugoslavia, Bulgaria, Romania: da lì si prendeva la nave, nel Mar Nero, perché dall'Italia non si poteva, c'era l'occupazione angloamericana. La *Brichah* è una grande storia: io li conoscevo tutti, i militanti della *Brichah*. Quando ero per esempio a Bratislava, per visitare Yudka prima che diventasse mia moglie, andavamo con la *Brichah* fino a Vienna, magari per assistere ad uno spettacolo in teatro, visto che Bratislava non è lontana da Vienna. Lì c'è la frontiera e salendo su questi camion della *Brichah* andavamo – con i profughi – da Bratislava fino a Vienna e tornavamo con i mezzi vuoti". Sassi, *Il viaggio di G. Bachmann*, cit. Cf. Yehuda Bauer (1970), *Flight and Rescue: Brichah.* New York: Random House; Efrayim Dekel (1973), *B'riha: Flight to the Homeland*. New York: Herzl Press. Cf. anche Alan Unterman (2011), *Historical Dictionary of the Jews*. Plymouth: The Scarecrow Press, 22.

[20] Sassi, *Il viaggio di G. Bachmann*, cit.

[21] *Guerra giudaica*, III 7.

[22] Cf. in questa rivista Paolo Sassi, *Mamma Roma, addio?*

[23] Come noto, gli ultimi resistenti ebrei assediati dai romani a Iotapata si erano nascosti con Giuseppe in una cisterna; essi decisero il suicidio, pur di non cadere prigionieri nelle mani del nemico. Giuseppe li convinse invece dell'immoralità di tale gesto e propose in alternativa la possibilità che, a turno, ognuno di loro togliesse la vita all'altro, estraendo a sorte – uno dopo l'altro – vittima ed esecutore. Grazie a questo stratagemma (conosciuto oggi in ambito matematico come il 'Problema di Giuseppe'), Josephus restò l'ultima persona in vita del gruppo di ribelli e si consegnò spontaneamente ai Romani. Cf. *Guerra giudaica*, III 8,7.

[24] Così Maurizio Montanari (2007), *Gli ebrei di New York*. Roma/Bari: Laterza, XII.

[25] Il *Bund – Algeymeyner Jidisher Arbetersbund in Lite, Poyln un Russland* – è stato una organizzazione politica ebraica socialista – con orientamento antisionista – nato nel 1897 nella Russia zarista. Operò in Polonia fino alla seconda guerra mondiale, entrando successivamente in clandestinità.

[26] Vidal-Naquet, *Il buon uso del tradimento*, 44 (originale francese Id. (1977), *Flavius Josèphe ou du bon usage de la trahision*. Paris: Minuit). È interessante precisare che il bel saggio di Vidal-Naquet – "ebreo della Diaspora moderna", come precisa Arnaldo Momigliano nell'introduzione all'edizione italiana del libro – nasce come prefazione alla traduzione in francese della *Guerra giudaica* di Pierre Savinel (1977), *La Guerre des Juifs*. Paris: Minuit.

[27] Sassi, *Il viaggio di G. Bachmann*, cit.

[28] Cf. Jean-Paul Sartre (2015), *L'antisemitismo: riflessioni sulla questione ebraica,* traduzione di Ignazio Weiss. Milano: SE, 95-6 (originale: Idem (1946), *Réflexions sur la question juive*. Paris: P. Morihien).

[29] Vidal-Naquet, *Il buon uso del tradimento*, 32 e 34.

[30] Edgar Reitz, "Gideon Bachmann, der 'Vasari des Films'". In https://zkm.de/de/edgar-reitz-gideon-bachmann-der-vasari-des-films [traduzione mia, coi preziosi suggerimenti di Antonio Staude].

[31] Cf. gli articoli di Jost e di Víctor Fancelli Capdevila e Christian Haardt.

[32] Il documentario è ora pubblicato – assieme a materiale di Bachmann su Jonas Mekas – dall'editore francese Re:Voir, accompagnato da un elegante *booklet*, curato da Scott Hammen, con il *film diary* newyorkese del 1967 *Protest. Wofür?*.

[33] A proposito delle interviste con Pier Paolo Pasolini cf. l'articolo di Roberto Chiesi.

[34] Osserva ad esempio Rav Shalom Bahbout: "Nella Bibbia le due figure che hanno impersonato '*shalom*' ed '*emeth*' sono state Aronne e Mosè: il primo è pronto a ogni compromesso per raggiungere la pace (di lui i Maestri dicono che amava la pace e inseguiva la pace); mentre il secondo, pur avendo preso in varie occasioni le difese del popolo ebraico, non dimentica di applicare il rigore della legge nei confronti di coloro che si sono allontanati dai comandamenti divini. [...] Così, quando si chiedono quale sia la strada che l'uomo, ogni uomo, deve seguire, i Maestri non hanno dubbi nel proporre la figura di Aronne, e notano che, alla morte di Aronne "tutta la Casa d'Israele lo pianse per trenta giorni", mentre per Mosè è scritto che "i figli d'Israele (quindi non tutti) lo piansero"". In http://www.morasha.it/zehut/sb04_emet.html (consultato il 19.01.2019).

[35] Rav Jonathan Sacks (2010), *Covenant & Conversation. A Weekly Reading of the Jewish Bible Exodus. The Book of Redemption*. New Milford: Maggid Books & Ortodox Union, 130 [traduzione mia].

[36] Reitz, "Gideon Bachmann, der 'Vasari des Films'", cit.

Kino-Stimmen. Gideon Bachmann und seine Gespräche mit Filmpersönlichkeiten

Holger Jost (Karlsruhe)

in Erinnerung an Jonas Mekas (1922-2019)

Weltempfänger

Sommer 2015: Wer Gideon Bachmann in seinem Karlsruher Büro besucht, muss auf gewisse Gewohnheiten Rücksicht nehmen. Jeden Nachmittag um 15 Uhr hört Bachmann Radio-Nachrichten, mal auf Englisch, mal auf Französisch oder Hebräisch. "Es sind meistens schlechte Nachrichten", sagt der 88-jährige. "Gute Nachrichten werden ja selten ausgestrahlt."

Bachmann hört schon seit ganzes Leben lang Radio. Der kleine Hans-Werner, wie er damals hieß, baute sich in seinem Elternhaus in Heilbronn einen Detektor: Das einfache Empfangsgerät bestand aus einer Spule, einem Kondensator, einem Kristall sowie einem Kopfhörer und brauchte keine Batterie. Damit ließen sich mit etwas Glück ein paar Sender empfangen. Noch bevor das Deutsche Reich seinen jüdischen Bürgern verbot, ein Radio zu besitzen, ging der 9-jährige Hans-Werner Bachmann 1936 mit seiner Familie nach Palästina. Das war keine leichte Entscheidung. Bachmanns Vater wäre lieber in Deutschland geblieben. Er verstand nicht, was die Tatsache, dass er Jude ist, mit seiner Arbeit als Kaufmann zu tun haben sollte. Hans-Werner hätte gerne, wie seine Freunde, auch den Hitlergruß gezeigt. Seine Mutter Clara bestand aber auf der Ausreise und hatte kurzerhand in Köln Visa für das damalige britische Mandatsgebiet Palästina erworben.

Abb. 1. Gideon Bachmann (1927–2016) mit seiner Märklin-Eisenbahn, Tel Aviv 1937

Lebenslauf

Als Bachmann Deutschland verließ, nahm er seine Spielzeugeisenbahn mit, die ihn von da an immer begleitete und dabei immer größer wurde. Heute gehört sie zu den bedeutendsten Sammlungen in Deutschland. Nach Stationen in New York, Rom und London steht sie seit 1995 in seiner Wohnung in Karlsruhe. Dort liegen in den Regalen neben Schachteln mit Schienen, Weichen und Signalen auch unzählige Tonbandspulen mit Stimmen von Federico Fellini, Pier Pao-

lo Pasolini, Jean Seberg, Lotte Eisner, Rainer Werner Fassbinder und hunderten weiteren Menschen aus dem Filmleben, mit denen Bachmann gesprochen hat: Regisseuren, Schauspielern, Filmhistorikern, Drehbuchautoren, Produzenten.[1]

Die Tonbänder sind nur ein Teil von Bachmanns wechselvoller Biografie, die er schon so oft erzählt hat, dass er sich dabei langweilt, wie der Besucher des Jahres 2015 spürt. Er will nicht noch einmal erzählen, wie er in Palästina in einer Kooperative die Landwirtschaft erlernen musste; wie er anfing, erst mit einer einfachen Brownie-Box-Kamera zu fotografieren, und dann am 22. Juli 1946 als Fotoreporter den Anschlag auf das King David Hotels in Jerusalem festhielt. Wenn er wollte, könnte er sämtliche Zwischenstationen seiner Reise nach Prag aufzählen (Jaffa, Split, Zagreb, Sarajevo, Samak, Belgrad, Bratislava, Budapest), die er kurz nach dem Krieg als Korrespondent der Zeitung *Ha'olam Ha'zeh* (Diese Welt) unternommen hatte; er könnte erwähnen, dass er damals auch kurz in Deutschland war und die Lager der 'Displaced Persons' besucht und fotografiert hat. Die Fotos könnte er aus den Schachteln hinter ihm ziehen – aber wen interessiert das? Ist es zudem so wichtig zu wissen, wie er 1948 ein Visum für die USA ausgerechnet aus der deutschen Auswanderer-Quote bekam, die niemand in Anspruch nehmen konnte, da die Deutschen damals keine Reisepässe hatten?[2] Viel zu oft hat er schon berichtet, wie er in New York den Maler und Filmemacher Hans Richter kennenlernte – eine entfernte Verwandte, die Fotografin Lou Landauer, hatte den Kontakt hergestellt –, wie er im israelischen Touristik-Büro in New York arbeitete und nebenher Abendkurse in der *New School for Social Research* im Fach Journalistik besuchte. Er war nicht lange dort – einen kleinen Hinweis seines Dozenten hat er aber als Maßstab behalten: Es gibt nur drei mögliche Reaktionen auf einen Text: "Oh, how wonderful!", "Oh, how horrible!" und – wenn einen der Text kaltlässt: "Oh … !?".

Film Society

Nachdem Bachmann bei Hans Richter in New York einiges über das Filmemachen gelernt hatte, beschäftigte er sich mit der Geschichte der Filmkunst und ihren Werken. Eine wichtige Basis für die Filmkultur in den USA waren die zahlreichen Filmclubs. Die größte US-amerikanische Film Society war das 1947 von Amos und Marcia Vogel gegründete *Cinema 16* mit seinen bis zu 7000 Mitgliedern. *Cinema 16* war eine gemeinnützige Organisation zur Verbreitung von "documentary, sociological, educational, scientific and experimental motion pictures". Film wurde dabei verstanden als "an art and as a social force".[3] Ein Filmprogramm bei *Cinema 16* bestand immer in einer Kombination aus mehreren Kurzfilmen unterschiedlicher Bereiche: Im ersten Programm vom November 1947 waren das: ein Film über Tanz, ein handgemalter Film, eine surrealistische Studie sowie eine Dokumentation über das Verhalten von Affen und ein Trickfilm. Ab Sommer 1949 fanden im *Central Needle Trades Auditorium* Filmvorführungen statt, das 1600 Plätze fasste.

Die Form einer Film Society hatte vor allem zwei Vorteile: Zum einen war durch die regelmäßigen Mitgliedsbeiträge die Finanzierung langfristig kalkulierbar. Zum anderen unterlagen die gezeigten Filme nicht der Vorzensur, die in den USA vor allem auf die Einhaltung moralischer Standards achtete. Bachmann hatte 1953 selbst einen Club in New York gegründet: die *Group for Film Study* (GFS), von seinen Freunden scherzhaft 'Gideon's Film Society' genannt. Der Club zeigte

bei seinen regelmäßigen Vorführungen Stummfilme von Theodore Dreyer, Jean Epstein, Luis Bunuel, G. W. Pabst und Marcel l'Herbier, die mit Schallplattenmusik unterlegt wurden.

Im Programmheft zum 18. Film-Programm der GFS vom 21. Februar 1954 finden sich die Ziele der Vereinigung dargestellt:

> Die *Group for Film Study* ist eine nicht-kommerzielle Mitglieder-Organisation, die sich dem Studium des Films als Kunst und Medium der Kommunikation widmet. Ihre Programme sind so gestaltet, dass sie das Bewußtsein des Publikums für die Existenz eines qualitätvollen Kinos erweitern und, indem sie ein intelligentes und kritisches Filmpublikum schaffen, die Nachfrage nach guten Filmen erhöhen. Eine der Gründe für die Entstehung der GFS ist es, gegen die Überzeugung zu kämpfen, dass der Grund für die Produktion von 'mittelmäßigen' Filmen eine 'allgemeine Nachfrage' sei.[4]

Auch wenn sich die GFS in seinen Filmprogrammen der Jahre 1954 und 1955 den frühesten Werken der Filmgeschichte widmete (darunter z. B. D. W. Griffiths *Intolerance* (1915/1916)) distanzierte sich Bachmann von den sogenannten FOOFs (*Friends Of Old Films*), einer Cineasten-Clique, die vor allem obskure Werke bevorzugte, und sich dazu sowohl zu Aufführungen der *Theodore Huff Memorial Film Society*[5] traf, als auch gerne die Filmprogramme von *Cinema 16* besuchte, wo es immer wieder ausgefallene Filme zu sehen gab.

Abb. 2. Filmstill aus Bachmanns Dokumtenarfilm: 'Protest – wofür? Tendenzen des amerikanischen Underground-Cinema', 1968. Im Vordergrund Gerd Stern, Mitglied der Kunstkommune USCO.

Ein Jahr beteiligte sich der Cineast Jonas Mekas an der GFS, mit dem Bachmann 1952 Filmkurse bei Hans Richter am New Yorker City College besucht hatte. Danach ging er eigene Wege, gab ab 1955 die Zeitschrift *Film Culture* heraus, gründete 1962 die *Filmmakers' Cooperative*[6] mit und wurde zum Protagonisten des *New American Cinema*. Bachmann und Mekas, die befreundet blieben, verfolgten nun unterschiedliche Interessen. Während sich Bachmann dem populären europäischen Kino samt seinen Außenseitern zuwandte, distanzierte sich Mekas vom pluralistischen Programm von *Cinema 16* und entwickelte eine einseitig avantgardistische Einstellung zum Film: "Old cinema, even when its successful, is horrible; New Cinema, even when it fails, is beautiful."[7] Amos Vogel, der Mekas lange unterstützt hatte, sah in dieser Haltung die Gefahr, dass aus der Avantgarde ein Establishment werden könnte. Er konnte sich mit seiner undogmatischen Haltung nicht durchsetzen: *Cinema 16* und sein Filmverleih *Cinema 16 Library* mussten 1963 ihre Arbeit einstellen.

Kino im Radio

Aus den Programmheften von Bachmanns *Group for Film Study* (GFS) entwickelte sich 1955 die Zeitschrift *Cinemages*, deren neun Ausgaben Bachmann im Alleingang bis 1958 herausgab. Parallel zur Zeitschrift entstand dessen wöchentliche 30-minütige Radiosendung *Film Forum*. Etwa 150 Sendungen wurden zwischen 1955 und 1958 jeweils freitags um 19 Uhr von der Station WFUV[8] ausgestrahlt, dem Sender der New Yorker Fordham University. Lokale, unabhängige Sender waren (und sind) in den USA nichts Außergewöhnliches, denn anders als in Europa war das Radio dort nicht staatlich reguliert, sondern privat organisiert. Die Sender waren fast ausschließlich werbefinanziert oder wurden von Universitäten und Colleges betrieben. Ein unabhängiger, öffentlicher Rundfunk existierte nur am Rande in Gestalt des *National Public Radio* (NPR), das landesweit sendete und durch freiwillige Hörerbeiträge finanziert wurde.

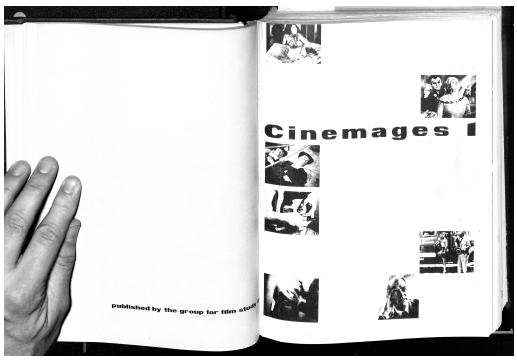
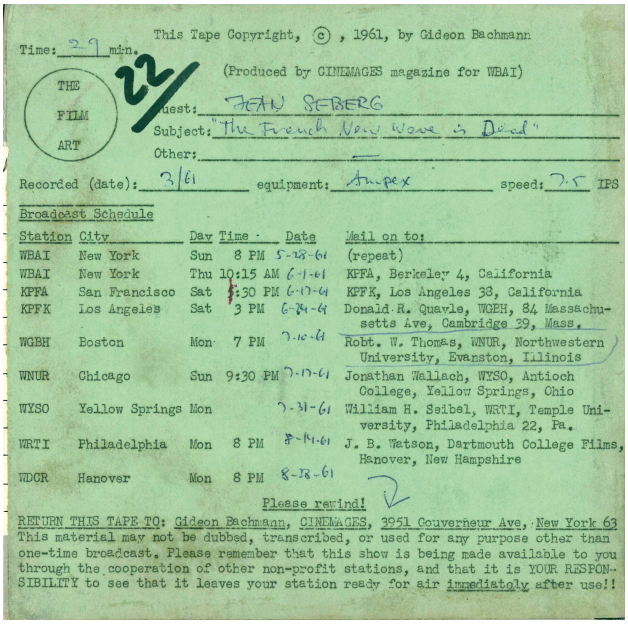


Abb. 3. Cinemages 1, 1955

Mit *Film Forum* war Bachmann ein Pionier im US-Radio. Nur in Kanada gab es bereits Rundfunksendungen zu Filmthemen: Gerald Pratley (1923–2011) moderierte zwischen 1948 und 1975 im CBC-Radio *The Movie Scene*, *Pratley at the Movies* und die Sendereihe *Music from the Films*, von der Bachmann einige Ausgaben in sein Programm übernahm. Bachmann hatte mit seiner Sendung bei WFUV freie Hand, wurde allerdings auch nicht finanziell unterstützt, was dazu führte, dass er 1958 mit einer neuen Sendung *The Film Art* zum kommerziellen New Yorker Sender WBAI wechselte. Diese Station war das Privatvergnügen des Millionärs Louis Schweitzer, der sie 1955 gekauft hatte, um ein Programm mit Kammermusik, Literatur und akademischen Vorträgen zu hören, das er in New York bisher vermisste. In dieses Konzept passte Bachmanns Sendereihe, die den Film als Kunstform und nicht als Produkt der Unterhaltungsindustrie ansah. Als Schweitzer 1960 den finanziell wenig ertragreichen Sender WBAI an die von Lewis Hill[9] gegründete gemeinnützige *Pacifica-Foundation* übergab, erweiterte sich die Reichweite von *The Film Art*, da *Pacifica* auch Sender an der Westküste in Berkeley und Los Angeles unterhielt. Weil das Programm aber werbefrei war, verlor Bachmann seinen bisherigen Sponsor, die Autofirma Rover, die ihm als Gegenleistung für eine Erwähnung in seiner Sendung einen Geländewagen zur Verfügung gestellt hatte. Mit steigender Bekanntheit wurde *The Film Art* auch von öffentlich-rechlichen Sendern ausgestrahlt: Bachmanns Sendungen wurden vom Dominion Network des kanadischen CBC und dem Kultursender *Third Program* der BBC übernommen.[10]

Abb. 4. Titelseite der Programm-Broschüre des Radiosenders WBAI, New York, Oktober 1960.


This Tape Copyright, ©, 1961, by Gideon Bachmann

Time: 29 min. (Produced by CINEMAGES magazine for WBAI)

THE FILM ART 22

Guest: JEAN SEBERG

Subject: The French New Wave is Dead"

Other:

Recorded (date): 3/61 equipment: Ampex speed: 7.5 IPS

Broadcast Schedule

Station	City	Day	Time	Date	Mail on to:
WBAI	New York	Sun	8 PM	5-28-61	(repeat)
WBAI	New York	Thu	10:15 AM	6-1-61	KPFA, Berkeley 4, California
KPFA	San Francisco	Sat	5:30 PM	6-17-61	KPFK, Los Angeles 36, California
KPFK	Los Angeles	Sat	3 PM	6-24-61	Donald R. Quayle, WGBH, 84 Massachusetts Ave, Cambridge 39, Mass.
WGBH	Boston	Mon	7 PM	7-10-61	Robt. W. Thomas, WNUR, Northwestern University, Evanston, Illinois
WNUR	Chicago	Sun	9:30 PM	7-17-61	Jonathan Wallach, WYSO, Antioch College, Yellow Springs, Ohio
WYSO	Yellow Springs	Mon		7-31-61	William H. Seibel, WRTI, Temple University, Philadelphia 22, Pa.
WRTI	Philadelphia	Mon	8 PM	8-14-61	J. B. Watson, Dartmouth College Films, Hanover, New Hampshire
WDCR	Hanover	Mon	8 PM	8-28-61	

Please rewind!

RETURN THIS TAPE TO: Gideon Bachmann, CINEMAGES, 3951 Gouverneur Ave., New York 63

This material may not be dubbed, transcribed, or used for any purpose other than one-time broadcast. Please remember that this show is being made available to you through the cooperation of other non-profit stations, and that it is YOUR RESPONSIBILITY to see that it leaves your station ready for air immediately after use!!

Abb. 5. Tonbandschachtel für ‚The Film Art', mit einem Gespräch mit der Schauspielerin Jean Seberg (A bout de Souffle), zuerst ausgestrahlt am 28. Mai 1961 von WBAI, New York.

Berichte aus Europa

1961 kam Bachmann nach Frankreich, um bei den Filmfestspielen in Cannes Shirley Clarkes Film *The Connection* (1960) vorzustellen.[11] Er blieb danach in Europa, ließ sich in Italien nieder und machte weiterhin Filmsendungen für seinen New Yorker Sender. Nun kamen die Gäste nicht mehr ins Rundfunkstudio, sondern Bachmann ging mit seinem Tonband auf die großen Filmfestivals, von denen er für sein amerikanisches Publikum berichtete. Seine Berichte und Gespräche kamen aus Paris und London sowie von den Festivals in Cannes, Berlin, Moskau, Venedig, Florenz und Prag, wo er neue Filme und Filmkünstler vorstellte. Bachmann besuchte aber auch die Schauplätze außerhalb der Galas und Blitzlichter. In Paris sprach er 1961 mit Lotte Eisner, der Kuratorin der *Cinémathèque Française* und in London mit Stanley Reed vom *British Film-Institute* (ca. 1961). Er traf Filmemacher, die damals noch wenig bekannt waren und später zu den Großen ihrer Zunft zählten sollten: darunter Jean-Luc Godard, Andrey Tarkovski, Pier Paolo Pasolini.

“No question and answer game”

Gideon Bachmann machte – wie er häufig betonte – keine Interviews, sondern er führte Gespräche. Das bedeutete, dass er auf die Standardfragen verzichten konnte, die sonst üblich sind: “Wann arbeiten Sie wieder mit X?“, “Was reizt Sie an der Rolle der Y?“, “Wie war es bei den Dreharbeiten von Z?“ Es war für ihn wichtiger, auf grundsätzliche und deshalb in Interviews selten gestellte Fragen zu kommen: Warum tut jemand das, was er tut? Was sind seine Ziele? – Oder in Bachmanns Worten: “What makes him tick?“[12]

Auch wenn Bachmanns Gesprächsführung eher intuitiv wirkt, lassen sich einige Kunstgriffe ausmachen, mit denen er die Unterhaltung in Gang bringen konnte: In der Art des bekannten, immer etwas zerstreut wirkenden TV-Ermittlers 'Inspektor Columbo' tastete sich Bachmann manchmal mit einer etwas umständlich oder nicht ganz korrekt formulierten Frage vor und lockte dadurch den Gesprächspartner aus der Deckung, der dann seinerseits einige Dinge richtigstellte und so in das Thema einstieg.

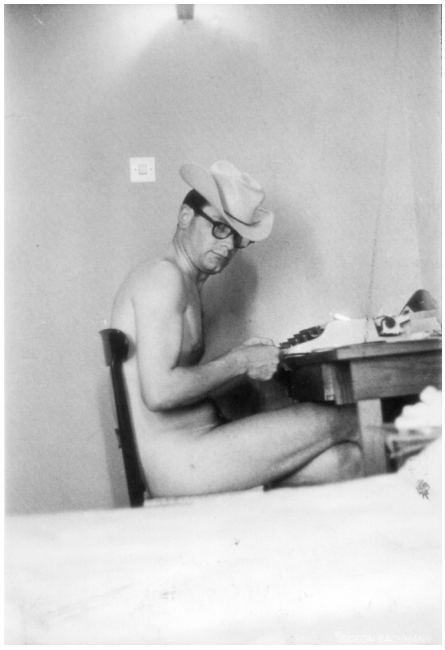


Abb. 6. Bachmann mit Olivetti, Lettera 22, um 1963 vermutlich in Italien.

Der 'Small Talk' bewährte sich als Mittel zum Aufwärmen. Hier sind es die kleinen Erlebnisse des Fragenden, die eine Verbindung zum Ort und zur Zeit des Gesprächs sowie zur Person des Gesprächspartners herstellen: das Verlaufen im Hotel, die Anreise, vermutete gemeinsame Bekannte, die Tücken des Tonbandgerätes. Das Entscheidende ist hier der richtig gewählte Zeitpunkt, um das Gespräch auf wichtige Themen zu lenken.

Der 'Überraschungs-Effekt' war ein selten angewandter Kniff: "Are you interested in movies?" war Bachmanns erste Frage an den griechischen Filmstar Melina Mercouri, die dadurch leicht aus dem Konzept geriet und nun anfing, das scheinbar Selbstverständliche, nämlich ihre Beziehung zum Film, zu beschreiben.[13]

Bachmann hatte nach eigener Aussage keine Vorbilder für seine Gespräche mit Filmpersönlichkeiten. Das von Cineasten hoch geschätzte Buch des Regisseurs François Truffaut *Le Cinéma selon Hitchcock* (1966) war für ihn ein negatives Beispiel einer Gesprächsführung.[14] Das Buch entstand aus rund 50 Stunden Interviews, die Alfred Hitchcock während einer Augustwoche des Jahres 1965 mit Truffaut geführt hatte. In chronologischer Folge wurden dabei sämtliche Filme des Briten vor allem in technischer und dramaturgischer Hinsicht besprochen. Dadurch und durch die zahlreichen Filmstile scheint das Buch die geheimen Zutaten für Hitchcocks Suspense-Thriller zu enthüllen und zu zeigen, wie seine Alptraumfabrik funktioniert. Bachmann hielt nichts von dieser Art des Interviews, bei der man viele Fakten, aber wenig von den Beweggrün-

den des Regisseurs erfährt, der sich hinter sachlichen Angaben zu Drehtagen und Studiodekorationen verstecken kann. Nicht 'wie' etwas gemacht wird, sondern 'warum' interessierte Bachmann. Er ging davon aus, dass der persönliche Blickwinkel kein Ergebnis der Technik ist, und dass Film im Grunde keine Industrie, sondern eine Kunst ist, für die es keine Gebrauchsanweisung und Rezepte geben kann.

Eine persönliche Filmgeschichte

Bachmanns Audio-Archiv ergibt mit seiner Vielzahl von Aufnahmen eine 'Oral History' des Kinos der 1950er und 1960er-Jahre. In der großen Anzahl von rund 500 Gesprächen mit Regisseuren, Schauspielern, Filmhistorikern, -veranstaltern und -publizisten lassen sich folgende Themenfelder erkennen:

1. Experimental Cinema

Hans Richter gibt Bachmann 1956 und 1961 Auskunft über seine Filme, die sich aus der Malerei entwickelt haben; Norman McLaren berichtet 1957 über seine handgezeichneten Filme; Maya Deren wirft 1959 die Frage auf, ob der Film zur Fotografie gehört oder ob der Regisseur eine Art Maler ist, der Dinge auch verzerrt darstellen kann.[15] In einer Roundtable-Diskussion von 1955 sprechen die Filmmacher und Filmvermittler Ian Hugo, Lewis Jacobs, Parker Tyler und Amos Vogel über den unabhängig produzierten Experimental-Film der durch Museen, wie zum Beispiel das Film-Programm *Art in Cinema* des San Francisco Museums (seit 1947), und Film-Clubs wie *Cinema 16* Verbreitung fand.

2. Cinema of Improvisation

Das *Cinema of Improvisation* verfolgt mit seinen Laiendarstellern und Zufallsbegebenheiten, mit Umgangssprache und wirklichen Schauplätzen ähnliche Ziele wie die gleichzeitig in Europa entstehende *Nouvelle Vague,* nämlich die Spontaneität des Alltags wiederzugeben. John Cassavetes spricht mit Bachmann über *The Shadow* (1959), einen unabhängig und mit kleinem Etat produzierten Spielfilm, dessen Handlung improvisiert wurde.[16] Robert Frank berichtet 1959 von den Dreharbeiten zu *Pull my Daisy* (1959), mit den drei Schriftstellern Jack Kerouac, Allen Ginsberg und Gregory Corso als Darsteller und ihren nicht festgelegten Dialogen. Bachmann stellt dabei die Frage, wie stark der Regisseur oder die Cutter im Nachhinein in das Material eingreifen sollen.

3. Film und Zensur

Auch die Zensur von meistens ausländischen Filmen ist ein Thema, auf das Bachmann immer wieder zurückkommt: Ein französischer Film wie *Lady Chatterlys Lover* (1955) wurde noch 1956 von den amerikanischen Behörden wegen der Darstellung des Ehebruchs zensiert. 1959 wurde der westdeutsche Film *Liane, das Mädchen aus dem Urwald* (1956), der einige freizügige Szenen enthält, in New Yorker Filmtheatern in zensierter Fassung gezeigt. Bachmann spricht 1959 mit John E. Fitzgerald, einem Berater der *Catholic Legion of Decency*, die gegen angeblich obszöne

Filme vorgeht, und 1957 mit dem Anwalt Ephraim S. London, der gegen die Zensur kämpft. Thorold Dickinson, der Leiter der Filmabteilung der UN, berichtet, wie Filme nachträglich gekürzt werden, damit sie in den Zeitrahmen der Filmtheater-Programme passten. Zum Thema der Zensur plante Bachmann 1958 auch eine Sondernummer seiner Zeitschrift *Cinemages* mit dem Titel 'Censorship. An international resumé. The American system compared to other countries. 500 illustrations of cut scenes'.

4. Film-Archive/Film-Politik

Die Filmhistorikerin Lotte Eisner von der *Cinémathèque française* spricht mit Bachmann über den Einfluss der täglichen Filmvorführungen der *Cinémathèque* auf die Filmemacher der *Nouvelle Vague*, die dort mehr gelernt hätten als auf der Pariser Filmhochschule EDHEC. Jerzy Toeplitz, der Autor eines Standardwerks zur Filmgeschichte, schildert die Arbeit polnischer Regisseure im Ausland. Mary Field vom *International Centre of Films for Children* der UNESCO, berichtet von der Produktion von Filmen, die sich auf die Wahrnehmungsweise von Kindern einstellen und gleichzeitig unterhaltend und erzieherisch wirken sollen. Bachmann interessiert sich hier dafür, ob Grausamkeit in Kinderfilmen dargestellt werden soll.

5. Dokumentarfilm

Einige Macher von 'Documentaries' oder 'Films of Facts' (wie 1942 eine Schau an der *Film Library* des *Museum of Modern Art* (MoMA) hieß) stellt Bachmann in seinen Gesprächen vor: Richard Leacock und Don Alan Pennebaker vertreten das *Direct Cinema*, das mit der Handkamera möglichst unbemerkt ins Geschehen eintritt; in Jean Rouchs Konzept des *Cinéma verité* wird die Anwesenheit der Kamera thematisiert; Leni Riefenstahl erklärt die rhythmische Schnitttechnik ihrer Olympia-Filme aus ihrer Erfahrung als Tänzerin.

6. Projekte

Eine eigene Kategorie bilden Bachmanns zwei große, unabgeschlossene Projekte, für die er jahrelang eine große Zahl von Gesprächen geführt hatte, die als Grundlage dienen sollten.

Kurz nach dem Tod des Dokumentarfilmers **Robert Flaherty** (1884–1951) begann Bachmann für eine 1957 angekündigte Sondernummer seiner Zeitschrift *Cinemages* Gespräche mit Personen zu führen, die Flaherty nahegestanden waren: mit seiner Frau und Mitarbeiterin Frances, seinem Bruder David, mit Helen van Dongen, der Cutterin von Flahertys letztem Film *Louisianna Story* (1948). Richard Griffith, der Kurator der Filmbibliothek des MoMA und Autor von *The World of Robert Flaherty* (1953) gab Bachmann bereitwillig Auskunft über Flaherty und seine Vorstellung von harmonischen Beziehungen zwischen Mensch und Natur, die er bei den Inuit und Südseeinsulanern zu finden glaubte. Zu einer Publikation des Materials über Flaherty kam es jedoch nicht.

Abb. 7. Gideon Bachmann (links) und Federico Fellini. Filmstill aus Bachmanns Dokumentarfilm 'Ciao, Federico!', 1970

Mit **Federico Fellini** verband Bachmann eine lange, wechselvolle Beziehung: In New York führte er 1958 sein erstes Gespräch mit dem Regisseur, der zum ersten Mal die USA besuchte und wenig Englisch sprach. Ein paar Jahre später ging Bachmann nach Rom, lernte dort Italienisch, arbeitete als Standfotograf bei den Dreharbeiten zu Fellinis *8 1/2* (1963) und führte viele Gespräche mit Mitarbeitern und Freunden von Fellini für seine geplante Biografie des Regisseurs, die beim New Yorker Verlag Simon & Schuster erscheinen sollte. Dieses Projekt scheiterte jedoch. Nachdem Fellini schließlich einem einzigen Interview zugestimmt hatte, wurden die Tonbänder des Gesprächs vom Übersetzer zurückgehalten. Ein erneutes Interview verweigerte Fellini und Bachmann begann den Grund dafür zu ahnen: Fellini hatte ihm beim ersten Treffen so viele erfundene Geschichten aufgetischt, dass er nun eine erneute Begegnung mit seinem Biografen scheuen musste.[17]

Bachmann verfolgte jedoch weiterhin Fellinis Arbeiten und produzierte die Dokumentation *Ciao, Federico!* (1970) und diejenige über die Dreharbeiten zum *Satyricon* (1969). Der Film dokumentiert, wie angespannt und unwillig Fellini auf die Anwesenheit von Bachmann und seiner kleinen Crew reagiert. Bachmann agiert hier wie ein Paparazzo, oft aufdringlich und ohne Distanz. Im Gegensatz dazu stehen seine Radiointerviews, bei denen er dem Gesprächspartner fast nie zu nahe tritt. Der Film führte dazu, dass der Kontakt zwischen Bachmann und Fellini über Jahre unterbrochen war. Ein Gefühl von Ernüchterung bringt der Titelsong zu *Ciao, Federico!* zum Ausdruck, den Bachmann, William Conti and Robert Hensley komponierten und texteten:

> You are only living when you're playing,
> you get so sad when day-dream time is through,
> you're dreaming when nobody else is sleeping,
> the promises you made did not come true.
>
> I'll say ciao, Federico, gotta be on my way,
> ciao, my amigo, tomorrow came today,
> I've got to find someone who's not afraid to love,
> so, ciao, Federico, good bye.[18]

"Wir können unsere Stimme nicht verstecken" – Bachmanns Traum vom akustischen Museum

Bachmann hat viel über den Film geschrieben: In seiner eigenen Zeitschrift *Cinemages*, in *Film Culture*, die sein Freund Jonas Mekas mitgegründet hat, in der Fachzeitschrift *Film Quarterly*, in den deutschen Magazinen *Film und Cinema*. Der größte Teil von Bachmanns journalistischen Arbeiten sind jedoch seine Tonaufnahmen, die zum großen Teil als Radiosendungen ausgestrahlt wurden. Diese Beiträge sind nur zu einem kleinen Teil transkribiert, wodurch sie für die Forschung, die sich vor allem auf gedruckte Quellen stützt, weitgehend unbemerkt blieben.

In verschriftlichter Form ginge den Gesprächen allerdings auch etwas Wichtiges verloren: die individuelle Stimme. "The voice is the most accurate image of the person – we can't hide our voice", sagte Bachmann um 2000 in einem Gespräch mit Istvan Szabo, dem Regisseur (u.a. *Mephisto*, 1981) und Mit-Initiator der 1989 gegründeten Europäischen Filmakademie. Weil ihm die Stimme als Merkmal der Persönlichkeit so wichtig war, hielt Bachmann es deshalb auch für barbarisch, dass in Deutschland bei fremdsprachigen Filmen die Originalstimmen durch deutsche Sprecher ersetzt werden. Gegen das Synchronisieren von Filmen hatte Bachmann generell nichts. In Italien hatte er erlebt, dass traditionell bei der Filmproduktion die Originalstimmen und -geräusche erst nachträglich hinzugefügt wurden. Der Vorteil dabei war, dass bei der Filmaufnahme ohne Ton eine ungezwungene Werkstattatmosphäre herrschen kann: Wenn die Kamera laut surrt, der Regisseur Anweisungen ruft oder die Dekoration knarrt, stört das die Aufnahmen nicht.

"There are so many cinemathèques that preserve the film but nobody preserves the filmmakers", sagte Bachmann im Gespräch mit Istvan Szabo (ca. 2000). Zu dieser Zeit hatte er schon damit begonnen, einen Ort für sein Stimmenmuseum zu suchen, dem er im Lauf der Jahre verschiedene Stimmen gab: 2003 entstand der Plan zu einem *International Voice Museum* (IVM); 2005 sollte eine CD-Edition Filmstimmen projektieren, Herausgeber sollte das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe sein, als Verlag war Bertz & Fischer vorgesehen. Im selben Jahr gründete Bachmann das a.s.k. (*akustografisches stimmenarchiv karlsruhe*) und gewann für kurze Zeit als Mitarbeiter Hans Gass (Aural mechanics), Olivia Toffolini und Tschekide Schahabian (Digitalisierung) und Dirk Schulz (Design). Ab etwa 2008 bekam das Projekt seinen endgültigen Namen *Vox Humana*. Verwirklicht wurde es bisher nicht, Bachmanns Audioarchiv ist seit 2014 Teil der Sammlung des ZKM in Karlsruhe und wurde innerhalb einer Auswahl 2016 in der Präsentation *Film Art on Air* vorgestellt. Für Bachmann war *Vox Humana* kein abgeschlossenes Projekt, sondern *work in progess*:

> Das Stimmenmuseum ist eine Einrichtung, die die Stimmen bekannter Persönlichkeiten in verschiedenen Kunstrichtungen sammelt, digitalisiert und zugänglich macht. Seine Struktur basiert darauf, dass laufend Aufnahmen gemacht werden von Leuten, die entweder heute schon wichtig sind oder von denen wir annehmen, dass sie morgen wichtig sein werden. Der Bestand bisher, das sind weitgehend die Bänder von meinen Radiosendungen […] Und wenn wir heute nicht weitermachen mit diesem Projekt, heute Leute aufnehmen, die vielleicht morgen interessant werden, dann hat das ganze Projekt keinen Zweck.[19]

Literaturverzeichnis

Avidam, Igal (2008). „Der Ton macht die Person: Filmexperte Gideon Bachmann initiiert in Karlsruhe ein Stimmenmuseum“. In *SWR 2 Radio*, Sende-Manuskript vom 21.11.2008.

Bachmann, Gideon/Mekas, Jonas (1954), *The Group for Film Study presents: The Beginnings of American Experimental Cinema. GFS showing # 18, Feb. 21st, 1954. Speaker: Josef von Sternberg.* New York.

Cleveland Museum of Art (1958), “Lecture – The Film as Art by Gideon Bachmann”, In *Cleveland Museum of Art. Press Releases*. https://archive.org/details/cmapr0286 (abgerufen am 19.12.2018).

Everson, William K. (o. J.), “The Theodore Huff Memorial Film Society – A Brief History by William K. Everson”. In *William K. Everson Archive*, ed. Team Everson. New York. https://www.nyu.edu/projects/wke/byseries/huff_index.php (abgerufen am 19.12.2018).

Lamberty, Ingo (1988): *Freies Radio in den USA. Die Pacifica Foundation*. Berlin: Express Ed.

MacDonald, Scott (2002): *Cinema 16. Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press.

Scheugl, Hans/Schmidt, Ernst jr. (1974): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Truffaut, François/Scott, Helen (1966), *Le Cinéma selon Hitchcock.* Paris: Robert Laffont.

Anmerkungen | Note

1 Eine Analyse und Historisierung der Radiosendungen und Tonaufnahmen Bachmanns unternehmen in dieser Ausgabe Christian Haardt und Víctor Fancelli Capdevila in ihrem Artikel *Eine akustografische Geschichte des Kinos. Gideon Bachmann als Stimmensammler von Filmemachern*.

2 Diese Bachmann-Geschichten erzählt Paolo Sassi in einer autobiografischen Fiktion in seinem Beitrag *Mamma Roma, addio?*.

3 Cinema 16, *Statement of Purposes* zitiert nach: Scott MacDonald (2002): *Cinema 16. Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press, 5.

4 Bachmann, Gideon/Mekas, Jonas (1954), *The Group for Film Study presents: The Beginnings of American Experimental Cinema. GFS showing # 18, Feb. 21st, 1954. Speaker: Josef von Sternberg.* New York. Das hektografierte Programmheft befindet sich heute im Archiv Bachmann im ZKM Karlsruhe.

5 Zur Geschichte der 1952 gegründeten Vereinigung cf. William K. Everson (o. J.), “The Theodore Huff Memorial Film Society – A Brief History by William K. Everson”. In *William K. Everson Archive*, ed. Team Everson. New York. https://www.nyu.edu/projects/wke/byseries/huff_index.php (abgerufen am 19.12.2018).

6 Die bis heute bestehende Film-Makers Cooperative ist eine selbstverwaltete Organisation zur Förderung des Verleihs und der Aufführung unabhängiger Filme. Sie diente als Modell für ähnliche Kooperativen, die sich in den 1960er-Jahren auch in Europa gründeten, z.B. London Filmmakers’ Cooperative, Filmmacher Cooperative, Hamburg, Austria Filmmakers’ Cooperative. Cf. Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr. (1974): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 152–156.

7 So Jonas Mekas bei der Podiumsdiskussion “Is There a New Cinema“, Museum of Modern Art, New York, 20. Januar 1967. Teilnehmer: Lino Micciche, Amos Vogel, Emil d'Antonio Annette, Jonas Mekas, Shirley Clarke, Annette Michelson, Moderation: Willard van Dyke. Audio-Dokument: http://clocktower.org/show/is-there-a-new-cinema-1967 (abgerufen am 19.01.2019).

[8] Der Sendername WFUV ist keine reine Abkürzung, sondern folgt einer in den USA bestehenden Regel: Die Namen der Sender östlich des Mississippi beginnen mit einem 'W', die westlich gelegenen mit einem 'K'. Hinter den übrigen 3 Buchstaben verbirgt sich manchmal eine Abkürzung; beim Sender WFUV steht 'FUV' für 'Fordham University's Voice'.

[9] Lewis Hill (1919–1957), ein Pazifist, der den Kriegsdienst im 2. Weltkrieg verweigerte, gründete mit seiner Frau Joy 1949 in Berkeley KPFA den ersten nichtkommerziellen Radiosender der USA. KPFA ist Teil der 1946 von Hill und E. John Lewis (1916–1994) gegründeten Pacifica Fondation, die heute fünf Sender betreibt, deren Programme in Teilen von über 180 Sendern übernommen werden. Cf. Ingo Lamberty (1988): *Freies Radio in den USA. Die Pacifica Foundation*. Berlin: Express Ed.

[10] Cf. Cleveland Museum of Art (1958), "Lecture – The Film as Art by Gideon Bachmann", In *Cleveland Museum of Art. Press Releases*. https://archive.org/details/cmapr0286 (abgerufen am 19.12.2018). Das Cleveland Museum of Art veröffentlicht diesen Pressetext mit Kurzbiografie zu Gideon Bachmann anlässlich seines Vortrags "The Film as Art" vom 29. Oktober 1958.

[11] Shirley Clarke (1919–1997) Choreographin und Filmemacherin; LaNoue Davenport (1922–1995) Komponist; Filme u.a.: *Dance in the Sun* (1953); *Bullfight* (1955); *In Paris Parks* (1954) (music by LaNoue Davenport); *The Connection*, 1961). Radio-Sendung: Gideon Bachmann: *Film Forum* 24, WFUV, New York: 13. Januar 1956, 30 min. Soundfiles zu ausgewählten Interviews sind zu hören in der Online-Version des Artikels von *lettere aperte*. Alle Audiodokumente stammen aus der Sammlung des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.

[12] Cf. Gideon Bachmann, *The Art of the Film, Cleveland*. Aufgenommen am 29. Oktober 1958. Tonband-Nr. 108. Im Vox Humana Archiv, 00:31:57.

[13] Melina Mercouri (1920–1994) Schauspielerin; Filme u.a.: *Stella*, Michael Cacoyannis (1955); *Never on Sunday*, Jules Dassin (1960). Radio-Sendung: Gideon Bachmann: *The Film Art*, WBAI, New York: 13. November 1960, 27 min.

[14] François Truffaut/Helen Scott (1966), *Le Cinéma selon Hitchcock.* Paris: Robert Laffont.

[15] Maya Deren (1917–1961) Fimemmacherin; Filme u.a.: *Meshes of the Afternoon* (mit Alexander Hammid), 1943; *A Study in Choreography for the Camera*, 1945; Ritual in Transfigured Time, 1946, The Very Eye of Night, 1959. Radio-Sendung: Gideon Bachmann: *The Film Art*, WBAI, New York: 27. Dezember 1959, 25 min.

[16] John Cassavetes (1929–1989) Regisseur; Filme u.a.: *Shadows*, erste Version (1958), überarbeitete Version (1959); *Faces* (1968). Radio-Sendung: Gideon Bachmann: *The Film Art*, WBAI, New York: 1959, 32 min.

[17] Federico Fellini (1920–1993) Regisseur; Filme u. a.: *I vitelloni* (1953); *La Strada* (1954); *Il bidone* (1955); *Le notti di Cabiria* (1957); *8 1⁄2* (1962). Radio-Sendung: Gideon Bachmann: *The Film Art*, WBAI, New York: 1958, 24 min.

[18] Gideon Bachmann/William Conti/Robert Hensley, Titelsong zum Film *Ciao, Federico!* (1970), 3:28 min. Gesang: Robert Henseley.

[19] Igal Avidan (2008), "Der Ton macht die Person: Filmexperte Gideon Bachmann initiiert in Karlsruhe ein Stimmenmuseum", In *SWR 2 Radio*, Sende-Manuskript vom 21.11.2008, 8.

"Von Anekdoten mit seriösem Unterton": Ansichten eines Außen- und Innenseiters – Bachmann als Filmkorrespondent für die deutsche Zeitung (1960-1970)

Kristin Engelhardt (Berlin)

Neben den zahlreichen Zeitungsartikeln, die der Filmjournalist Gideon Bachmann als Auslandskorrespondent für den Kulturteil der Zeitschriften *Der Tagesspiegel*, *Die Zeit,* die *FAZ* sowie für die Schweizer *NZZ* in den 60er und 70er Jahren verfasste, geben auch seine Briefkorrespondenzen mit dem deutschen Filmsoziologen Siegfried Kracauer sowie mit den deutschen Verlagen *Piper* und *Merkur*, die sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach befinden, Aufschluss über sein Wirken und seine Hartnäckigkeit als Beobachter und Kritiker der Filmkultur. Die Beiträge Bachmanns behandeln primär das italienische Kino, allerdings berichtete er ebenso über die internationale Filmbranche, wie seine Artikel über das *Underground Cinema*, die Filmfestspiele in Europa und die Filmproduktion in den Ostblocklockländern, Griechenland, Schweden und Australien bezeugen. Nicht außer Acht zu lassen sind seine englischsprachigen Artikel und Interviews, veröffentlicht in den Publikationsorganen wie *The Nation* oder *Film Quarterly*, sowie die Gründung seiner eigenen Zeitschrift *Cinemages* im Jahr 1955, die Bachmann 1958 als ein kleines und unabhängiges Projekt definiert, welches von Sponsoren wie unter anderem Jean Renoir finanziert wird[1]: "We are a very small, non-profit undertaking, and the only way we sell *Cinemages* is by subscription and through a few specialized bookstores."[2] Der experimentelle und innovative Charakter von *Cinemages*[3] gilt ebenso in Bezug auf die deutschen Artikel Bachmanns, da diese stets von dem Bemühen gekennzeichnet sind, Person und Künstler als Ganzes zu verstehen, anstatt nur den jeweiligen Kultstatus der der italienischen Regisseure, die Bachmann in den Fokus nimmt, hervorzuheben.

Berichte Bachmanns über die Situation und die Akteure der Filmbranche

In seiner Tätigkeit als Korrespondent für den Berliner *Tagesspiegel* und den 27 Artikeln, die er in den 60er und 70er Jahren im Kulturteil, bzw. der Rubrik 'Filmspiegel' veröffentlichte, offenbart sich der unerschöpfliche (Quäl)Geist des Reporters und Dokumentarfilmers. Doch letzterer ist nur eines der Merkmale, die Bachmanns Stil, welcher hier im Folgenden untersucht werden soll, kennzeichnen. Bachmanns Schreibstil zeichnet sich sowohl durch Nähe als auch durch Distanz zum behandelten Sujet aus. Als Betrachter von außen behält er einen nüchternen Blick, er zählt Fakten zu den jeweiligen Produktionen auf, etwa wie hoch die Gehälter sind oder wie lange gedreht wird:

> Und die Produktion steigt, im letzten Jahre entstanden 238 Filme, zu einem Durchschnittspreis von 430 Millionen Lire, also 1,6 Millionen Franken pro Stück, eine Industrie mit einem vergänglichen Illusionswert von jährlich etwa 400 Millionen Franken also. 80 dieser Filme waren Koproduktionen." ("Hochtouren oder Leerlauf? Erhöhte Filmproduktion in Italien", *NZZ*, 22.08.1975)

Seine Leser lässt er ebenso an den Debatten um den jeweiligen Film und den betreffenden Regisseur teilhaben: "Seit zwei Wochen dreht Federico Fellini in Rom seinen neuen Film, *Casanova*. Auf die Frage, wieviel er für diese Arbeit bekommt, die während einer gemeinsamen Pressekonferenz an den Produzenten des Films, Alberto Grimaldi, gerichtet wurde, hat Fellini lachend gesagt: 'Wenn er sagt, wieviel ich bekomme, gehe ich'" (*Hochtouren oder Leerlauf? Erhöhte Filmproduktion in Italien*, *NZZ*, 22.08.1975). An Anekdoten nicht sparsam, stets im Stil der spontanen Paraphrase, vermittelt Bachmann seinen Lesern ein greifbares und auch menschliches Bild der 'Großen' im Filmbusiness fernab von ihrem Kultstatus: "Überhaupt drehe er nie einen Film nach einer genauen Idee, sagte er [Fellini] mir kürzlich, da seine Ideen ja immer wie diejenigen aller Menschen im dauernden Wechsel begriffen wären […]" ("Traumwirklichkeit, Mythologie und Psychoanalyse Fellinis *Giulietta degli Spiriti*", *NZZ*, 18.06.1965). Mit seiner Rhetorik der Spontaneität und Direktheit erweist sich Bachmann nicht einfach als *Voyeur*, der gegenüber seinem Gegenstand Distanz wahrt, sondern stellt sich selbst als ein Insider der Filmbranche dar, der gesellschaftliche Ansichten und Autobiografisches der Regisseure – Werk und Autor – in einen größeren Gesamtzusammenhang mit dem Kino bringt. "Und wer die Familie Fellini ein wenig kennt, wer z. B. weiß, daß im Hause Fellini seit einem Jahr Spiritistenseancen abgehalten worden, daß die Namen der Dienstmädchen im Film mit denen im Fellini-Haushalt übereinstimmen […] dem wird es schwerfallen, Fellini ganz von diesem Verdacht [der autobiographischen Präokkupation] freizusprechen." ("Traumwirklichkeit, Mythologie und Psychoanalyse Fellinis *Giulietta degli Spiriti*", *NZZ*, 18.06.1965). Ein weiteres Beispiel für die Aufhebung der Distanz zwischen Leser und Filmstar ist ein Artikel über den Schauspieler Marcello Mastroianni: "Römischer Schulbub – ein Gespräch mit dem Schauspieler Marcello Mastroianni".

> Man kann natürlich, wenn man etwas von Marcello Mastroianni will, auch offiziell vorgehen. Mit Anmeldung, Telephonanrufen, Visitenkarten, der in Rom üblichen Verspätung und dem Rest der herkömmlichen Höflichkeiten. Es ist aber leichter, anzurufen und einfach nach Marcello zu fragen; zum Beispiel, ob er schon auf-sei (wenn es vor elf Uhr ist) oder noch da (wenn es nach sechs Uhr abends ist). („Römischer Schulbub. Ein Gespräch mit dem Schauspieler Maccello Mastroianni", *Tagesspiegel*, 30.04.1967)

Es ist die intime Einsicht in das Privatleben der Schauspieler, in die politischen Ansichten der Regisseure Italiens der 60er und 70er Jahre, die Bachmann zu einem Schöpfer von Mythen macht. Dies zeigt insbesondere sein Artikel in der *Zeit* aus dem Jahr 1976, in welchem er Pasolini als einen Propheten für eine Denk- und Filmkultur stilisiert: "Pasolini kam aus der Wüste wie alle Propheten: aus der Wüste unserer Industriekultur, aus den Armenvierteln, aus denen er sich langsam hocharbeitete."[4] ("Sodom oder das stilisierte Grauen. In dieser Woche wird vorerst nur in Deutschland der Film ‚*Salo*' erstaufgeführt", Die *Zeit*, 30.01.1976). "Früher hätte man ihn verbrannt", sagt Bachmann in diesem Artikel, bzw. Nachruf nach dem Tod des umstrittenen Filmregisseurs. Dessen Störfunktion in der italienischen Gesellschaft durch seinen "sakralen Marxismus" und seine Homosexualität stellt Bachmann seiner asketischen und menschenzugewandten Lebensweise gegenüber: "Sein Leben mit Mutter und Kusine in einer einfachen Wohnung am Rande Roms, seine Arbeitsroutine, seine Verlässlichkeit und Bescheidenheit im mondänen Film-Milieu waren in Rom allbekannt, und er war auch nicht, wie andere Regisseure, immer von einem beschützenden Stab umgeben. Er sprach mit allen, die zu ihm wollten […]". ("Sodom oder das

stilisierte Grauen", Die *Zeit*, 30.01.1976). Nicht zuletzt spart Bachmann keineswegs mit der Kritik an den Medien, für die er selbst auch tätig ist: "Pasolini hat aus seiner Lebensart nie ein Geheimnis gemacht; das einzige Rätsel an seinem Leben ist sein Tod. Nun will ihm die Weltpresse den Spieß umdrehen; ihm das Leben zum Rätsel stempeln, um es dann großzügig aus der Archiven wiederzuentdecken […]". ("Sodom oder das stilisierte Grauen", Die *Zeit*, 30.01.1976).

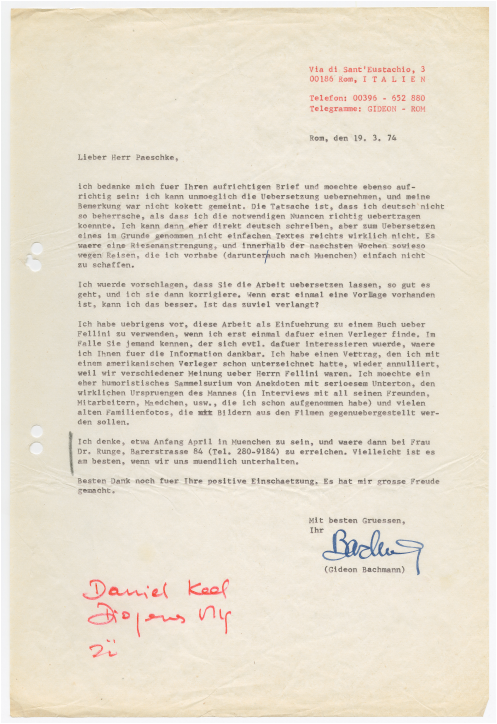
Die Frage, warum Bachmann immer wieder alle wichtigen Filmfestspiele der Welt bereist und ob er es nicht einmal satt sei, bejaht er in einem Artikel aus dem Jahr 1962. Er tue es aber trotzdem – immer wieder zu den gleichen Festspielen, er ertrüge sogar „dasselbe Stöhnen der nichtpreisgekrönten Produzenten und Stars", dennoch gäbe es eine Motivation für all diesen Aufwand:

> Die Antwort ist einfach: Ich reise aus Hoffnung. Bei der endlosen Vermehrung der Festivals ist es klar, daß die guten Filme bei einzelnen Festspielen immer seltener werden. Aber die Hoffnung bleibt bestehen. Die Hoffnung, wieder einmal, wie es in meinem Leben schon vier- oder fünfmal passiert ist, einen Film zu entdecken, der ein wirkliches Kunstwerk ist, der wirklich sehenswürdig ist. Solch ein Kunstwerk lohnt die ganze Mühe und den ganzen Aufwand an langweiligen Cocktailparties und verpaßten Flugzeugen. Und selten, ganz selten, passiert es auch. Aber man kann es nie vorher wissen, und die einzige Möglichkeit, es nicht zu verpassen, ist eben, alles zu sehen. („Lohnt sich das ewige Herumreisen? Reisen von Festival zu Festival ermüden, doch immer wieder locken Filmfestspiele*"*, *Tagesspiegel*, 4.11.1962)

Einerseits lässt sich Bachmann durch diese absolute Neugier und Hartnäckigkeit charakterisieren. Er widmet dem Geschehen der Filmbranche seine volle Aufmerksamkeit – ein Leben lang. Dass er neben dem unerschöpflichen Arbeiten als Reporter auch die Allüren eines Filmstars aufweist, zeigt beispielweise seine Scheu vor Übersetzungen ins Deutsche.

"…und meine Bemerkung war nicht kokett gemeint". Bachmann, Außenseiter und Theatraliker

Bereits in den 60er Jahren korrespondiert Bachmann mit dem deutschen Journalist Hans Paeschke des *Merkur* Verlags und schlug diesem – nicht ohne Selbstlob – vor, ein Referat zu veröffentlichen, welches er am Münchener Institut für Film und Fernsehen gehalten hatte: "Schon am Tage des Referats war von verschiedener Seite vorgeschlagen worden, dasselbe als grundsätzlichen Beitrag zur Filmsituation im heutigen Deutschland zu veröffentlichen."[5] Nichtsdestotrotz drängt sich hier nicht das Motiv der egozentrischen Selbstdarstellung in den Vordergrund, im Gegenteil, das Motiv ist stets ein grundsätzlicher Beitrag, eine Analyse der aktuellen Situation, ein Hinterfragen der Filmbranche. Die Publikation seines Beitrags scheiterte jedoch an der Übersetzung. Gründe hierfür waren, dass Bachmann seine Aufsätze auf Englisch schrieb, einer Sprache, die ihm, wie er stets betont, "geläufiger" sei[6] und das Projekt aufgrund von etlichen Aufschiebungen im Sande verlief.[7]



Via di Sant'Eustachio, 3
00186 Rom, I T A L I E N

Telefon: 00396 - 652 880
Telegramme: GIDEON - ROM

Rom, den 19. 3. 74

Lieber Herr Paeschke,

Ich bedanke mich fuer Ihren aufrichtigen Brief und moechte ebenso aufrichtig sein: ich kann unmoeglich die Uebersetzung uebernehmen, und meine Bemerkung war nicht kokett gemeint. Die Tatsache ist, dass ich deutsch nicht so beherrsche, als dass ich die notwendigen Nuancen richtig uebertragen koennte. Ich kann dann eher direkt deutsch schreiben, aber zum Uebersetzen eines im Grunde genommen nicht einfachen Textes reichts wirklich nicht. Es waere eine Riesenanstrengung, und innerhalb der naechsten Wochen sowieso wegen Reisen, die ich vorhabe (darunter auch nach Muenchen) einfach nicht zu schaffen.

Ich wuerde vorschlagen, dass Sie die Arbeit uebersetzen lassen, so gut es geht, und ich sie dann korrigiere. Wenn erst einmal eine Vorlage vorhanden ist, kann ich das besser. Ist das zuviel verlangt?

Ich habe uebrigens vor, diese Arbeit als Einfuehrung zu einen Buch ueber Fellini zu verwenden, wenn ich erst einmal dafuer einen Verleger finde. Im Falle Sie jemand kennen, der sich evtl. dafuer interessieren wuerde, waere ich Ihnen fuer die Information dankbar. Ich habe einen Vertrag, den ich mit einem amerikanischen Verleger schon unterzeichnet hatte, wieder annulliert, weil wir verschiedener Meinung ueber Herrn Fellini waren. Ich moechte ein eher humoristisches Sammelsurium von Anekdoten mit seriosem Unterton, den wirklichen Ursprungen des Mannes (in Interviews mit all seinen Freunden, Mitarbeitern, Maedchen, usw., die ich schon aufgenommen habe) und vielen alten Familienfotos, die xxx Bildern aus den Filmen gegenuebergestellt werden sollen.

Ich denke, etwa Anfang April in Muenchen zu sein, und waere dann bei Frau Dr. Runge, Barerstrasse 84 (Tel. 280-9184) zu erreichen. Vielleicht ist es am besten, wenn wir uns muendlich unterhalten.

Besten Dank noch fuer Ihre positive Einschaetzung. Es hat mir grosse Freude gemacht.

Mit besten Gruessen,
Ihr

(Gideon Bachmann)

Daniel Keel

Abb. 1. Brief vom 19.3.1974 aus Rom an Hans Paeschke, Chefredakteur der Kulturzeitschrift "Merkur" (Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestand: D: Merkur

Etwa 10 Jahre später, im Jahr 1974, ein erneuter Briefwechsel. Dieses Mal erwähnt Bachmann zum einen das "humoristische Sammelsurium [...] von Anekdoten mit seriösem Unterton, den wirklichen Ursprüngen des Mannes [Fellini] (in Interviews mit all seinen Freunden, Mitarbeitern, Mädchen, usw. [...]"[8], welches leider nie erschienen ist. Zum anderen geht es um die Übersetzung und Veröffentlichung einer seiner Vorlesungen über Federico Fellini beim *Merkur* Verlag. Im Jahr 1974 schreibt er an Hans Paeschke: "Ich kann unmöglich die Übersetzung übernehmen, und meine Bemerkung war nicht kokett gemeint. Die Tatsache ist, dass ich deutsch nicht so beherrsche, als dass ich die notwendigen Nuancen richtig übertragen könnte." Es wäre eine "Riesenanstrengung", sagt Bachmann, unmöglich aufgrund sprachlicher Barrieren und einem zu hohen Zeitaufwand angesichts seiner Reisen.[9] Ob man hier von Eitelkeit oder von einem identitären Stolz, oder aber von der Ablehnung der deutschen Sprache, wenn nicht gar der deutschen Identität als solcher sprechen kann, bleibt offen. Festhalten lässt sich, dass Bachmann die Außenseiterposition in seinen Kolumnen gerne als Stilmittel nutzt: "Eine Außenseiteransicht zu der Diskussion über die Berliner Filmfestspiele" lautet die Überschrift eines Beitrags im *Tagesspiegel* im Jahr 1965. Neben der Beschreibung eines Krisenzustandes der Filmfestivalbranche und der Diskrepanz zwischen Film-Kunst und Film-Unterhaltung, bemängelt Bachmann die "selbstmörderische Tendenz", die die Selbstkritik des Festivals betrifft, die von der zwangsmäßigen Politisierung Berlins als "Schaufensterstadt des Westens" ausgeht: „Es vergeht kein Tag, an dem man nicht in der einen oder anderen Zeitung scharfe Attacken findet, die aus schlechten Erfahrungen in den Vorjahren Folgerungen für 1965 ziehen." („Berlin kann gerettet werden. Eine Außenseiteransicht zu der Diskussion über die Berliner Filmfestspiele", *Tagesspiegel*, 14.03.1965). Dennoch dominiert nicht der Pessimismus in Bachmanns Beitrag, er erschafft eine Zukunftsvision, gar eine Utopie für die Welt des Films: "Berlin kann gerettet werden" lautet der Titel seines Beitrags. Für die Umstrukturierung der Berlinale brauche es mehr Unabhängigkeit in der Filmauswahl, weniger Konkurrenzprinzip, mehr Austausch und Diskussion und nicht zuletzt eine Umstrukturierung der Auswahlkriterien, sodass die "Annahme eines Films durch Berlin *allein* schon eine Auszeichnung bedeutete." („Berlin kann gerettet werden. Eine Außenseiteransicht zu der Diskussion über die Berliner Filmfestspiele", *Tagesspiegel*, 14.03.1965) Besonderes Augenmerk legt Bachmann auf die Abschaffung einer "national geprägten Art der Filmpräsentierung", die die wichtigste Reform des Filmfestivals wäre – ein Argument, das nicht nur verdeutlicht, wie sehr Kunst und Gesellschaft für Bachmann wechselseitig in Bezug stehen, sondern auch eine antizipatorische Lesart in Bezug auf eine heuchlerisch- 'populistische' Gegenwart bietet (Pasolini würde vielleicht von "Scheintoleranz"

sprechen), in der Gegen- und minoritäre Kulturen von Filmbranche meist in umgekehrter Proportion zur Art und Weise, wie es in der Politik und Gesellschaft effektiv geschieht, behandelt werden.

Theorie des Films: Bachmann – Kracauer – Pasolini

Neben seinen zahlreichen Artikeln, die Bachmann trotz seines Unwohlseinseins im Umgang mit der deutschen Sprache für die deutschsprachige Presse schrieb, gilt es auch, seine Fotografien zu würdigen. Ein Objekt aus Bachmanns immenser Fotokollektion, welches den Austausch mit den großen Theoretikern des Films bezeugt, ist die Fotografie, die Bachmann zu dem Band *Theory of Film* (1960) von Siegfried Kracauer beisteuerte. Im Januar, vermutlich im Jahr 1960, schrieb Bachmann an Kracauer:

> Dear Dr. Kracauer, last night I heard that you are seeking certain stills; perhaps I can help you, as I have a very large collection. [...] P.S.: I have also finally found a laboratory who are able to make excellent prints from film frames at a very reasonable cost; I suspect that many of the scenes you wish may not be available except in the form of snips from actual films.

In die namhaften Quellen des Bandes – darunter das *Museum of Modern Art Film Library* in New York, das *National Film Archive* in London und die *Cinémathèque française* in Paris – reiht sich auch Bachmann ein. In Kracauers *Theory of Film* findet sich Bachmanns Fotografie, die eine Szene aus dem 1951 erschienenen Film *The Medium*, von Regisseur Gian Carlo Menotti zeigt. Doch die Vermittlung und Beratung hinsichtlich der Fotografien ist nicht alles: Bachmann und seine Artikel seiner eigenen Zeitschrift *Cinemages* werden mehrmals zitiert, unter anderem seine Ausgabe zu Luis Bunuel (1954)[10], die Ausgabe über den polnisch-französischen Filmregisseurs Jean Epstein (1955)[11], sowie auch seine Interviews mit Federico Fellini.[12] Der Briefwechsel sowie auch die Beteiligung Kracauers an den Ausgaben von *Cinemages* lassen Bachmann im Gegensatz zu seiner oft nonchalanten, direkten Ausdrucksweise noch stärker in der Position eines Filmtheoretikers erscheinen. Hierbei stellt sich die Frage, inwiefern sich eine Kontinuität zwischen den Größen Kracauer und Pasolini in Beziehung zu Bachmann herstellen lässt. Man könnte G ideons Beziehung zu diesen beiden Figuren als eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Medium Film, mit der Interaktion von Regisseur und Rezipient und der Wahrnehmung des Zuschauers sehen, da beide (Pasolini von einem Standpunkt als Filmemacher, Kracauer von einem Standpunkt als Filmtheoretiker) den Film als Möglichkeit sehen, die "originaria e profonda barbarie"[13] darzustellen und den Zuschauer im Film etwas völlig Irreales, losgelöst von der Alltäglichkeit, se-

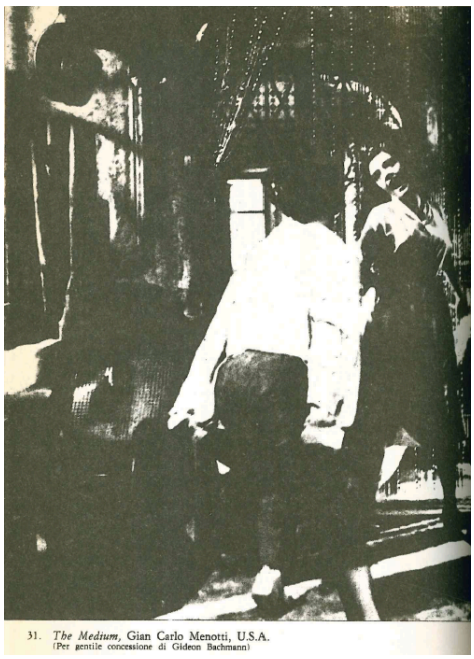

31. *The Medium*, Gian Carlo Menotti, U.S.A.
(Per gentile concessione di Gideon Bachmann)

Abb. 2. Abbildung in Kracauers Theory of film (1960) aus Bachmanns Fotoarchiv.

hen zu lassen. Während Pasolini in einem Interview mit Bachmann die Surrealität und das Märchenhafte des Films hervorhebt: "In realtà il pubblico, in generale, quando va al cinema, vede nel film qualcosa di totalmente irreale, inventato, come una favola"[14], spricht Kracauer von einem "occhio libero […] capace di redimere la réalta, di riscattarla dal quotidiano […] È un occhio che può liberare il reale dalle forme stereotipate del senso commune, per giungere ad una visione estetica ed estatica." Ebenso betont er die Kreation einer ekstatischen Vision im Film, die den Rahmen des Alltäglichen sprengt. Sowohl die Ansicht Kracauers als auch die Pasolinis verzeichnen in Bezug auf die Ästhetik des Blicks Parallelen. Bachmann versuchte letztere zu hinterfragen, jedoch ohne Erfolg. Als er Pasolini nämlich im Anschluss auf dessen oben zitierte Äußerung die Frage stellt, ob er Kracauers *Teoria del film. La redenzione della realtà fisica* (1962) gelesen habe, verneint Pasolini.[15] Stärker ist jedoch seine Reaktion auf Bachmanns Resüme von Kracauers Aussage über die Darstellung von Wirklichkeit im Film, die Pasolini als eine "große Dummheit" abkanzelt:

> Bachmann: Lei ha letto Kracauer, *La redenzione della realtà*? Dice che la camera fotografa soltanto la pelle delle cose, non fotografa quello che esse significano. Per questo l'invenzione, l'arte e la memoria non hanno posto nel cinema.
> Pasolini : Non l'ho letto, ma quel che mi dice è una grande stupidaggine. Non è vero che il cinema fotografi l'aspetto bruto delle cose, perché nel cinema è possibile fare un discorso libero indiretto ovvero mostrare le cose non come le vede l'autore, ossia l'obiettivo, ma come le vede un altro. […] Mi metto nei panni di una matta e fotografo tutto come se fosse lei a vederlo. Questo significa che non fotografo affatto la pelle delle cose, fotografo la loro sostanza.[16]

Pasolini entgegnet, dass die Kamera genau das Gegenteil dessen tut, was Kracauer sagt, die Kamera zeige nicht nur die Haut, sondern die Substanz der Dinge. Nichtsdestotrotz belegt die Nachfrage Bachmanns Versuch, die beiden in Beziehung zu setzen, bzw. einen Dialog über Filmästhetik zu stimulieren, anstatt *nur* jemand zu sein, der Fragen stellt.[17]

"[E]ine Art happy-go-lucky Fatalismus" – Bachmanns Blick auf die Gesellschaft. Bellocchio – Bertolucci – Rosi

"Denn im heutigen Italien sind das Gute und das Böse nicht mehr so einfach zu identifizieren" („'Cadaveri Eccellenti' – Francesco Rosi und die Politik", *NZZ,* 30.04.1976), schreibt Bachmann in einem Artikel, in welchem er über den italienischen Regisseur Francesco Rosi und die Art und Weise, Film und Politik miteinander in Beziehung zu setzen, berichtet. Bachmann setzt Film und aktuelle Politik immer wieder miteinander in Beziehung und bezieht dabei eine kritische Position gegenüber einem Italien, in dem die Ausweglosigkeit dominiert und Filme wie Bellocchios *I pugni in Tasca* und Bertoluccis *Prima della rivoluzione*, eine, wie Bachmann mit Pasolini sagt, "Alternative zur seelischen Verkümmerung" schaffen[18] ("Poesie und Prosa und das Gewissen - Neue italienische Filmregisseure suchen Wege zur Jugend*", NZZ*, 6.05.1966). Der Film ist in seiner Analyse für Bachmann zugleich poetisches als auch politisches Objekt.[19] Während er den Erfolg des Films *L'ultimo Tango a Parigi* von Bertolucci rühmt und das avantgardistische Verschmelzen von Kunst

und Leben, in diesem Fall Film und Leben, hervorhebt ("Aber für ihn, für Bertolucci, sei Film das ganze Leben, denn keine Filme machen zu können, wäre für ihn wie das Sterben"), so analysiert er auch stets die gesellschaftliche Bedeutung und die Interaktion zwischen dem Regisseur und dem sozialen Kontext: Es sei ihm [Bertolucci] zum Beispiel klargeworden, daß er die Arbeit innerhalb des Industriesystems des Kinos voll akzeptieren müsse, um weiterhin schaffen zu können, denn obwohl er viel lieber in einem anderen kulturellen und politischen System arbeiten würde, gäbe es ja heute noch kein solches.

> Andere Systeme existieren nur in der Theorie. Ich muß in diesem System arbeiten, sonst arbeite ich gar nicht. Indem ich das akzeptiere, muß ich auch alles akzeptieren, was das System mir aufzwingt […] ("Der Überraschungs-Erfolg. Bertoluccis Reaktionen auf den 'Tango'-Rummel", *Der Tagesspiegel*, 22.04.1973)

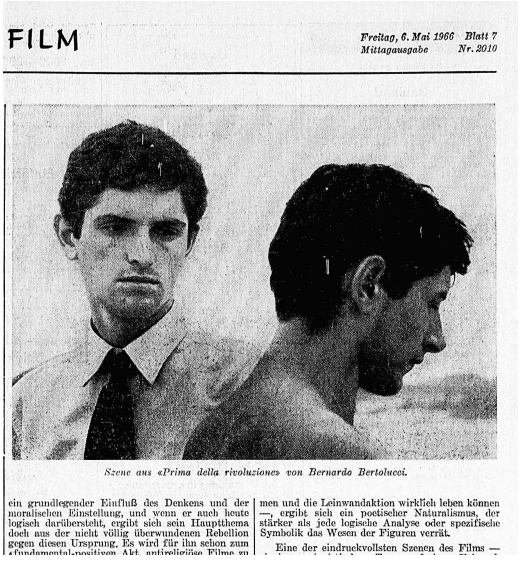
Doch nicht nur das italienische Kino wird auf politische Haltungen und soziale Zwänge überprüft. Auch der amerikanische Film und die verschiedenen Strömungen wie die des *Underground Cinema*, das er zum Gegenstand eines preisgekrönten Dokumentarfilms gemacht hat (*Protest – wofür? Tendenzen des amerikanischen Underground-Cinema,* 1968), werden von Bachmann im Hinblick auf die gesellschaftliche Indifferenz des Einzelnen kritisiert:

> Dabei sind die Regisseure des 'Underground Cinema' heute vielleicht die für das intellektuelle Amerika symptomatischsten: in einer Zeit, in der die Gesellschaft dem Einzelnen keine Kampfziele bietet, richtet sich der Drang, das Imperfekte zu ändern, ins Leere. ("Ist das ‚neue amerikanische Kino' noch neu? *Die Bestandsaufnahme* einer Kunstbewegung in den Vereinigten Staaten", *Der Tagesspiegel*, 5.12.1965)

Insbesondere die Frage 'Protest wofür' wird von Bachmann anhand der verschiedenen Stile im amerikanischen und italienischen Kino problematisiert. Der Protest der Bewegung *Underground Cinema* sei "immer abstrakter geworden" und würde sich "oft gegen alles, was dem Film in seiner Geschichte zu einer einheitlichen Form verholfen hat" richten. Am schlimmsten sei, dass es sich um einen Protest handele, der sich "gegen jede Filmästhetik außer derjenigen des Umsturzes" richte, und zwar "in einer Zeit, in der die Gesellschaft", wie im oben zitierten Text zu lesen ist, „dem Einzelnen keine Kampfziele bietet". Anstelle eines – so charakterisiert Bellocchio seinen Protagonisten in *I pugni in Tasca* – "nutzlosen Unbewusstseins" trüge die Strömung des "engagierten Realismus", wie ihn Bachmann nennt, wozu er unter anderem Regisseure wie Pasolini, Olmi, Bellocchio und Bertolucci zählt, dazu bei, gesellschaftliche Ausweglosigkeit auf die Leinwand, bzw. ins Bewusstsein des Zuschauers zu bringen. Es gehe beim Kino nicht darum, einen moralistischen Blick auf die Dinge zu werfen, so wie Bachmann über Francesco Rosis politischen Film sagt: "Rosi will weder lehren noch politische Dokumente herstellen, denn er sei kein Politiker und vertrete nicht die Ideen einer politischen Partei" („Die Mafia als Metapher. Gespräch mit dem italienischen Regisseur Francesco Rosi", *Der Tagesspiegel*, 16.05.1976). Es gehe vielmehr darum, etwas "vor der Kamera 'passieren' zu lassen".

Bei Bertolucci wiederum ginge es darum, einen "Film nicht durch die Pforten der Logik, sondern direkt ins Gefühl des Zuschauers" („Poesie und Prosa und das Gewissen. Neue italienische Filmregisseure suchen Wege zur Jugend", *NZZ*, 06.05.1966) zu transponieren.

> Aber ich identifiziere mich mit meiner Arbeit, und durch sie nehme ich meinen Platz in der Gesellschaft ein. (”Die Mafia als Metapher. Gespräch mit dem italienischen Regisseur Francesco Rosi“, *Tagesspiegel*, 16.05.1976)


FILM

Freitag, 6. Mai 1966 Blatt 7
Mittagausgabe Nr. 2010

Szene aus «Prima della rivoluzione» von Bernardo Bertolucci.

ein grundlegender Einfluß des Denkens und der moralischen Einstellung, und wenn er auch heute logisch darübersteht, ergibt sich sein Hauptthema doch aus der nicht völlig überwundenen Rebellion gegen diesen Ursprung. Es wird für ihn schon zum

men und die Leinwandaktion wirklich leben können —, ergibt sich ein poetischer Naturalismus, der stärker als jede logische Analyse oder spezifische Symbolik das Wesen der Figuren verrät.

Eine der eindruckvollsten Szenen des Films —

Abb. 3. Szene aus Bertoluccis "Prima della rivoluzione" (1964) in Bachmanns Artikel für die NZZ, 6.5.1966

Dieses Zitat von Francesco Rosi ließe sich auch für Bachmann geltend machen, denn er war jemand, der durch die Arbeit versuchte, einen Platz in der Gesellschaft einzunehmen, ohne konkrete nationale Identität, aber ein Individuum mit der unerschöpflichen Lust an der Begegnung und der Hinterfragung des Mediums Film. Bezugnehmend auf die Dreharbeiten von *Prima della Rivoluzione* (1964) zitiert Bertolucci in einem Gespräch mit Bachmann das spontane Filmen der Szene, in der Schauspieler Allen Midgette versucht, mit dem Fahrrad zu fahren, obwohl er dessen nicht fähig war. Bertolucci wusste dies nicht und ließ die Kamera dennoch weiterlaufen, um den schwankenden Schauspieler, der versuchte, irgendwie das Gleichgewicht zu halten, zu filmen. Bachmann zitiert diese Momentaufnahme Bertoluccis in einem Artikel in der *NZZ*:

> Ich merkte sofort und hätte von mir aus nie daran gedacht, so etwas zu inszenieren, dass dieses kopflose Allesversuchen, dieser blinde, nutzlose Versuch, etwas Ungelerntes auf Anhieb zu bewältigen, mehr als jede Inszenierung dem Wesen dieses jungen Mannes entsprach: einer Art happy-go-lucky-Fatalismus, seiner achselzuckenden Akzeptation der Ausweglosigkeit seines Geschicks. (”Poesie und Prosa und das Gewissen - Neue italienische Filmregisseure suchen Wege zur Jugend*“, NZZ*, 6.05.1966)

Vielleicht ist es genau dieser von Bertolucci bezeichnete ’happy-go-lucky-Fatalismus’, die auch Gideon Bachmanns Arbeit poetologisch definiert und ihn nicht nur zu einem wichtigen Zeitzeugen der italienischen sowie internationalen Filmkultur, sondern vor allem zu einer besonderen Vermittlerfigur dieser in das ’deutsche Ausland’ machten.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Gideon, ”Die Mafia als Metapher. Gespräch mit dem italienischen Regisseur Francesco Rosi“, in *Der Tagesspiegel*, 16.05.1976.

- , ”*Cadaveri Eccellenti* - Francesco Rosi und die Politik“, in *Neue Zürcher Zeitung,* 30.04.1976.
- , ”Sodom oder das stilisierte Grauen. In dieser Woche wird vorerst nur in Deutschland der Film *Salò* erstaufgeführt“, in *Die Zeit*, 30.01.1976.
- , ”Hochtouren oder Leerlauf? Erhöhte Filmproduktion in Italien“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 22.08.1975.
- , ”Der Überraschungs-Erfolg. Bertoluccis Reaktionen auf den ‚Tango’-Rummel“, in *Der Tagesspiegel*, 22.04.1973.

- , "Römischer Schulbub. Ein Gespräch mit dem Schauspieler Maccello Mastroianni", in *Der Tagesspiegel*, 30.04.1967.
- , "Poesie und Prosa und das Gewissen - Neue italienische Filmregisseure suchen Wege zur Jugend", in *Neue Zürcher Zeitung*, 6.05.1966.
- , "Ist das ‚neue amerikanische Kino' noch neu? Die Bestandsaufnahme einer Kunstbewegung in den Vereinigten Staaten", in *Der Tagesspiegel*, 5.12.1965.
- , "Traumwirklichkeit, Mythologie und Psychoanalyse Fellinis *Giulietta degli Spiriti*", in *Neue Zürcher Zeitung*, 18.06.1965.
- , "Berlin kann gerettet werden. Eine Außenseiteransicht zu der Diskussion über die Berliner Filmfestspiele", in *Der Tagesspiegel*, 14.03.1965.
- (1959), *Federico Fellini: an interview*, in Robert Hughes (Hrsg.), *Film: Book I*: *The audience and the filmmaker*, New York.
- (1958), The Film as Art – Lecture, https://archive.org/details/cmapr0286.
- (1955), "Jean Epstein, 1897-1953", *Cinemages*, n. 2, New York.
- (1954), "The films of Luis Buñuel", *Cinemages*, n.1, New York.

Bernardi, Sandro (1994): *Introduzione alla retorica del cinema. Storia dello spettacolo,* Florenz: Le Lettere.

Grieveson, Lee/ Wasson, Haidee (Hrsg.) (2008), *Inventing Film Studies*. Durham/London: Duke University Press.

Naldini, Nico, *Breve vita di Pasolini*, Parma: Guanda, 2009.

Pasolini, Pier Paolo, *Polemica, politica, potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, hrsg. v. R. Costantini, Milano: Chiarelettere, 2015.

Anmerkungen | Note

[1] Gideon Bachmann, *The Film as Art* – Lecture, 1958, https://archive.org/details/cmapr0286 [abgerufen am 01.02.2019].

[2] Gideon Bachmann an Siegfried Kracauer, October, 1958. Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestand: A: Kracauer, Siegfried. Bachmann, Gideon, Mikrofilm.

[3] Zum unkonventionellen Charakter der Zeitschrift, cf. der Kommentar über die Ausgabe über Jean Epstein, in *Cinemages* no.2: "In *Cinemages* No.2 Bachmann attempted to reinvent the traditional film society program by abandoning its traditional formula of credits, filmographies and accompanying critical texts. 'This booklet', wrote Bachmann, 'contains no program notes in the usual sense. The editors have tried, rather, to present a picture of Epstein, the man and the artist as a whole.'" In Grieveson, Lee/Wasson, Haidee (2008): *Inventing Film Studies*. Durham/London: Duke University Press, 251.

[4] Pasolini ist, wohl gemerkt, in einem klein- bis mittelbürgerlichen Haushalt in Bologna aufgewachsen und nicht, wie Bachmann hier andeutet, in "Armenvierteln". Dass er nach dem fluchtartigen Verlassen Casarsas, im Friaul, eine Zeit lang ziemlich mittellos in der römischen Peripherie gewohnt hat, macht ihn freilich nicht zu einem Slumbewohner. Eine Beziehung zum Bauernproletariat bestand mütterlicherseits, wie aus dem frühen Schaffen von Pasolini selbst bekannt ist, in welchem er das Leben der friulanischen Bauern direkt und indirekt zum Gegenstand seiner Dichtung gemacht hatte. Zu den Hintergründen, cf. zum Beispiel, N. Naldini (2009), *Breve vita di Pasolini*, Parma: Guanda.

[5] Briefkorrespondenz: Gideon Bachmann an Hans Paeschke, Rom, 22.07.1965. Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestand: D: Merkur.

[6] Ibid.

[7] Der polyglotte Bachmann, der "die Sprachen dieser Welt sprach" (wie es im Titel eines Artikels von Paolo Sassi lautet), bringt diese auch insofern zum Ausdruck, als er seine Sensibilität für die unterschiedlichen 'Bedeutungspotentiale' der von ihm beherrschten Sprachen (Deutsch, Englisch, Italienisch, Hebräisch…) unterstreicht. Während seines Auftritts im Hamburger Schauspielhaus, im Oktober 2015, macht er die harte klangliche Qualität der deutschen Sprache dafür verantwortlich, dass seine – *de facto* – pessimistischen Weltkommentare so pessimistisch ausfallen würden. Auch im Lauf des Gesprächs mit Felix Ensslin verwendet er immer wieder englische oder italienische Begriffe, markiert damit seine – auch von der Autorin dieses Artikels unterstrichenen – Entfremdung von der deutschen Sprache sowie von der 'deutschen Identität' und zeigt gleichsam, dass bestimmte Erfahrungen unweigerlich auch sprachliche Erfahrungen sind; cf. "In Sachen Salò…", die Mitschnitte aus dem Hamburger Schauspielhaus, in dieser Ausgabe von *lettere aperte* (Anm. der Red.).

[8] Briefkorrespondenz: Gideon Bachmann an Hans Paeschke, Rom, 19.03.1974. Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestand: D: Merkur.

[9] Briefkorrespondenz: Gideon Bachmann an Hans Paeschke, Rom, 19.03.1974. Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Bestand: D: Merkur.

[10] Bachmann, Gideon (1954), "The films of Luis Bunuel", in *Cinemages* n.1, New York.

[11] Jean Epstein 1897-1953 (1955); *Cinemages*, New York 1955, n. 2 (fascicolo in memoria di Jean Epstein).

[12] *Federico Fellini: an interview*, in Robert Hughes (1959), ed. *Film: Book I*: *The audience and the filmmaker*, New York (trad. it. "Intervista con Fellini" in *Film*, Milano 1961).

[13] "L'estetica di Kracauer non è lontana dall'estetica dei surrealisti […] Per I surrealisiti il cinema svela il misterio della realtà, pur lasciandolo velato; ci mostra immagini dotate di quella che Artaud chiamava 'l'originaria e profonda barbarie', con un'espressione simile a quella che […] usa per il cinema di Pasolini." In Bernardi, Sandro (1994): *Introduzione alla retorica del cinema. Storia dello spettacolo*. Collana diretta da Siro Ferrone, Manuali I. Florenz: Le Lettere, 38.

[14] Pasolini, Pier Paolo (2015), *Polemica, politica, potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, hrsg. v. R. Costantini, Milano: Chiarelettere, 20.

[15] Cf. in diesem Zusammenhang, auch der 4. Abschnitt im Beitrag von Fabien Vitali "*How I blatantly use you to clarify my ideas* – Form und Bedeutung des Interviews im Werk von Gideon Bachmann" in dieser Ausgabe von *lettere aperte*.

[16] Pasolini, Pier Paolo (2015), *Polemica, politica,* potere, cit., 20.

[17] Cf. Fabien Vitali „*How I blatantly use you to clarify my ideas* – Form und Bedeutung des Interviews im Werk von Gideon Bachmann, vor allem, der 7. Abschnitt zu Bachmanns "Weigerung sein Tun mit dem Begriff des 'Interviews' zu bezeichnen, bzw. sein Festhalten an den ungleich vielversprechenderen Begriffen 'Gespräch', 'Konversation', 'Unterhaltung. Cf. auch Holger Josts Beobachtungen im Abschnitt "No question and answer game" seines Beitrags "Kino-Stimmen. Gideon Bachmann und seine Gespräche mit Filmpersönlichkeiten" für diese Ausgabe von *lettere aperte*.

[18] Während Bachmann in seinem Artikel über das *Underground Cinema* "Ist das 'neue amerikanische Kino' noch neu? Die Bestandsaufnahme einer Kunstbewegung in den Vereinigten Staaten" (*Der Tagesspiegel*, 5.12.1965) festhält, dass sich "keine neue Richtung, keine konkreten Ziele ersehen" lassen, zitiert er in im oben benannten Artikel ("Poesie und Prosa und das Gewissen - Neue italienische Filmregisseure suchen Wege zur Jugend", in *NZZ*, 6.05.1966) Pasolini, welcher die formellen und geistigen Neuerungen des italienischen Films in den 60er Jahren hervorhebt: "Der Theoretiker Pasolini erkennt den Umstand an, daß weder die poetischen noch die epischen engagierten Werke dieser jungen Filmkunst konkrete

Auswege stipulieren, aber 'weil sie die gesamte Erfahrung der letzten Jahre in sich vereinen und weil sie wenigstens formell und geistig neu sind, stellt ihre Existenz an sich schon eine Alternative zur seelischen Verkümmerung dar."

[19] Ein ausführlicher Einblick in Bachmanns Auffassung von Bertoluccis Arbeit liefert der Audio-Mitschnitt vom Interview mit Bertolucci für die englische Wochenzeitschrift *The Guardian,* aufgenommen in Rom, 12. Dezember 1972, kurz nach der Veröffentlichung von *The last tango in Paris* [Ergänzung d. Red.]. Quelle: Bachmanns Stimmenarchiv, ZKM.

Eine akustografische Geschichte des Kinos. Gideon Bachmann als Stimmensammler von Filmemachern

Víctor Fancelli Capdevila (Karlsruhe) und Christian Haardt (Karlsruhe)

1. Vierzehn Umzugskartons[1]

An einem Frühlingstag im Jahr 2006 liegen vierzehn weiße Umzugskartons in der Gartenstraße 72 in Karlsruhe. Als Absender steht auf den Etiketten: Cinema-Television Library, University of Southern California, Los Angeles. Als Empfänger: Gideon Bachmann, Akustografisches Stimmenarchiv Karlsruhe. In den Kisten liegen hunderte Kartonhüllen, eingewickelt in Luftpolsterfolie und nicht viel größer als Taschenbücher. Die Hüllen werden aus den Kisten genommen, in ein Regal gestellt und später nummeriert, von 001 bis 465. In jeder Hülle befindet sich ein dünnes Magnetband, ein viertel Zoll breit, aufgewickelt auf einer Plastikspule. Es bedarf einer großen alten Tonbandmaschine, um diesen antiquierten Bändern ihren Inhalt zu entlocken: Stimmen. Frauenstimmen und Männerstimmen, Fistelstimmen und Bassstimmen, unverständliches Gemurmel und glasklare Äußerungen auf Englisch, Deutsch, Italienisch, Französisch, Russisch und Hebräisch.

Der 79-jährige Gideon Bachmann kennt alle diese Stimmen: Vor über 40 Jahren hat er sie als Filmjournalist und Radiomoderator aufgenommen. Nun plant er, damit ein Museum für die menschliche Stimme in Karlsruhe aufzubauen, das *Vox Humana* genannt werden soll. In Zusammenarbeit mit dem ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe soll es Stimmen von Filmregisseurinnen und -regisseuren, Schauspielerinnen und Schauspielern, Drehbuchautorinnen und Drehbuchautoren ausstellen. Außerdem hat das Museum die Aufgabe, aktuelle Stimmen aufzunehmen. Wie durch einen Klangwald sollen Besucherinnen und Besucher im Museumsbau durch die Sammlung flanieren können. Dabei ist es Gideon Bachmann besonders wichtig, dass die Präsentationsform nicht von den Stimmen ablenkt: keine Übertragung der gesprochenen Sprache in Texte, keine Schlagwörter, keine inhaltlichen Beschreibungen.

Auch wenn dieses Stimmenmuseum bis heute nicht realisiert wurde, beschäftigt sich seit 2014 eine Gruppe von Studierenden der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG) Karlsruhe in Kooperation mit dem ZKM mit der Befundung, Katalogisierung, Digitalisierung sowie mit der inhaltlichen Aufbereitung und Zugänglichmachung dieses Archivs. Auf den Tonbändern wird mündlich überlieferte Filmgeschichte konserviert, beispielsweise von James Stewart, Ingrid Bergman, Jean Renoir, Shirley Clarke, Federico Fellini oder Agnes Varda, um nur einige wenige zu nennen. Dieser Beitrag entfaltet Bachmanns Geschichte als Stimmen- und Meinungssammler von Filmemachern anhand seiner Tonbandaufzeichnungen. Von besonderem Interesse ist dabei die Frage, wie sich sein Verständnis der Tonbandaufnahmen gewandelt hat: von Sachinterviews zum Stimmenerlebnis.

2. Das Interviewarchiv

Das Zentrum der Tonaufnahmen bildet immer Bachmann selbst als Gastgeber mit seinem unstillbaren Interesse für das Kino und der Überzeugung, dass Kino eine Kunst sein solle. In den Gesprächen verzweigen sich verschiedene Themen, oft kommen Aspekte der Filmproduktion, der Rolle des Publikums, visueller Sprache, anderer Künste, alter Meister, jüngerer Filmmacher und vieles mehr, was sich in einem offengehaltenen mündlichen Dialog entwickeln kann, zur Sprache. Für diesen Beitrag haben wir eine Collage vorbereitet, die den Leserinnen und Lesern einen Einblick in Bachmanns Interviews erlauben soll. Natürlich bleiben diese mündlichen Äußerungen ohne eine umfassende Kontextualisierung fragmentarisch, aber wir wollen im Folgenden den Versuch unternehmen, durch eine Art Stimmenwald zu flanieren, ähnlich wie es Bachmann in seinem nomadischen Leben tat.

In einem Radiointerview aus dem Jahr 2008 berichtet Gideon Bachmann davon, dass Flucht, Fortbewegung und Ruhelosigkeit zentrale Elemente seines Lebens ausmachten[2]: 1936 floh der achtjährige Gideon Bachmann mit seinen jüdischen Eltern aus Heilbronn nach Palästina. Dieses Land verließ er 1945 in Richtung Prag, wo er kurzzeitig studierte. Nach der Machtübernahme durch die Kommunisten in der Tschechoslowakei siedelte er im August 1948 nach New York über.[3] Ab 1961 lebte er in Rom, bevor er 1994 nach Karlsruhe kam, wo er 2016 verstarb.[4] Im Rückblick auf sein bewegtes Leben bemerkte er 2008, dass ihn jede Etappe aufs Neue dazu zwang, sich in der Fremde zu integrieren, und dass er dabei sein Talent für das Sprechen von Sprachen entfaltete:

> [Gideon Bachmann] Ich wollte immer überall dazugehören und nicht als Fremder erkannt werden, und habe deswegen sehr schnell die Sprachen gesprochen. Manchmal habe ich sie gesprochen, noch bevor ich sie verstanden habe. Denn es geht bei Sprachen in erster Linie darum, dass man die Sprache hören kann, nicht, dass man sie sprechen kann. Denn eine Sprache zu hören, ist viel wichtiger als eine Sprache zu sprechen. Sprechen kann jeder, aber verstanden werden ist eine andere Sache. Und um verstanden zu werden, muss man hören können.[5]

Dass das Sprechen Bachmanns Lebensaufgabe wurde, beweist sein umfangreiches Tonbandarchiv mit über 500 Gesprächen, die er zwischen 1955 und 2011 geführt und aufgezeichnet hat. Die Sammlung ist gerade deshalb so außergewöhnlich, da vor Bachmanns Mikrofon sowohl die Protagonisten des *Neorealismus*, der *Nouvelle Vague* und des *New American Cinema* als auch Filmemacher aus dem klassischen Hollywood und emigrierte Vertreterinnen und Vertreter der europäischen Film-Avantgarde das Wort erhielten.

2.1 The Group for Film Studies

Durch neuartige technische Entwicklungen, wie den 16mm-Film und das Fernsehen[6], und die damit einhergehende Entmachtung der Hollywood-Monopole[7] eröffnete sich in den USA der 1940er-Jahre die Möglichkeit zur Herstellung von Filmen einer breiten Gesellschaftsschicht. Junge Filminteressierte gründeten in den großen Städten der Ost- und Westküste Filmzeitschriften, Filmclubs, Filmgewerkschaften, Filmkollektive und Filmverleihe.[8] Wie ein Manifest des Filmema-

chers Jonas Mekas aus dieser Zeit beschreibt, grenzte sich diese junge Generation von Filmemacherinnen und Filmemachern des *New American Cinema* von der etablierten Hollywood-Maschinerie ab, wobei sie den kommerziellen Film von der Filmkunst, Geld machen vom Filme machen, Lüge von Wahrheit, Schlecht von Gut unterschied.

> Wir schließen uns nicht zusammen, um Geld zu machen, wir schließen uns zusammen, um Filme zu machen. Wir schließen uns zusammen, um das NEW AMERICAN CINEMA aufzubauen. Und wir werden es mit dem ganzen Amerika und unserer ganzen Generation zusammen schaffen. Gemeinsame Überzeugungen, gemeinsames Wissen, gemeinsamer Zorn und gemeinsame Ungeduld verbinden uns – und die verbinden uns auch mit der jungen Filmbewegung der ganzen Welt. Unsere Kollegen in Frankreich, Italien, Rußland, Polen oder England können sich auf unsere Entschlossenheit verlassen. Wie sie haben wir die große Lüge im Leben und in der Kunst satt. Wie sie sind wir nicht nur für den neuen Film, sondern auch für den neuen Menschen. Wie sie sind wir für die Kunst, aber nicht auf Kosten des Lebens. Wir wollen keine falschen, auf Hochglanz polierten, glatten Filme – wir wollen sie rauh, ungeglättet, aber lebendig; wir wollen keine rosigen Filme – wir wollen sie rot wie das Blut.[9]

Nach seiner Ankunft in den USA im August 1948 hatte sich Gideon Bachmann als „Lastwagenfahrer, Hebräisch-Lehrer, Leiter des israelischen Fremdenverkehrsbüros und Bildhauer“[10]durchgeschlagen, bevor er bei seinem entfernten Verwandten Hans Richter am Filminstitut des New York City College studierte. In etwa derselben Zeit, 1953 bzw. 1955, gründete Bachmann gemeinsam mit Jonas Mekas den Filmclub *The Group for Film Study* (GFS) und die Filmzeitschrift *Cinemages*. Diese beiden Initiativen waren sicherlich von der allgemeinen Aufbruchsstimmung in der US-amerikanischen, und insbesondere der New Yorker Filmszene beeinflusst und inspiriert. Die Mission und Vision des Filmclubs GFS beschrieb Bachmann damals wie folgt:

> One of the reasons for the establishment of GFS is to fight against the contention that the reason for the production of mediocre film is “public demand”. To increase audience acceptance and understanding of good cinema, GFS publishes detailed program notes for each film outlining its history and intrinsic value. Film artists of caliber are invited to present their views on various aspects of the cinema. All programs are chosen through careful selection and in consultation with outstanding film authorities. The increase in sheer size of groups such as GFS is the only way to prove the demand for a mature film production code.[11]

Die Gesellschaft für ein ’reifes’ Kino zu sensibilisieren, ja zu erziehen, war sicherlich auch Bachmanns Motivation, als er ein Angebot des New Yorker Radiosenders WFUV annahm, ein wöchentliches Radioprogramm zum Film zu gestalten. Er öffnete sozusagen das Forum, das das Radio ihm bot, für die Vermittlung von Filmwissen. In der Abteilung *advertisement*, einer Ausgabe von *Cinemages* aus dem Jahr 1956, wies Bachmann auf sein neues Radioprogramm *Film Forum* hin und warb um finanzielle Unterstützung. Als Gegenleistung bot er an, die Programme für lokale Radiosender zur Verfügung zu stellen:

SUITABLE FOR RE-BROADCAST OVER LOCAL RADIO STATIONS:

- HELP EDUCATION IN YOUR LOCALITY…
- INCREASE THE FILM-CONSCIOUSNESS OF YOUR PUBLIC…
- PUBLICISE YOUR OWN ACTIVITIES…
- PROMOTE YOUR FILM SOCIETY…
- BY SPONSORING FILM FORUM ON YOUR
- COMMUNITY STATION![12]

film forum

film forum
OF THE AIR

2.2 Film Forum

An einem Freitagnachmittag im Juni des Jahres 1955 begann der 28-jährige Gideon Bachmann seine erste fünfzehnminütige Sendung *Film Forum*. Weder die ersten zwölf Sendungen noch die Reaktion der Zuhörer sind durch das Tonbandarchiv nachvollziehbar. Vermutlich begann Bachmann mit Programmankündigungen der New Yorker Filmclubs und Berichterstattungen zu aktuellen Filmstarts. Nach und nach ging er jedoch zu ungeschnittenen Gesprächen mit Gästen über.

> [*Film Forum*] Listen now to our weekly motion picture program. *Cinemages* Magazine in cooperation with Fordham University in New York now brings you Gideon Bachmann, Editor of *Cinemages*, International Vice President of the American Federation of Film Societies, film critic and author and his weekly show of film opinion and entertainment. Here is Gideon Bachmann and *Film Forum*.[13]

Wie im Jingle der Sendung *Film Forum* angekündigt wird, beschäftigte sich Bachmann in seinem Programm nicht ausschließlich mit dem neuen amerikanischen Kino. „Film opinion and Entertainment" meinte eine breite Palette an Wissen über Filme, Genres und Filmpersönlichkeiten, die Bachmann seiner Hörerschaft vermittelte. Die ersten Sendungen mit Filmemachern waren wohl aus seinem New Yorker Freundeskreis besetzt: Shirley Clark, Maya Deren oder John Cassavetes zählten alle zum *New American Cinema*. Bachmann lud jedoch auch klassische Hollywood-Regisseure wie Frank Capra, Stanley Kramer oder Fred Zinnemann und etablierte europäische Regisseure und Film-Avantgardisten ein, die vor dem Zweiten Weltkrieg in die USA emigriert waren: darunter Jean Renoir, Fritz Lang und René Clair.

Sie äußerten sich dabei zu den zentralen Themen in Bachmanns Stimmenarchiv, darunter das Verhältnis von Filmkunst und Wirklichkeit. Dass beispielsweise die "Wahrheit" nicht im fototechnisch erzeugten Bild der Filmkamera allein zu finden wäre, betonte der dänische Filmemacher Carl Theodor Dreyer:

> [Carl Theodor Dreyer] Human beings follow the principle of inertia and are opposed to be taken away from the beaten track. They have by now got used to the correct photographic reproduction of reality and surely feel a certain happiness in recognizing what they already know. When the camera appeared, it won a quick victory because it could, in a mechanical way and objectively, registrate the impressions

> which the human eye sees. This capacity has so far been the strength of the film, but as a regard to artistic films it is becoming a weakness we have to fight. We had got stuck with photography and are now confronted with the necessity of freeing ourselves from it. We must use the camera to drive away the camera. […] Photography as a means of reporting has compelled the film to stand with its feet on the ground and so it became addicted to naturalism. Not until the film has cut off its earth-connection will [it] be able to fly into the sphere of imagination.[14]

Von diesem Naturalismus, der scheinbaren objektiven Reproduktion der Realität, müsse der Filmemacher sich befreien, um eine tiefer gelegene Realität, eine innere Wahrheit der Welt, zu offenbaren. Dreyer fügte hinzu, dass auch erst dadurch der Regisseur die volle Kontrolle über seine filmischen Gestaltungsmittel erlange und der Film zu einem individuellen Ausdrucksmittel werde wie die Malerei, die Bildhauerei oder die Literatur. Sowohl der amerikanische Filmkritiker Parker Tyler als auch der italienische Filmemacher Federico Fellini zeigen in Gesprächen mit Bachmann ein sehr ähnliches Filmverständnis.

> [Parker Tyler] It seems to me that in the experimental film-makers' shifting of concentration from the objective, everyday, naturalistic world to an inner world—one of dream and fantasy, primarily—that they not only changed the focus of content, but they also changed the focus of form. […] If film is to become an important art, it has to explore the world of the imagination and the ways in which imagination from time immemorial has operated upon the natural world in terms of visual understanding.[15]

> [Federico Fellini] So why should people go to the movie if the only *raison d'être* is the showing of reality with a very cold objective eye? It would be much better just to walk around the street. For me neorealism means looking at reality with an honest eye, but any kind of reality. Not just social reality but also spiritual reality, metaphysical reality, anything man has inside him.[16]

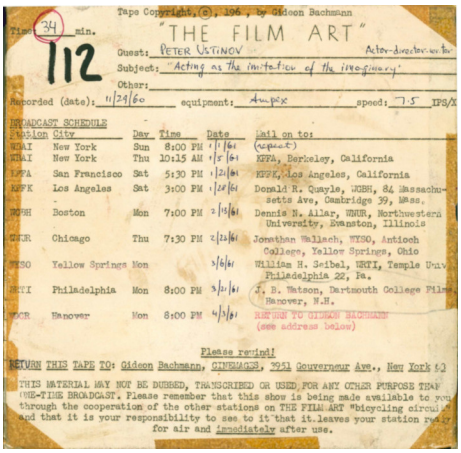
Der französische Filmemacher Jean Renoir ging diesbezüglich noch einen Schritt weiter, indem er behauptete, dass sich eine innere Realität, eine Wahrheit, erst in der Begegnung der äußeren Welt mit den inneren Empfindungen des Filmemachers offenbare.

> [Jean Renoir] I believe in a kind of marriage, of blending, between this outside world which changes all the time, which is so wonderful, which we have to absorb, to incorporate to our soul, to our own body. I believe in this blending with our own personality, with ourself, with our humbly desire to represent this outside world. […] I believe that art is a constant blending between yourself and the world.[17]

In dieser ersten Phase der Filmgespräche Bachmanns lassen sich verschiedene Merkmale eines Stils erkennen, die er später vertiefen wird: Seine Einleitungen gestaltet er in dem Bewusstsein, dass wahrscheinlich der Großteil seiner Hörerschaft den jeweiligen Film noch nicht gesehen hat oder seinen Gast nicht kennt. Es herrscht eine entspannte und vertraute Gesprächsatmosphäre. Seinen Gästen bringt Bachmann tiefen Respekt und Bewunderung für ihre Arbeit entgegen. Zudem zeichnet ihn eine unendliche Neugier für jeden Aspekt des Filmemachens und eine Gesprächsagilität aus, die ihm erlaubt, auf die Ideen, Perspektiven und Meinungen seiner Interviewpartner innerhalb eines engen zeitlichen Rahmens – die Programme dauern eine Viertel-, beziehungsweise eine halbe Stunde – einzugehen.

2.3 The Film Art

Als Ablösung des Radioprogramms *Film Forum* ging im Herbst des Jahres 1958 Bachmanns zweites Radioprogramm *The Film Art* auf Sendung, das eine viel größere Hörerschaft erreichte, da es im gesamten Netz des Pacifica Radio gesendet wurde. Das 1946 von Lewis Hill gegründete Radionetzwerk Pacifica Radio teilte die von jeder teilnehmenden Radiostation eigenständig produzierten Beiträge mit den kooperierenden Radiostationen. Auf den Hüllen einiger Tonbänder lässt sich dieser Vorgang gut nachvollziehen. Eine Tonbandkopie des Radioprogramms *The Film Art* wanderte somit nach seiner Sendung auf dem New Yorker Radiosender WBAI durch die gesamten Vereinigten Staaten von Amerika: KPFA in Berkeley, KPFK in Los Angeles, WGBH in Boston, WNUR in Chicago, WYSO in Yellow Springs, WRTI in Philadelphia und WDCR in Hanover und zurück zu Gideon Bachmann nach New York.


Tape Copyright, ©, 196 , by Gideon Bachmann

34 min.

"THE FILM ART"

112

Guest: PETER USTINOV Actor-director-writer

Subject: "Acting as the imitation of the irrelevancy"

Other:

Recorded (date): 11/24/60 equipment: Ampex speed: 7½ IPS/X

BROADCAST SCHEDULE

Station	City	Day	Time	Date	Mail on to:
WBAI	New York	Sun	8:00 PM	1/1/61	(repeat)
WBAI	New York	Thu	10:15 AM	1/5/61	KPFA, Berkeley, California
KPFA	San Francisco	Sat	5:30 PM	1/21/61	KPFK, Los Angeles, California
KPFK	Los Angeles	Sat	3:00 PM	1/28/61	Donald R. Quayle, WGBH, 84 Massachusetts Ave, Cambridge 39, Mass.
WGBH	Boston	Mon	7:00 PM	2/13/61	Dennis N. Allar, WNUR, Northwestern University, Evanston, Illinois
WNUR	Chicago	Thu	7:30 PM	2/23/61	Jonathan Wallach, WYSO, Antioch College, Yellow Springs, Ohio
WYSO	Yellow Springs	Mon		3/6/61	William H. Seibel, WRTI, Temple Univ. Philadelphia 22, Pa.
WRTI	Philadelphia	Mon	8:00 PM	3/27/61	J. B. Watson, Dartmouth College Films, Hanover, N.H.
WDCR	Hanover	Mon	8:00 PM	4/3/61	RETURN TO GIDEON BACHMANN (see address below)

Please rewind!

RETURN THIS TAPE TO: Gideon Bachmann, CINEMAGES, 7951 Gouverneur Ave., New York 63

THIS MATERIAL MAY NOT BE DUBBED, TRANSCRIBED OR USED FOR ANY OTHER PURPOSE THAN ONE-TIME BROADCAST. Please remember that this show is being made available to you through the cooperation of the other stations on THE FILM ART "bicycling circuit" and that it is your responsibility to see to it that it leaves your station ready for air and immediately after use.

Abb. 2: Scan der Rückseite des Tonbands Nr.112: Peter Ustinov.

Bachmann nannte sein zweites Programm *The Film Art.* Der Titel verstand sich dabei auch als eine Art Provokation an das in dieser Hinsicht noch wenig geschulte amerikanische Publikum der 1950er Jahre, Film als Kunst anstatt als Massenmedium zu betrachten. Die Grundzüge der Debatte ‚Kunst vs. Industrie' spiegelt sich facettenreich in Bachmanns Gesprächen mit Filmemachern wie René Clair wider:

> [René Clair] A lot of young people, of beginners in the pictures, believe more or less that motion picture can be an individual art. I don't believe in that, you see. It's an art for the masses. […] A picture is made for the people, for the audience and we must admit that it is not a suddenly degrading tour for the masses. […] I call individual arts the arts which existed in the past. They were made more or less for an elite.[18]

Die amerikanische Schauspielerin Lillian Gish wiederum sprach vor Bachmanns Mikrofon als eine der wenigen Gäste, die die frühe amerikanische Filmgeschichte selbst miterlebt und mitgestaltet hatten. Als junge Schauspielerin hatte sie von 1912 bis 1923 in den Filmen des Filmpioniers David Wark Griffith mitgespielt. Dessen Auffassung vom Filmemachen beschrieb sie so:

> [Lillian Gish] Griffith told us something that you'll smile at, most people do when they hear it: he said that we were in this new important thing that had been predicted in the bible. And that was the universal language. He believed, at least he told us he believed, wars came from misunderstandings and we were in something that could be understood around the world. And we would… When we were perfected, maybe we wouldn't live enough to see the this perfection but when this was perfected it would wipe out all misunderstandings, therefore it would wipe out war and therefore it would bring about the millennium.[19]

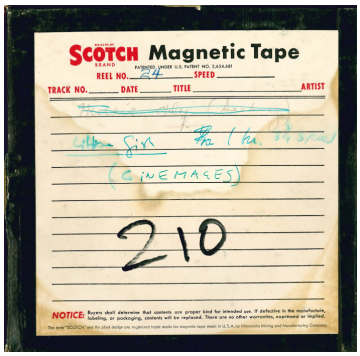


Abb. 3: Scan der Rückseite des Tonbands Nr. 210: Lillian Gish.

Griffith hatte die durchaus religiöse Vision, durch eine universell verständliche Filmsprache Missverständnisse und Kriege für immer aus dem Weg zu räumen und dadurch alle Menschen zu verbrüdern. Von dieser Haltung war es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zum industrialisierten Hollywoodfilm, der in diesem Sinne als eine Maschine für den Weltfrieden beschrieben werden könnte:

> [René Clair] But of course all these big machines are not made for an individual expression, they are made in order to interest or convince people, the big masses, because this machine costs a lot of money, needs a lot of material, and you cannot do that for the self pleasure of expressing yourself.[20]

Was bei Griffith noch eine naive und ideelle Verheißung war, wurde in Hollywood zum kommerziellen System, das sich aus der Perspektive der Filmemacher des *New American Cinema* mit der Zeit abnutzte und den Blick für die Realität seines Publikums aus den Augen verlor.

> [Amos Vogel] Hans Richter once put this very well when he said that the average spectator, going to a neighborhood movie house, expects to have fried chicken fly into his mouth without any work on his part. What he is saying, of course, is that when we are watching commercial cinema, we remain passive spectators.
> Everything is carefully spelled out and we are not called upon to experience what we experience when encountering a piece of serious music or a painting, especially a modern painting, which very definitely calls for an active spectator – a person willing to be involved, willing, you might say to work for his money.[21]

Doch die Zeiten änderten sich. Vor allem durch technische Neuerungen und politische Eingriffe entwickelten sich nach dem Zweiten Weltkrieg individuelle Möglichkeiten sowohl des Produzierens als auch des Konsumierens von Filmen. Die bereits erwähnten Filmemacher in Italien, Frankreich und Amerika strebten nun nicht mehr danach, die Massen zusammenzubringen, sondern sahen im Film, wie bereits erläutert, einen Weg der Wahrheitsfindung. Bachmann entwickelte dazu eine zentrale Fragestellung, die sich wie ein roter Faden durch seine Gespräche zog:

> [Gideon Bachmann] I am interested in what you expect from the audience, why you think audiences go to films, and to what extent they expect to see the truth, and to what extent they expect to see dreams, and to what extent they expect to see other people, and to what extent they expect to see themselves.[22]

Diese Frage hatte doppeltes Potenzial: Einerseits forderte er die Filmemacher heraus, Stellung zu ihrer Verantwortung für das mächtige Medium und das ihm ausgelieferte Publikum zu beziehen. Andererseits brachte Bachmann gezielt zur Sprache, dass Kino immer in einem Kontext des gemeinsamen Rezipierens stattfindet und man als Filmemacher – auch wenn man noch so viel Wahrheit sucht – zwangsläufig einem Publikum diene.

> [Bachmann] Do you think that the films that you make are made for many people to understand and to enjoy – or for a minority?
> [Polanski] I don't think about it when I do the picture, you know? I do the picture and I want to do a good one and as good as I understand this word.

> [Bachmann] Well, if you say you want to make a good film you already… there is already a certain consideration involved as to what that means. And ordinarily that work of art that implies the expenditure of so much money… it's only natural to think of what will happen to it when it's finished […].
> [Polanski] You can't think about the money, about the audience because it's impossible to do something good, if you think about it. […]
> [Bachmann] But I am just wondering to what degree you are thinking about what will happen to your work when it's finished while you are making it.
> [Polanski] I don't think about it, I think about my picture, I have a vision, I see my picture before the shooting and I try to realize my vision. […] During the shooting, I don't think about the audience. You know, why? Why think about the audience?[23]

Die Auffassung Roman Polanskis lässt auf jenes neue Filmverständnis schließen, das René Clair noch vehement abgelehnt hatte: Film war zum individuellen Ausdrucksmittel geworden. Ein guter Film wurde nicht mehr durch seinen Erfolg an der Kinokasse definiert. Die jungen Filmemacher wollten ihre eigenen Geschichten erzählen, ohne viel daran zu denken, ob sie eine höhere, poetische und eigene (visuelle) Sprache beherrschen.

> [Jean-Luc Godard] simply said: I'm a man and I tell stories, they come out of myself, some people must be interested.[24]

Dass gerade erst durch eine subjektive künstlerische Herangehensweise ein Film an Bedeutung für sein Publikum gewinne, erörterte Jean Renoir. Er betonte, wie wichtig es für den Filmemacher sei, auf eine demütige, naive und gleichzeitig persönliche Art die äußere Realität in einen Film zu integrieren, damit er als ein allgemein verständliches Werk zugänglich wird.

> [Jean Renoir] If you do it, with the idea that only your own expression is important then you do nothing. You must humbly believe that you have to copy the world as it is around you. And if your own personality is strong enough, well, the world you planned will disappear and yourself will appear.
> [Bachmann] And yourself in relationship to the work.
> [Renoir] Absolutely.
> [Bachmann] And that would be the thing that makes it into a work of art because it would be acceptable to so many other people because of this relationship.
> [Renoir] And also because you help the other people who have no time to do it. I don't see that we artists are more intelligent or that we know more than the other ones. Just, we have more time. We dedicated our time to the research of truth. And the other ones, after all they have to work in the department store, to make a living by being bankers or state employees or railroad engineers. Well, we have more time to discover the truth. And when we discover a little bit of truth, well, we open a new window and we show a new landscape and people are thankful to us for that, they say: that's true. You know, it's even more true because the landscape we discover, the landscape we show, is a landscape they already know, but they never saw it that way before.[25]

Anknüpfend an die von Jean Renoir genannte Möglichkeit, dem Publikum etwas zu zeigen, was es davor noch nicht wahrnehmen konnte, formulierte Federico Fellini eine Art Moral für Filmemacher im Umgang mit ihren Zuschauern.

> [Federico Fellini] Yeah, I think it is more moral and more important to show, let's say, the story of a man and everybody with his own sensibility and who on the basis of his own inner development will try to find his own solution. […] Giving happy ends to films, you got your audience into going on to live in a treat blatant manner because they are now sure that somewhere something happy is going to happen to them too, and without having to do anything about it. Conversely, by not giving them the end on a platter, you can make them think, you can remove some of that security. They will have to find their own answers.[26]

Bachmanns Radioprogramme *Film Forum* und *The Film Art* dokumentierten diese zwei großen Veränderungen im Verständnis des Films. Auf der einen Seite verband sich mit dem Filmemachen nicht mehr nur ein Geschichtenerzählen, sondern eine künstlerisch-philosophische Tätigkeit. Auf der anderen Seite änderte sich die Beziehung zwischen Gideon Bachmann und seiner Hörerschaft: Von dem vorwiegend aufklärerischen Programm entsprechend der früheren Manifeste der GFS wandelte er seine Sendungen zu einer Debatten-Arena, die autorenfilmischen Positionen Raum gibt, aber gleichzeitig dem handwerklichen Charakter der Produktionen für das große Publikum Tribut zollt. Die Tonbänder sind mündliche Zeugnisse eines weiten Spektrums von Filmemacherinnen und Filmemachern, anhand derer sich auch eine hörbare Autorenfilmgeschichte nachvollziehen lässt. Interessant und aktuell sind sie für uns heute zudem, da all dies nicht in einer spezialisierten Publikation, sondern in einem Massenmedium stattfand.

Bachmann wurde durch diese filmontologischen Debatten vermutlich selber stark geprägt. Sein Interesse an Authentizität in der Aufnahme der Interviews, an der Suche nach der wahren Persönlichkeit hinter der vermeintlichen Fassade seiner Gäste und an einem verantwortlichen Umgang mit seiner Hörerschaft, der gerade darin bestand, nicht alles erklären zu müssen, veränderte die Art und Weise, wie er seine Interviews führte. Der neue Geist, der in der Filmkunst herrschte, könnte hier auch der Nährboden für Bachmanns Idee eines Stimmenmuseums gewesen sein.

3. Das Stimmenarchiv

3.1 The Anchorman

So gern Gideon Bachmann in seinen Radioprogrammen auch über Filmkunst diskutierte, war ihm die authentische Begegnung mit den Filmstars mindestens genauso wichtig. Ein Radioprogramm über bewegte Bilder brachte sowieso ein gewisses Paradox mit sich:

> [Bachmann] I'd like to say, first of all, that to talk about any creative medium is in itself a paradox because a creative medium is there by itself and talking is also a creative medium by itself.
> So, for any inaccuracies or any insufficiencies that will come up this evening, I hope you'll excuse me.[27]

So stehen in Bachmanns Radioprogrammen umso mehr die Stimmen im Vordergrund: die Stimmen derjenigen, die sonst immer hinter der Kamera stehen, der Filmemacherinnen und Filmemacher, und derjenigen, die einem Film ihren Körper und ihre Stimme verleihen, der Schauspielerinnen und Schauspieler. Durch die ungeschnittenen Aufnahmen der Gespräche, durch all die Banalitäten, sprachlichen Missverständnisse und spontanen Momente konnte Bachmann den

Menschen hinter dem Filmschaffenden hervorlocken: ein 'Making-Of', ein Blick hinter die Kulissen, eine Art Entmystifizierung der Personen, die hinter dem so einflussreichen und vereinnahmenden Medium Film steckten.

> Das waren immer lange Gespräche, *open end*, wo es nicht darum ging, die Werke dieses Menschen zu besprechen, sondern ihn. Es ging um das, was ihn ausmacht, dazu gehört zum Beispiel auch, was er über Politik denkt oder über Elefanten in Afrika, Dinge, die den Menschen definieren und nicht nur das, was er herstellt.[28]

Bachmann arbeitete in seinen Interviews nicht mit Fragenkatalogen, auch wenn er immer wieder auf die bereits erwähnten favorisierten Gesprächsthemen zurückkam. Er erschuf sich die Rolle eines Radiomoderators, der zuhören, mitdenken und mitsprechen konnte und wollte. So gestalteten sich die Interviews meist sehr ergebnisoffen und gingen von der Biografie und Filmografie der Filmemacher auf die Besprechung des einen oder anderen Films über. Interviews, in denen Bachmann diese Reihenfolge vernachlässigte und ganz gezielt nach 'seinen' Themen fragte, fallen aus dem Gros der Gespräche des Stimmenarchivs heraus und bilden somit die besonders interessanten Zwiegespräche.

Sowohl die französische Bezeichnung des Radiomoderators, *animateur,* als auch der englische *anchorman* treffen ziemlich genau auf Bachmanns Art der Radiomoderation zu. Bachmann konnte sich außergewöhnlich gut an seine Gäste anpassen. Er konnte mit Wissen beeindrucken, seinen vielseitigen Charme spielen lassen, sprachliche Wogen glätten, aber auch belehren und ermahnen. So lockte er fast alle Interviewpartner aus der Reserve und brachte sie zum Sprechen. Für viele Filmemacherinnen und Filmemacher bedeutete solch ein ungeschnittenes Interview – gerade auch in Anbetracht der Tatsache, dass es zu dieser Zeit noch so gut wie keine Radioprogramme zum Film gab[29], dass sie ihre tiefsten Gedanken zum Filmemachen in Worte fassen mussten. Das bereits zitierte Gespräch mit Roman Polanski beispielsweise zeigt Bachmann als einflussreichen und erfahrenen Filmkenner gegenüber dem noch jungen Filmemacher. Über weite Strecken des Gesprächs lässt Bachmann dabei nicht von jener zentralen Frage, ob Polanski an sein Publikum denke, ab.

3.2 Das mobile Mikrofon

Venedig, 1962. Gideon Bachmann sitzt auf dem Bug eines kleinen Schiffes und blickt auf den Sonnenuntergang und das Castello-Viertel am Horizont. Während das Boot ihn zu einer Party fährt, nimmt Bachmann sein kleines Mikrofon und spricht hinein, um diese Situation für seine Hörer, oder auch für sich selbst, einzufangen:

> [Gideon Bachmann] I'm at this moment in what you would call a taxicab, which means a motorboat, going from the casino on the Lido in Venice to the Cipriani Hotel which is on the Giudecca in Venice and where a large scale Hollywood-type party organized by MGP productions of New York is being held tonight. This has been called a mystery party, and it has been the envy, the invitations have been the envy of everybody attending the film festival, and nobody knows where we are going. The noise you are hearing, of course, is the motor of the boat, I'm going to try to give you, in the course of this next half hour, a

> rundown of the party, what ever it may be, and whoever may be there, and whatever they may be doing.[30]

Auch wenn Gideon Bachmanns Stimme die Gleiche war, hatte sich sein Leben verändert: 1961 war er nach Rom umgezogen, hatte angefangen ein Buchprojekt über seinen Bekannten Federico Fellini – auf Basis von Interviews selbstverständlich – zu schreiben und sammelte als 'rasender Filmreporter' Gespräche mit Filmemacherinnen und Filmemachern auf den europäischen Filmfestivals.

Waren die Tonbandgeräte zu Beginn seiner Tätigkeit als Radiomoderator noch unhandlich und schwer, reiste Bachmann nun mit einem tragbaren Rekorder und fand Gefallen an der Spontaneität und Authentizität, die die Aufnahmen erlangten. So wandelten sich auch die Gespräche. Lag der Fokus der Studioaufnahmen der Sendungen *Film Forum* und *The Film Art* auf der Vermittlung von Filmkunst für ein mündiges Publikum, verlor Bachmann nun den Kontakt zu seiner eigentlichen Hörerschaft. Für die Programmreihe *The Film Art – Recorded in Europe* kamen auch die Stars nicht mehr zu Bachmann, sondern er reiste zu ihnen. Die sendefertigen Tonbänder übermittelte er nach New York, wo sie weiterhin sonntagabends um acht Uhr in seiner Abwesenheit gesendet wurden.

Abb. 4: Bachmann gezeichnet von Federico Fellini

Er war nun zum Stimmenjäger geworden, immer auf der Suche nach weiteren, bekannten und unbekannten Stimmen. Besondere Aufmerksamkeit schenkte er in dieser Zeit den Filmemacherinnen und Filmemachern aus der Sowjetunion, Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn: Andrei Tarkowski, Andrzej Wajda, Jiři Weiss, *Miklós Jancsó* und vielen weiteren. Aber auch die nun sehr bekannten westeuropäischen Filmemacherinnen und Filmemacher wie Agnes Varda, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni oder Alain Resnais suchte er auf den Filmfestivals in Cannes, Berlin oder Venedig auf. Der befreundete Filmemacher Edgar Reitz beschrieb später, dass Bachmann sich für diese Filmfestivals sogar eigene Konstruktionen gebaut hatte, die ihm erlaubten, sein Mikrofon über die Köpfe weit hinein in die Menschenmenge zu halten und somit glasklare Gespräche aus einigen Metern Entfernung aufzunehmen.[31] Diese atmosphärischen Momentaufnahmen von Festivalpartys, Pressekonferenzen, Restaurantbesuchen und Dreharbeiten wurden ab dem Jahr 1962 immer häufiger und er interviewte in gleicher Manier ausgewählte Filmemacherinnen, Filmemacher, Schauspielerinnen und Schauspieler in sehr viel längeren, spontanen Aufnahmen.

Über die Freundschaft mit Federico Fellini fand Bachmann Arbeit als Setfotograf, unter anderem bei dessen Film *8 ½* (1963), und nach dem Ende seines Radioprogramms *The Film Art – Recorded in Europe* im Jahr 1966 wechselte er das Metier: vom Radiomoderator zum Filmemacher. Als Zeitzeuge der bewegten Jahre in New York und an der Seite Fellinis drehte Bachmann ab 1967 Dokumentarfilme: Es entstanden die Filme *Jonas* (1967), *Protest – wofür?* (1968), *Ciao, Federico!*

(1970) und ein Film über die Dreharbeiten zu Pier Paolo Pasolinis Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), der erst 2008 als *Salò: Open Your Eyes!* veröffentlicht wurde. Die Filmtöne befinden sich ebenfalls im Stimmenarchiv.

4. Das Bachmannarchiv

4.1 Akustografische Geschichtsschreibung

Die Rolle des Gastgebers für die Begegnungen mit den von ihm geschätzten Filmemacherinnen und Filmemachern muss Bachmann genossen haben. Es ging ihm nicht so sehr darum, welche inhaltlichen Positionen er auf Tonband festhielt, sondern dass er – auf möglichst authentische Weise – den gegenübersitzenden Menschen und sich selbst dokumentierte. Das Stimmenarchiv lebt dabei nicht nur von den Interviewgästen, sondern zu großen Teilen auch von Gideon Bachmann. Die Interviews sind auch selbstreflexive Momente, mündliche Notizzettel oder klangliche Spiegelflächen Bachmanns. Und, wie bereits zu Beginn erwähnt, suchte er eine starke Zugehörigkeit zu seiner Umwelt. Bachmann war ein Vorläufer von Film- und Kunsthistorikern, die durch das rege Führen und Aufzeichnen von Gesprächen mit Filmemachern und Künstlern nicht nur eine ästhetische *oral history* anhäuften, sondern vor allem eine „medial unterstützte Zeitgenossenschaft“[32] mit ihren Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern erzeugten.

Edgar Reitz nannte Gideon Bachmann den “Vasari des Films“[33] und spielte damit auf die Fähigkeit beider Autoren an, einen *State of the Art* der Künstler ihres jeweiligen Zeitalters zu dokumentieren. Dieses Kompliment hätte Bachmann sicherlich gefreut. Natürlich sind die Fälle nur bedingt vergleichbar, auch da wir heute mehr Quellen haben als in der Zeit, in der Giorgio Vasari die Leben der Maler des *Rinascimento* beschrieb. Zudem besteht ein zentraler Unterschied in den medialen Voraussetzungen der beiden Künstlerbiografen: So ist zum einen ihr Medium der Beschreibung ein anderes, Malerei bzw. Film, zum anderen steht auch bei dem jeweils beschreibenden Medium das schriftliche Porträt dem aufgezeichneten mündlichen Zwiegespräch gegenüber: Während Vasari Biografien in erzählerischem Charakter abfasst, komponiert Bachmann ein akustisches Klangbild und ’schreibt‘ so eine akustografische Geschichte des Kinos durch Stimmen, Pausen, Wortwahl, Akzente und Klang.

Will man ein künstlerisches Element in Bachmanns Arbeit finden, lässt sich die von ihm so genannte Akustografie als solches begreifen – die Möglichkeit, eine Rede zu halten durch die Stimme des anderen. Aus den Aufnahmen, viele davon Interviews mit Gesprächspartnern, deren Muttersprache nicht Englisch war, schöpft Bachmann wie aus einem Reservoir. Der Vorgang ist verwandt mit dem Zitieren (Bachmann war auch Editor seiner Programme), aber die Akustografie umfasst auch die Produktion von Stimmen. Der Begriff der Produktion ist hier wichtig: Er schließt die Auswahl von Stimmen (Gesprächspartnern) ein, die Gesprächsführung oder -lenkung, aber auch die technischen Bedingungen, die die Gesprächsaufzeichnungen ermöglichen, sowie die Postproduktion. Durch diese Rolle des Produzenten, die Bachmann – als Autor, als Kurator, als Toningenieur – einnimmt, unterscheidet sich das Akustografische vom Akustischen. In der Akustografie bearbeitet der Autor oder die Autorin das Akustische in einem Akt, der dem des Schreibens nicht unähnlich ist: Es wird eine Autorschaft impliziert, die das Zwiegespräch zur Rede webt.

Damit hat die Akustografie mit der Schrift zu tun – beides ist unveränderlich aufgezeichnet –, aber gleichzeitig hat sie den situativen Charakter des Mündlichen und wird als Gespräch und nicht als Text präsentiert. Der Wortteil *-grafie* deutet auf die Verwandtschaft zur Schrift hin: Die Akustografie fixiert – wie die Schrift im Text – in der Zeit, was gesagt wird. Sie erlaubt jedoch keine Vorbereitung oder Korrektur der Rede und die Abschweifungen, die Wiederholungen oder die Suche nach dem besten Wort werden in der Akustografie wie in einem Palimpsest (ein Dokument, bei dem die vorherigen Beschriftungen lesbar bleiben) hörbar.

4.2 Vox Humana

Wenn es nach Gideon Bachmann gegangen wäre, hätte man die Stimmen der Tonbänder überhaupt nicht in Worte fassen oder bebildern sollen. Nach seiner Auffassung ging es darum, ein Klangerlebnis mit den verschiedenen Stimmen zu kreieren, ein akustisches Kunstwerk, und weniger eine Wissensquelle.

> [Gideon Bachmann] Es geht mehr darum, wie jemand etwas sagt, als was er sagt. Deshalb soll es keine Bilder geben. Das Bild lenkt ab. […] Wir haben im *Vox Humana* zwei Grundprinzipien: erstens, keine Bilder, zweitens, keine Übertragungen auf Papier. Es muss gehört werden.[34]

Bachmanns Konzeption des Stimmenmuseums *Vox Humana* vernachlässigte auf einmal das, was er über viele Jahre immer und immer wieder gesucht hatte: das Gespräch über und die Vermittlung von Filmwissen. Zu Beginn war er 'Kämpfer' für eine neue Filmkultur, ein Mediator zwischen der Welt des Films und der Alltagswelt seines Publikums. Er produzierte seine Programme für die Radiohörerschaft. Es ging um Inhalte, Themen und Aufklärung. Das Stimmenmuseum sollte jedoch den reinen Klang der Stimme, den Ausdruck von Emotionen und dadurch den Charakter des Sprechenden in den Vordergrund stellen:

> [Gideon Bachmann] Alles ist in unserer Welt gespeichert. Für alles gibt es Museen. Nur für die menschliche Stimme gibt es kein Museum, dabei ist die menschliche Stimme das Ausdrucksvollste, was der Mensch hat. Das einzige, was der Mensch nicht gewöhnt ist zu verbergen, ist der Ton seiner Stimme.[35]

Ein direkter Einfluss auf die Idee einer Stimmensammlung lässt sich aus einem Gespräch mit Hans Richter vermuten, der darin von seinem letzten realisierten Filmprojekt *Dadascope* erzählte:

> [Hans Richter] I collected over fifteen years the poetry of my friends from the Dada times, between 1916 and 1922. Poetry which influenced modern poetry considerably as did Dada painting influenced modern painting decisively. So I collected that over the last fifteen years without knowing whether I would ever do something with it.
> [Gideon Bachmann] I mean: tape recordings of...
> [Hans Richter] Tape recordings, films on tape, sounds on film and so forth.
> [Gideon Bachmann] Where the people themselves were reading their own poetry.
> [Hans Richter] Where the artist themselves were reading their own

Abb. 5: Scan der Rückseite des Tonbands Nr. 282: Hans Richter.

> poems. French, Germans, Americans, Dutch and so forth. Because I saw that's a pity that these people die — we all have to die, but not so soon I hope — and than their voice and their expression, the way they wanted to have these poetries read get lost. So I collected.[36]

Ein weiterer Einfluss könnte in jenem damaligen neuen Verständnis des Kinos liegen, das Bachmann in seinen Radioprogrammen dokumentierte. Der Anspruch, mit dem Film 'die Wahrheit' unter der Oberfläche einer äußeren Realität zu erkunden, findet im Klangerlebnis des Stimmenmuseums eine gewisse Entsprechung. Es ging ihm nicht mehr um die dokumentarische Realität der Gespräche, sondern um eine künstlerische Auffassung der 'wahren' Persönlichkeit, die hinter ihren Aussagen im Klang der Stimme zu finden ist. Diese 'Offenbarung' könne man laut Bachmann dem Museumsbesucher nicht aufzwingen. Jeder einzelne Zuhörer fände – mit einer gehörigen Menge an Geduld und Einbildungskraft – sein ganz eigenes Bild der sprechenden Person.

1994 überredete Edgar Reitz seinen guten Freund Bachmann, am Aufbau eines Europäischen Instituts für Kinofilm in Karlsruhe (EIKK) mitzuarbeiten, das an die 1992 neu gegründete Staatliche Hochschule für Gestaltung (HfG) Karlsruhe angegliedert war. Vorerst ohne seine vielen hundert Bänder zog Bachmann in die Gartenstraße 72, direkt über das Büro jenes Instituts. Bis zur Schließung des EIKK im Jahr 2005 organisierte Bachmann Filmveranstaltungen, Filmvorführungen und ein Stipendienprogramm für junge Filmemacherinnen und Filmemacher. In der Absicht, ein Stimmenmuseum ins Leben zu rufen, ließ er 2006 seine Bänder nach Karlsruhe bringen, wo sie vom ZKM akquiriert wurden. Ein erster Schritt zu einem solchen Museum war die Digitalisierung der Bänder des Stimmenarchivs, die das ZKM ab 2006 durchführte. Zur Realisierung des Stimmenmuseums kam es bis zu Bachmanns Tod im November 2016 nicht. Seine Idee kann daher nur anhand von Äußerungen Bachmanns nachvollzogen werden. Eine Kooperation des ZKM und der HfG wurde 2014 seitens der jeweiligen institutionellen Vertreter Peter Weibel, Margit Rosen und Andrei Ujică unter Mitarbeit einer studentischen Arbeitsgruppe bestehend aus Max Clausen, Marie Falke, Víctor Fancelli Capdevila und Christian Haardt initiiert, um das Bachmannarchiv wissenschaftlich und inhaltlich zu erschließen.

Das primäre Ziel der studentischen Projektgruppe an der HfG Karlsruhe war die Zugänglichmachung der Bänder. Eine Webseite, ein Podcast, Hörspielprojekte und Ausstellungen sind geplant und wurden teilweise schon realisiert. Dabei stand immer die Frage im Raum, wie man Bachmanns Bänder verstehen soll: Sind es filmwissenschaftliche, historische Zeugnisse oder Klangerlebnisse? Für Ersteres gab es bereits bekannte Vorbilder, wie François Truffauts Interviewbuch *Le cinéma selon Hitchcock* oder die Interviews mit Filmemachern, die Jonas Mekas von 1958 bis 1977 wöchentlich im Magazin *The Village Voice* publizierte. Eine Auftrennung der aufgenommenen Gespräche Bachmanns in Klang und Aussage schien uns, dem ZKM und der studentischen Arbeitsgruppe der HfG, denkbar schwierig, weshalb eine wissenschaftliche Erfassung und Erschließung des Archivs beschlossen wurde. Die Tonbandaufnahmen wurden vollständig digitalisiert, dann katalogisiert, die Metadaten zu Aufnahmezeitpunkt, Ort und Personen erfasst, einige Interviews transkribiert und in kurzen Texten inhaltlich zusammengefasst. Für künstlerische und wissenschaftliche Projekte steht dieses Archiv im ZKM nun der Öffentlichkeit zur Verfügung, wie beispielsweise das Dokumentarfilmprojekt *Trial and Error* (2018) von Marie Falke zeigt.

Abb. 6: Bachmanns Tonbandmaschine.

Die fast 500 Tonbänder werden heute im ZKM-Archiv verwahrt, Digitalisate sind über einen Sichtungsserver zugänglich und werden auf LTO-Tapes im Langzeitarchiv des ZKM gespeichert. Die studentische Arbeitsgruppe befasst sich mit möglichen Präsentationsformen des Archivs und überlegt, ob und wie das *Vox Humana* nach Bachmanns Vorstellungen realisiert werden könnte. Wie genau das Museum aussehen sollte, ist nicht bekannt und bis jetzt wurden auch keine konkrete Pläne gefunden. Nichtsdestotrotz erlaubt die oben beschriebene Entwicklung von Bachmanns Biografie und Arbeit sich vorzustellen, dass die Besuchererfahrung eine des Flanierens in einem geräuschvollen Raum sein könnte. Wir stellen uns vor, dass in dem Stimmenmuseum eine Polyphonie zu hören ist. Aber wie die Aufmerksamkeit der Besucherinnen und Besucher auf die Stimmen und nicht auf die Inhalte gelenkt werden kann, das ist eine der Herausforderungen, die Gideon Bachmann uns hinterlassen hat. In jedem Fall scheint das ZKM mit seinem programmatischen Anspruch, Produktion, Ausstellung und Archivierung in einer Institution zu vereinen, ein geeigneter Ort, sich dieser Herausforderung zu stellen.

5. Wie Menschen klingen

Den frühen Radiomoderator Bachmann hätte Edgar Reitz' Bonmot, der Vasari des Films zu sein, sicherlich sehr gefreut als Anerkennung seiner Tätigkeit als Chronist der Nachkriegsfilmgeschichte mit all ihren Neuerungen. Es steht allerdings zu bezweifeln, dass Bachmann am Ende seines Lebens, als er das Stimmenmuseum *Vox Humana* entwarf, das Lob genauso bereitwillig entgegengenommen hätte. Reitz' Kommentar impliziert, dass die Tonbänder als Zeugnisse der Filmgeschichte zu betrachten sind, und stellt eine Analogie zu Vasari her, indem er die Rolle Bachmanns als Produzent filmhistorisch relevanter Dokumente betont. Es handelt sich aber doch um zwei Techniken der Charakterbeschreibung von Künstlern, die sich einerseits durch das genutzte Medium (Buch beziehungsweise Radiosendung) sowie andererseits durch Form und Erzählstrategie (Biografie und Werk beziehungsweise Gespräch und Stimme) unterscheiden. Entgegengesetzt zu Reitz' Perspektive und der Kunstgeschichte zeigt Bachmanns Idee eines Stimmenmuseums, dass sein Interesse für die Tonbänder nicht primär in ihrem Wert als historische Dokumente begründet ist, sondern in der Form der Stimme: Durch die Stimme wird der Charakter des Künstlers destilliert. Man kann Jean Renoir hören, man könnte aber auch versuchen, eine tiefe, kräftige Stimme mit französischem Akzent zu hören, voller Energie und Gestik, und danach eine kokette, leise und ruhige Stimme, die zufälligerweise Fellini gehört.

Wenn wir diesen Gedanken noch weiterführen, wird nimmt Idee, die Tonbänder für das *Vox Humana* zu nutzen, noch deutlichere Konturen an: Zwar gibt es eine Vielzahl an verschiedenen Stimmen, Akzenten und Registern zu hören, aber das Interesse der meisten Hörerinnen und Hörer liegt doch in den Inhalten dieser Gespräche, die unserer Meinung nach wichtige Dokumente der (akustografischen) Filmgeschichte sind. Was würde passieren, wenn im Sinne dieser Bachmannschen Umkehrung Vasaris Texte nicht als historische Quelle benutzt, sondern als literari-

scher Text gelesen und die Leserinnen und Leser sich in naiver Neugier auf die Figuren, die Art und den Stil von Vasaris Beschreibungen einlassen würden, ohne reale Personen und Ereignisse dahinter zu vermuten? Aus der Perspektive einer *Ars Acustica* heraus könnte man Bachmanns Stimmenarchiv dann schon eher dem Unterfangen Vasaris gegenüberstellen. In dem Fall würde es jedoch weniger um die Biografien als um die Persönlichkeiten gehen:

> Le personalità de' piú eccellenti cineasti, registi cinematografici, et attori americani, italiani, francesi…, da Josef von Sternberg infino a' tempi nostri: descritte dalla sua stessa voce.[37]

Literaturverzeichnis

Avidam, Igal (21. November 2008). "Der Ton macht die Person: Filmexperte Gideon Bachmann initiiert in Karlsruhe ein Stimmenmuseum". In *SWR2* [Radiobeitrag].

Bachmann, Gideon (Hg.) (1955) *Cinemages*, 1.

— (Hg.) (1956) *Cinemages*, Compilation.

— (1957), "On the Nature and Function of the Experimental (Poetic)". In *Film Culture*, 14.

Bomboy, Scott (4. Mai 2018), "The Day the Supreme Court Killed Hollywood's Studio System". In *Constitution Daily.* https://constitutioncenter.org/blog/the-day-the-supreme-court-killed-hollywoods-studio-system/ (abgerufen am 13. Januar 2019).

Hein, Birgit (1971), *Film im Underground*. Frankfurt: Ullstein.

Olbert, Frank (19. Januar 2008), "Wie Menschen klingen", Deutschlandfunk [Radiobeitrag].

Reitz, Edgar (2016), "Edgar Reitz über Gideon Bachmann". In *Pocket-Guide zur Ausstellung "Film Art on Air - Gideon Bachmanns Gespräche mit Kinopersönlichkeiten 1955 -1997"*. ZKM Karlsruhe.

Schnelle, Josef (23. Juni 2007), "Vox humana", Deutschlandfunk [Radiobeitrag].

te Heesen, Anke (2014), "I felt like Vasari: Heinrich Klotz und das Interview". In *Die Klotz-Tapes: Das Making-Of der Postmoderne*. ed. Nikolaus Kuhnert/Anh-Link Ngo. Aachen: Arch+ Verlag.

Vasari, Giorgio (1550), *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino. Con una sua utile et necessaria introduzione alle arti loro*. Florenz: L. Torrentino.

Anmerkungen | Note

[1] Wir möchten dem ZKM danken, insbesondere Hans Gass und dem ehemalige ASK-Team; Margit Rosen und Hartmut Jörg für die Bereitstellung der Tonaufnahmen. Dazu der restlichen Bachmann-Gruppe (Max Clausen und Marie Falke) für ihre Mitarbeit und Florian Haag für die Kommentare und Korrekturen. Außerdem das Team von *Lettere Aperte*, die sich unserem experimentellen Text-Format angepasst haben.

[2] Avidam, 2008. Danach noch: „Bewegung ist immer mein Schicksal. Es hört sich ein bisschen gewichtig an. Aber im Grunde genommen ist Bewegung immer das gewesen, auf was ich zurückgefallen bin, wenn es irgendwo schwierig wurde. Ich ging dann weg".

[3] Siehe dazu Bachmanns Bordkarte für die Verschiffung Le Havre – New York in der „America", Ankunft in New York am 19. August 1948, im Archiv des ZKM Karlsruhe.

[4] Avidam, 2008. Für eine ausführliche Darstellung der Lebenswege Bachmans cf. der Artikel *Mamma Roma, addio?* von Paolo Sassi in dieser Ausgabe.

[5] Ibid.

[6] Cf. dazu Hein, 1971, 56.

[7] Cf. zum Gerichtsprozess Paramount vs. United States von 1948 z.B. Bomboy, 2018.

[8] Cf. dazu Hein, 1971, 55ss.

[9] Bachmann (Hg.) (1961), *Film Culture* 22/23, 133, übersetzt und übertragen von Hein, 1971, 69s.

[10] Avidam 2008.

[11] Bachmann (Hg.) (1955), *Cinemages* 1, 19.

[12] *Cinemages*, Compilation 1956.

[13] GB, *Tirade Against Theaters (Film Forum),* WFUV, New York: 1958. Tonband-Nr. 096. Im Vox Humana Archiv, 00:00:12–00:00:38. Die kompletten Soundfiles zu ausgewählten Interviews sind zu hören in der Online-Version des Artikels von *lettere aperte*. Alle Audiodokumente stammen aus der Sammlung des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.

[14] GB, *Carl Theodor Dreyer (The Film Art).* Sendung vom 29. März 1959 auf WBAI, New York. Tonband-Nr. 307. Im *Vox Humana* Archiv, 00:06:50–00:08:40.

[15] GB, *Ian Hugo, Lewis Jacobs, Parker Tyler, Amos Vogel: The Experimental Film, 2. Teil (Film Forum). Sendung vom 11. November 1955 auf WFUV, New York. Tonband-Nr. 080. Im Vox Humana Archiv,* 00:35:18-00:49:43.

[16] GB, *Federico Fellini (The Film Art).* Sendung vom 1958 auf WBAI, New York Digitalisat fellini06.wav. Im *Vox Humana* Archiv, 00:10:16–00:10:30.

[17] GB, *Jean Renoir (The Film Art)*. Sendung vom 19. Oktober 1958 auf WBAI, New York. Digitalisat *renoir02.wav*. Im *Vox Humana* Archiv, 00:44:19–00:46:10.

[18] GB, *René Clair (The Film Art Recorded in Europe)*. Aufgenommen am 24. Juni 1962. Tonband-Nr. 355. Im *Vox Humana* Archiv, 00:03:45–00:04:45.

[19] GB, *Lillian Gish (Cinemages)*. Datum unbekannt. Tonband-Nr. 210. Im *Vox Humana* Archiv, 00:19:41–00:20:20.

[20] GB, *René Clair (The Film Art Recorded in Europe)*. Aufgenommen am 24. Juni 1962. Tonband-Nr. 355. Im *Vox Humana* Archiv, 00:05:22–00:05:50.

[21] GB, *Ian Hugo, Lewis Jacobs, Parker Tyler, Amos Vogel: The Experimental Film*, 3. Teil (Film Forum), 01:04:01–01:04:52.

[22] GB, Olivier Assayas, 1. Teil. Aufgenommen am 22. Oktober 1996. Digitalisat assayas_01#.wav. Im Vox Humana Archiv, 00:00:00–00:00:49.

[23] GB, Polanski; *Roman Polanski; 1. Teil (The Film Art Recorded in Europe)*. Datum unbekannt. Digitalisat polanski_01#.wav. Im *Vox Humana* Archiv, 00:05:10–00:08:15.

[24] GB, *Jean-Luc Godard (The Film Art Recorded in Europe).* Aufgenommen am 01. April 1962. Tonband-Nr. 290. Im *Vox Humana* Archiv, 00:18:46–00:18:58.

[25] GB, *Jean Renoir (The Film Art)*. Sendung vom 19. Oktober 1958 auf WBAI, New York. Digitalisat *renoir02.wav*. Im *Vox Humana* Archiv, 00:19:39–00:21:05.

[26] GB, *Federico Fellini (The Film Art).* Sendung vom 1958 auf WBAI, New York Digitalisat fellini06.wav. Im *Vox Humana* Archiv, 00:13:49–00:15:06.

[27] GB, *The Art of the Film, Cleveland*. Aufgenommen am 29. Oktober 1958. Tonband-Nr. 108. Im *Vox Humana* Archiv, 00:00:28–00:00:51.

[28] Olbert 2008.

[29] Avidan 2008.

[30] GB, *Statement und Gespräche: Venedig Filmfestspiele* (*The Film Art Recorded in Europe*). Aufgenommen 1962. Tonband-Nr. 84. Im *Vox Humana* Archiv. 00:16:45–00:17:33.

[31] Reitz 2016, 3.

[32] Te Heesen 2014, 8–13.

[33] Reitz 2016.

[34] Olbert 2008.

[35] Schnelle 2007.

[36] GB, *Hans Richter (The Film Art Recorded in Europe).* Sendung vom 03. September 1961 auf WBAI, New York. Tonband-Nr. 282. Im *Vox Humana* Archiv, 00:21:57–00:22:39.

[37] Angelehnt an: Giorgio Vasari (1550), *Le Vite de' più eccelenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino. Con una sua utile et necessaria introduzione alle arti loro.* Firenze: L. Torrentino.

Gideon Bachmann: un diapason di sguardo e voce

Riccardo Costantini (Pordenone)

Scrivere di Gideon Bachmann mi da un'emozione particolare. È stato un incontro importante nella mia vita, personale più che professionale. Gideon era un'artista a tutto tondo, complesso, profondo, dotato di una poetica ricchissima, figlia del suo essere nomade, poliglotta, profondo conoscitore del cinema in tutti i suoi aspetti, ma anche curioso verso la musica, la letteratura, la politica, l'arte in generale. Un uomo di un carisma eccezionale, capace di continue intuizioni geniali, di entusiasmi temperati dalla razionalità ferrea, di collere rapide e viscerali, genuino nel suo essere furbo, pratico e pronto a ogni tipo di dialogo. Capace di essere in qualsiasi luogo del mondo e in qualsiasi contesto con assoluta naturalezza, ostentando sempre sicurezza, basata su una insindacabile competenza. Vorrei raccontare di lui concentrandomi soprattutto sulla sua attività, di cui mi sono direttamente e indirettamente a lungo occupato, ma – proprio per la natura di Gideon – mi è impossibile farlo senza raccontare qualcosa che sia prima di tutto della persona: sì, se devo trovare una dote per la quale davvero eccelleva, era il suo essere tremendamente vivo, una persona a tutto tondo, in grado di dialogare con chiunque allo stesso livello, con rispetto ma con profonda e immediata empatia, associata ad un'assoluta – e spiazzante talvolta – franchezza. Il l ettore mi perdonerà, spero, se quindi questa digressione ogni tanto oscilla fra il racconto del suo modo di lavorare e alcune sue caratteristiche, narrate magari proprio con l'ausilio di ricordi personali. Ma Gideon era così: o tutto o niente, lo si doveva (e lo si deve) 'prendere' tutto assieme, nelle sue inscindibili mille sfaccettature.

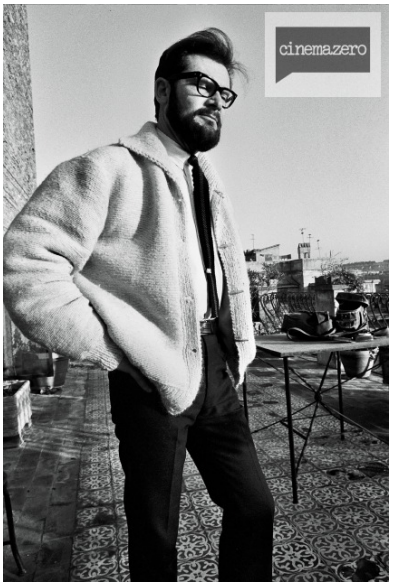


Foto 1. Gideon Bachmann, fotografia non datata (Cinemazero, Pordenone)

Non posso che cominciare dalla prima volta che l'ho incontrato. Eravamo a Pordenone, ovviamente negli uffici a Cinemazero che custodisce e detiene i diritti di tutto il suo patrimonio artistico. Sedeva in fondo alla stanza. Quando mi vide entrare – passavo di lì per raggiungere un altro ambiente – mi chiese di avvicinarmi, in un italiano perfetto, ma con lieve accento tedesco. Cine-

mazero è sempre stato un 'porto di mare' fra autori, registi, collaboratori, amici, curatori... Gli uffici – anche oggi – sono aperti a tutti e non è infrequente che ci si presenti senza appuntamento. Mi chiesi dunque chi fosse questo signore distinto, mentre mi apprestavo a stringergli la mano andandogli incontro. Rimase seduto e mi guardò fisso negli occhi. Mi disse "Ciao, sono Gideon... e tu chi sei e di cosa ti occupi?". Non poteva che iniziare così il nostro rapporto, con delle sue domande. Dirette, senza fronzoli. Mi colpì, nella stretta di mano, il grande numero di anelli che sentivo avesse sulle dita. Pensai a chissà quante fossero le persone e gli episodi della vita che ne 'legavano' le falangi. Lo sguardo, poi, era magnetico: mi sembrò mi frugasse dentro guardandomi, ma con delicatezza e rispetto. Il suo 'guardare': collocato con forza, energia, in un punto di vista immediatamente privilegiato e originale, una sua caratteristica peculiare.

Alla mia risposta, composta ingenuamente solo dal nome (la sua età, io di molto più giovane, sembrava richiedere un misto di rispetto e discrezione particolare, ma predominò l'imbarazzo datomi dal suo scrutarmi così profondamente...), mi disse immediatamente "hai dei begli occhi, buoni e vivi". Rimasi così sorpreso da una dichiarazione tanto icastica verso una persona appena conosciuta che non credo proferii parola. Diretto, pratico, deciso, capace di 'leggere' chi aveva davanti in qualche istante.

Allora era il 2003, collaboravo da pochissimo tempo con Cinemazero. Da quel giorno in poi per circa tredici anni lavorammo assieme costantemente, sui suoi fondi, sui suoi materiali, curando mostre, pubblicazioni, catalogando, continuando il grande lavoro fatto nel tempo da Cinemazero e da Andrea Crozzoli, che nel tempo mi ha tramandato il sapere – soprattutto orale – legato agli ampi materiali di Bachmann.

L'inizio e la fine del rapporto: Gideon si ammalò, irrimediabilmente, a fine 2015 dopo un'ampia trasferta italiana, in cui viaggiammo insieme in treno fra Venezia, Roma e Bologna. Presentavamo il volume da me curato con la trascrizione di tutte le sue conversazioni con Pier Paolo Pasolini, uscito nel novembre di quell'anno, in occasione del quarantennale della morte del poeta. Da diversi anni Gideon camminava a fatica a causa di un grave problema alla schiena, esito di un incidente a metà anni '60, seguendo chissà quale regista italiano sul set in Jugoslavia (all'epoca furono in diversi, per varie ragioni produttive, a girare nel Paese di Tito). Alla fine di quel viaggio con me – lo ricordo come fosse oggi –, nella tappa di Bologna, scese dal taxi alla stazione con enorme fatica. Si tenne al mio braccio – appoggiato al bastone con l'altra mano – com'era solito fare, con una gravità diversa dal solito. Era stanco, provato. E in parte, tuttora purtroppo, me ne sento responsabile: avevo molto premuto con gli uffici stampa nazionali che fosse lui in persona a testimoniare il suo rapporto con Pasolini. E tutti, ovviamente, volevano sentire la sua voce. Forse, col senno di poi, fu un viaggio eccessivamente denso per la sua età e le sue condizioni di salute. Gideon, del resto, era un generoso e si concesse senza riserve, perché – cosa rara per un intellettuale della sua caratura – quello che raccontava, il raccontarlo, il poterlo condividere con le sue sempre originali chiavi di lettura, era la sua soddisfazione più grande. Era, del resto, un autentico uomo mediatico che in vita non aveva trascurato alcun mezzo di comunicazione. A Roma intervenne in modo carismatico in vari programmi televisivi e radiofonici; in prima serata, al TG1, raccontò agli spettatori italiani del suo rapporto con Pasolini. Tornò a casa a Karlsruhe provato. Ci sentimmo più volte al telefono, poi meno e sempre più via mail, a testimoniare di una stanchezza e una rabbia crescente. La mail non fu infatti mai il mezzo più utilizzato fra noi: Gideon sceglieva

di scrivere al computer per criticare un'operazione, cambiare un progetto già praticamente pronto, lamentarsi per qualcosa che non era rispondente al suo gusto o desiderio. Raramente per 'costruire': per quello preferiva le lettere, la posta tradizionale, il telefono. Non aveva un carattere sempre facile, spesso nella sua vita rutilante di collaborazioni illustri e rapporti con intellettuali, creativi, uomini di cultura di tutto il mondo era rimasto deluso, e probabilmente in particolare nell'ultimo periodo della sua esistenza questo si faceva sentire. Così le mail che mi mandò nell'ultimo anno erano sempre più dolorose e "affaticate", di fronte all'attività che andava avanti comunque con grandi risultati, come era sempre stato nel rapporto quasi quarantennale con Cinemazero (negli ultimi due anni oltre all'Italia suddetta andammo in rapida successione ad Haifa, Stoccarda, Ljubljana, Parigi..., oltre al lavoro costante e progressivo di digitalizzazione e conservazione con tutti i crismi dei suoi materiali). In lui stava diventando preponderante il sentimento di sconfitta del corpo, che non sentiva più rispondere e capace di muoversi come avrebbe voluto. Per lui, autentico cittadino del mondo, doveva essere una vera condanna: la sua presenza era fisica, durante tutta la sua vita – tranne rarissimi casi (credo su quasi un migliaio siano quattro o cinque le registrazioni al telefono nel nostro archivio) – le interviste con intellettuali e registi avvenivano sempre di persona.

Foto 2. Bachmann alla Cineteca di Bologna (Novembre 2015)

La voce si fece sempre più stanca nelle telefonate che ci facevamo, fino all'ultima, dall'ospedale, a ottobre 2016: le sue parole suonarono alle mie orecchie come un soffio greve, impostato sul registro più basso del suo tono usuale. Mi sembrò impossibile: non poteva essere che Gideon Bachmann, per una vita 'La Voce' che aveva dialogato con tutti i più grandi – lui, col suo sogno del museo *Vox Humana*, archivio sonoro onnicomprensivo di intellettuali e artisti – non avesse più fiato. La sua voce era stato l'autentico diapason, capace di accordare e far vibrare con intensità simili quella degli artisti più complessi e dai caratteri più diversi. Un diapason che improvvisamente non vibrava più... Quando misi giù la cornetta, comprendendo subito che avrebbe potuto essere l'ultima volta che lo sentivo, ripensai automaticamente al nostro primo incontro. A come la sua voce, fatta di domande e curiosità inesauribili, era semplicemente la sua esistenza. Allora, nel 2003, stavo curando una pubblicazione dedicata a Fellini e passavo molto tempo davanti a un

registratore/riproduttore Nagra per ascoltare in cuffia i preziosissimi nastri in cui Bachmann intervistava 'il Grande Federico'. Ogni scatola di cartone che conteneva la singola bobina riportava, in una grafia elegante e chiara, le annotazioni di Bachmann, con il dettaglio dell'occasione e un brevissimo riassunto del contenuto, nonché traccia delle sue molteplici catalogazioni (questo rimane un percorso ancora tutto da esplorare: come Gideon catalogasse i suoi materiali, non solo in base a semplici criteri alfabetici o di occasione, ma anche di contenuto e temi...). Mi sedevo al tavolo del Nagra, e con massima cura inserivo la pellicola, facendola scorrere fra rulli e rocchetti, con la trepidazione di poter accedere a qualcosa che forse non era mai stato sentito né riprodotto. Era sorprendente il mondo articolatissimo che – magmatico – sembrava esplodere da ogni singolo ascolto. Bachmann dialogava sempre alla pari con i suoi interlocutori, li incalzava con pazienza, capace di confidenza schietta dovuta alla sua conoscenza dei contenuti, dei dettagli, degli aneddoti, della poetica degli artisti. Appariva sorprendente: un intervistatore che era palesemente allo stesso livello dei grandi artisti a cui poneva le domande. La conversazione: subito intensa, proprio per il riconoscere da parte dell'interlocutore in Bachmann di una sponda qualificata, corretta, partecipe. In più, abbagliante per mole e intensità, il lavoro di Gideon mi stupiva come "progetto unico portato avanti nel tempo" (come bene ha scritto Edgar Reitz, una sorta di Vasari del mondo del cinema). Incrollabile la sua determinazione nel raggiungere i suoi obbiettivi: metodo, costanza, preparazione, sfrontatezza, ne facevano e ne fanno uno dei grandi testimoni della storia del cinema dal 1960 a fine anni '90. La mole di registrazioni audio conservate a tutt'oggi da Cinemazero è enorme, in parte inesplorata, e testimonia un lavoro maniacale da parte di Bachmann nel registrare, più o meno per tutta la sua vita e con ogni tipo di formato (Nagra in vari standard, audiocassette, video di ogni foggia, seguendo anche l'evoluzione della tecnologia...), i grandi protagonisti del cinema del suo tempo. Sul solo Fellini – che da qui in poi prenderemo come esempio per parlare della sua opera, per economia di spazio facendo torto a tutti gli altri – i nastri sono quasi duecento, le immagini decine e decine di ore di girato, con interviste non solo a Fellini, ma anche ai suoi collaboratori più stretti, Mastroianni, Masina, Flaiano... Oltre settemila le fotografie, di cui almeno tremila scattate dallo stesso Bachmann. La quantità del materiale è del resto proporzionale a un rapporto che, come con Pasolini, durò a lungo, in modo continuativo dal 1961 alla morte del cineasta avvenuta nel 1993, con qualche 'buco' di intensità qua e là, dovuto più che altro al 'raffredamento' di Fellini verso Bachmann per alcuni suoi testi o opinioni critiche forse troppo dirette, o qualche altro episodio più 'personale' a cui accenneremo...

In realtà, per dare un riferimento preciso, il rapporto con Fellini è datato 1957 e merita di essere ricordato per l'aura mitica, sempre caratterizzante i molti racconti orali che lo stesso Bachmann ce ne ha fatto nel tempo.

È il 27 ottobre 1957 e una memorabile nevicata avvolge New York. Federico Fellini è in auto, nel traffico bloccato. Lo attende la prima americana de *Le notti di Cabiria* (premio Oscar). Con lui siede il 'nostro' Gideon Bachmann, animatore con Jonas Mekas di visioni 'corsare' a New York dall'inizio degli anni '50 (le famose proiezioni del *The Film Group*, ma anche la storica rivista di Mekas *Film Culture* a cui Bachmann collaborò). Gideon è infatti anche giornalista, per la carta stampata e per la radio, con un programma radiofonico (*The Film Art*) sul cinema noto in tutti gli Stati Uniti: registrandolo, spera di cavare al grande Federico qualche battuta da usare, come al

suo solito, un po' dappertutto. È un attimo: “In realtà, Fellini, io vorrei fare un libro su di Lei, una lunga intervista con molte foto... Una cosa sul Suo modo di lavorare, Sui suoi sogni, sul Suo modo di creare”. “Dammi del tu, Gideon: perché non vieni a Roma, per farlo?” Una delle solite boutade felliniane, probabilmente per rimandare o prendere tempo... Ma Bachmann, poliglotta nato in Germania, da famiglia ebrea, vissuto in uno dei primi kibbutz in Israele, poi cittadino americano, è un sognatore a cui la vita ha insegnato di essere molto determinato, a lottare per tutto senza molti tentennamenti. Pochi anni dopo si trasferisce così nella capitale, dove – per un colpo di fortuna – si trova a vivere nella Torre del Grillo (alla ricerca di un affitto, sbaglia indirizzo ma trova comunque una proprietà in cerca di inquilino), undici terrazze vista Fori Imperiali. In pochissimo tempo la casa si popola di intellettuali (e, come sempre, di molte donne... secondo le parole di Gideon sempre semplicemente ‘un'amica’), stringe rapporti intensi con un numero incredibile di registi, che insegue su ogni set e in ogni luogo, *in primis* proprio Fellini. Bachmann è anche fotografo, di grandissimo talento. Fotografa e registra tutti. Pasolini (amico fino alla prematura scomparsa), Bertolucci, Bellocchio, Ferreri... E in particolare Federico. Sarà così l'autore delle più celebri fotografie sul set di *8 ½*: Marcello / Guido in bianco e nero è raccontato dalla stampa di tutto il mondo con i suoi scatti. A tutt'oggi, chi pensa a questa pietra miliare del cinema se non una sequenza del film ricorda le foto di Gideon. Bianco e nero netto, taglio e prospettiva originale, spesso giochi di luce e di specchi: i suoi scatti incarnano il suo metodo d'intervista, ma anche di documentario, tradotti per il mezzo fotografico. Gideon Bachmann, come tutti i grandi artisti, qualsiasi sia il mezzo che utilizza, porta avanti una sua poetica, un suo mondo interiore, un suo modo di approcciarsi alla realtà. Gideon Bachmann – come in alcune fantastiche inquadrature di *Jonas!*, avvolto a spirale inseguendo Mekas e la sua camera – gira intorno ai suoi soggetti, li affronta da ogni lato, sicuro, padroneggiante la tenica e – soprattutto – con un risultato da ottenere. *Jonas!,* fra l'altro, essendo un film in parte dimenticato (e che abbiamo avuto il privilegio di restaurare con La Cineteca del Friuli e presentare al festival ‘Il cinema ritrovato’ a Bologna nel 2017) ma magnifico, merita una breve analisi. Prodotto dalla *Cinemages* (casa di produzione di Bachmann, omonima della sua rivista *Cinemages – Magazine*), è un viaggio breve ma densissimo nell’universo creativo di Jonas Mekas, un piccolo manifesto sul personaggio Mekas e sul suo modo di fare *cinema underground*, che – con le sue parole, nel film – definisce "per nulla importante, totalmente giocoso, che puoi realizzare con pochi dollari di pellicola." Una lingua propria, che gli appartiene da sempre – come a Bachmann –, scelta perché non bastava più scrivere poesie in lituano, ma gli serviva un mezzo per parlare a un pubblico più vasto, più trasversale (sorprendente il grande numero di analogie fra Bachmann e Mekas...). Un film di montaggio, spiazzante, in costante dialogo con i suoni fuori campo, con una colonna sonora rapsodica (*Velvet Underground* e altro). Un film anche sulla New York dei fine anni '60, in cui trovano spazio i materiali girati dallo stesso Mekas, a sua volta ritratto da Bachmann 'danzare' con la sua macchina da presa Bolex a Central Park inseguendo scoiattoli o uscendo dal famoso Chelsea Hotel, mentre dialoga con Allen Ginsberg, Norman Mailer, con Shirley Clark, mentre partecipa e riprende manifestazioni contro il Vietnam... Bachmann e Mekas si erano conosciuti nel 1952 alle lezioni di cinema di Hans Richter: sembrano suggellare 'in suo onore' con questo film un'amicizia proseguita fra il già citato *Film Culture* e il *Film Study Group* newyorkese e fatta di amore per la forma, per la luce, per il montag-

gio generativo, per le possibilità infinite del cinema, che è – come dice Mekas per rispondere a una domanda di Bachmann: "ricordi, un bambino, un balletto, la verità (forse)."

Ma torniamo a *8 ½*: Durante la lavorazione Bachmann – eterno seduttore – ha un rapporto privilegiato con Anouk Aimée. In mezzo ai rullini, più spesso alla fine, ci sono – come succede quasi in tutta la produzione fotografica di Bachmann, con altri soggetti/altre partner – foto private, di amicizia e complicità. La macchina fotografica, in quegli anni, per Bachmann è un elemento costante che lo segue dappertutto, che ritrae ogni cosa che incontra: persone, luoghi, set e vita privata. Dopo *8 ½* Fellini lo accoglie, ma a volte lo respinge, forse proprio per causa di alcune gelosie, di alcuni rapporti non chiariti, ma forse più per il fine intelletto di Bachmann che è critico con eccessiva fermezza in certi momenti, pressante con le domande, poste in ogni istante: i nastri a Cinemazero testimoniano registrazioni in ogni tipo di occasione (ristoranti, bar, case, giardini, conferenze stampa...). Fellini – lo dice nettamente – soffre questa ossessione, come un po' mal sopporta tutto il rutilante mondo di cui si circonda e che gli è però fondamentale per esistere, creare, realizzare. "Basta Gideon, basta adesso... sono stanco", o ancora "me l'hai già fatta cento volte questa domanda!", sentiamo dire Fellini. Bachmann, intransigente, acuto e caparbio, com'era partito nel conversare con Pasolini da lunghe frasi in inglese o in tedesco (con la mediazione di un interprete), dal Lei più formale in un italiano zoppicante, arriva al tu esprimendo articolati concetti sull'evoluzione della cultura e della società italiana con ottima competenza lessicale: ma Federico è stufo, e ogni tanto – con la solita ironia – prende in giro Gideon e lo sminuisce, dicendogli "la fai più complicata...".

Foto 3. Bachmann con Riccardo Costantini (a sinistra), presentazione di Polemica. Politica. Potere, Cineteca di Bologna (Novembre 2015)

Il libro dunque viene rimandato, più volte, poi non si fa. Bachmann, però, come da suo temperamento, non molla: registrerà e fotograferà Fellini per tutta la sua vita, come se fosse un tentativo sempre mancante dell' 'atto finale' di catturare la complessità del regista. Un atto forse – azzardiamo un'ipotesi – voluto da entrambi, vuoi per poter continuare 'la favola', vuoi scaramanticamente per evitare di mettere un punto finale...

Così, intanto Bachmann si dedica ad altre attività, in particolare alla regia: vince nel 1968 il Leone d'argento a Venezia per il suo documentario *Underground New York*, sulla beat culture della grande mela: un film importantissimo e dimenticato, dove ci sono Andy Warhol (ritratto nella sua factory), Allen Ginsberg, Velvet Undeground, Shirley Clarke, Kuchar Brothers e Bruce Connor... Alcuni dei materiali sono tagli o riprese di quanto già girato per *Jonas!* (il *footage* di se stesso è un'altra caratteristica di Bachmann). In ogni caso, il film è uno splendido, raro, 'dietro le quinte' dell'esplosivo mondo culturale sommerso di New York negli ultimi anni sessanta, dove la troupe televisiva tedesca (ZDF), guidata dal giornalista Gideon Bachmann (che ovviamente poi litigò con la produzione del film, facendosene una sua versione e lasciando loro un'altra), esplora l'epicentro della rivoluzione degli anni sessanta in arte, musica, poesia e film, intervistando i principali attori del *New American Cinema*, a tutti gli effetti nato e cresciuto per le strade di New York. Il tutto in un montaggio fortemente movimentato e ritmico, in dialogo visivo con gli eventi dell'epoca, gli sconvolgimenti culturali delle arti e di crescente agitazione politica contro la guerra del Vietnam.

Bachmann in quegli anni continua a intervistare tutti, facendo il corrispondente con gli USA per varie testate, un po' da tutti i festival del pianeta, ma – ovviamente – soprattutto da Roma. Nel 1970 monta l'unico vero backstage esistente sul modo di lavorare di Fellini: *Ciao, Federico!*, girato sul rutilante set di *Satyricon* (è il film più conosciuto e visto di Bachmann e non ritengo opportuno dunque analizzarlo in questa sede). L'archivio si arricchisce sempre più: Polanski, Tarkvoskji, Huston, Bergman, Resnais, Godard, l'amico Edgar Reitz... Bachmann dialoga – perché con lui non si deve mai parlare di semplici interviste – con tutti i grandissimi. Fotografa meno nel tempo, ma colleziona sempre di più scatti rari, spesso organizzando scambi con altri grandi fotografi. La sua compagna diventa Deborah Beer, anch'essa fotografa di scena su moltissimi set (Brass, Cavani, Pasolini, Zeffirelli...). I due sono una coppia conosciuta da tutti. A Roma Gideon è così noto, così presente, così particolare nei modi e sorprendentemente sempre aggiornato su tutto che si vocifera essere una spia... Fellini, dopo una distanza un po' più marcata segnata proprio da *Ciao, Federico!* (il film non gli è piaciuto), riallaccia i rapporti con Gideon, è amico di lui e Deborah. Eppure, nonostante tutte le immagini scattate, quelle acquisite di altri fotografi e tutti i documenti (press book, sceneggiature, appunti, disegni) che Bachmann possiede ormai su Fellini il libro ancora non si fa. Nell'archivio di Cinemazero oltre a questi materiali ci sono anche le lettere che testimoniano il tentativo costante – un'altra delle caratteristiche ricorrenti della vita di Bachmann – di prendere contatti con case editrici, case di distribuzione, di produzione, di vendere a destra e a sinistra magari gli stessi pezzi, un po' rimaneggiati: le foto 'ma prese da un'altra angolazione, quelle non viste", le riprese non montate, un testo inedito, nuovi appunti...

Così, forse in modo apparentemente sorprendente, sarà solo nel 1985 che, finalmente, Fellini si concederà, a lungo, con calma alle domande di Bachmann di fronte alla cinepresa. Dopo 25 anni di amicizia Fellini sembra sentire l'urgenza di confidarsi, di concedersi. L'intervista (40 minuti completamente inediti) è riapparsa ora, nell'estate nel 2018, con altri materiali mai visti (interviste a Marcello Mastroianni e Giulietta Masina) negli archivi di Cinemazero, frutto proprio di una capillare catalogazione e analisi dei materiali che spesso si mescolano e sovrappongono. Il documento è incredibile e sintetizza il rapporto fra Bachmann e Fellini, nonché il modo di lavorare di entrambi. Il maestro racconta, a chi ha sognato di intervistarlo 'definitivamente' per una vita, la sua natura di creatore d'immagini: un documento unico e raro che parla di cinema e al cinema,

dell'arte realizzata e di quella solo sognata, ma – come sempre con Fellini e con Bachmann – anche di noi, della nostra società, del pubblico e della televisione che in fondo fu nemica e – forse – morte (almeno culturale) di Federico... L'intervista ora diventerà il 'fil rouge' – materiale prezioso da montarsi con giustezza e ritmo – di un film in parte di 'footage' in parte di creazione autoriale (accedendo anche allo straordinario materiale d'archivio già citato esistente a Cinemazero, *in primis* audio e foto) che racconti questo straordinario sodalizio. Bachmann-Fellini: un dittico sconosciuto al pubblico più largo, da scoprire per la forza di due autentici autori messi in campo ed a confronto. Da una parte un maestro acclamato in tutto il mondo, dall'altra un giornalista-fotografo-documentarista di eccezionale valore ancora non adeguatamente raccontato. Un modo per conoscere un Fellini mai visto, in una storia a tratti rocambolesca, avvincente, piena di colore e a volte 'humor' che ci parla anche del cinema e del fare cinema che (forse) non esiste più.

Allo stesso modo tutte le conversazioni di Bachmann con Fellini verranno trascritte e organizzate in un volume onnicomprensivo, una sorta di 'Zibaldone' felliniano organizzato per macro temi e parole chiave che rappresenterà un monumentale Federico – sotto la lente di Gideon Bachmann. Il centenario della nascita di Fellini, nel 2020, restituirà al pubblico questi racconti complessi per ricordare, con le parole – profondamente analitiche – di Bachmann che

> non è l'uomo Fellini che ci attira e ci spaventa con il suo genio e la sua solitudine bensì quello che egli rappresenta, il simbolo di una cultura ai margini dell'autodistruzione, di una nazione che ci rappresenta tutti e che non ha ancora trovato un modo umano per far fronte al progresso e di un essere umano, un essere umano comune, che non è in grado di risolvere i conflitti della sua coscienza. In questo senso, Fellini non è migliore di nessuno di noi.[1]

Anmerkungen | Note

[1] Gideon Bachmann (2003), "Il ritorno sfuggente. Illusione, Italia e insicurezza in Federico Fellini". In Crozzoli, Andrea/Sesti, Mario (a cura di), *Il viaggio di Fellini*. Pordenone: Cinemazero.

La solitudine del poeta davanti al giornalista. Annotazioni sulle interviste di Gideon Bachmann a Pier Paolo Pasolini

Roberto Chiesi (Bologna)

Nella *Prefazione dell'intervistato* che Pier Paolo Pasolini volle inserire ad apertura delle conversazioni con Jean Duflot (*Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Belfond 1970), lo scrittore-regista dichiara subito, a scanso d'equivoci, di essere "uno di quelli che non amano, anzi, per dir meglio, detestano di essere intervistati". Nei versi della poesia *Una disperata vitalità* (1963), la figura del giornalista diviene 'un cobra', un serpente gonfio di veleno e di malignità, un nemico alle cui domande il poeta non si sottrae, mentre la situazione di disagio e malessere sembra quasi favorire la riesumazione di visioni e scenari dei suoi drammi intimi. In realtà anche riguardo alle interviste, come nei confronti di altri argomenti, Pasolini si contraddiceva. Si contraddiceva perché nonostante affermasse di detestarle – ne ha (fortunatamente) concesse moltissime e a giornalisti di ogni livello – non sottraendosi mai né al rituale delle conferenze-stampa né a quello dell'incontro con il singolo corrispondente di un giornale quotidiano o periodico, italiano o internazionale. Come affermava egli stesso nella *Prefazione* le considerava occasioni comunque utili per favorire la diffusione delle proprie opere e delle proprie parole che dovevano, pedagogicamente, introdurle, chiarirle, illustrarle, anche in senso, appunto, didattico.

Foto 1. Gideon Bachmann e Pier Paolo Pasolini

Nella dialettica fra Pasolini e l'industria culturale del suo tempo, l'intervista diviene quasi un genere accessorio alla saggistica, alla critica, tant'è vero che lo scrittore-regista scrisse anche delle auto-interviste (come quella famosa sul film *Salò*) e spesso 'diresse' l'intervista nel senso che talvolta non rispose alle banali o sciocche domande che gli venivano poste, ma rispose ad una domanda intelligente e acuta che non gli era stata posta, così da sfruttare nel modo migliore quei pochi minuti anziché perderli smarrendosi nella mediocrità dell'interlocutore. Le interviste furono per Pasolini non soltanto un veicolo di promozione pedagogica ma anche una proficua pausa di riflessione autoanalitica dove l'autore tentava di guardare se stesso e la propria opera a distanza di oggettivarla. Fra i tanti giornalisti che lo incontrarono uno dei più fedeli e assidui fu Gideon Bachmann. Negli anni '60 e '70 Bachmann fu sempre al posto giusto nel momento giusto: ebbe il tempismo e l'intelligenza di decidere di seguire la lavorazione di film, poi divenuti leggendari (basti citare soltanto *8 ½* di Fellini), non soltanto come giornalista indipendente, ma anche come brillante fotografo e in alcuni casi perfino come regista di documentari. Il suo *Ciao, Federico!* (1970), realizzato durante la lavorazione di *Fellini Satyricon* (1969), per esempio, costituisce un

documento unico per comprendere il modo di lavorare di Fellini e per vedere come dirigeva gli attori e il dominio che aveva del set come grande burattinaio e sultano. Al tempo stesso il film di Bachmann ne offre un ritratto vivo e spregiudicato, anche se non sempre riesce a coglierne tutta la complessità.

Il giornalista collaborava a quotidiani quali *Neue Zürcher Zeitung*, *Der Tagesspiegel*, *Il Messaggero* e *Daily American*, a periodici come *Arts Guardian*, *Playmen*, *Die Zeit*, e a periodici specializzati come *Film-Hannover*, *Film Quarterly*, *Il Dramma* e *Filmcritica*. Pasolini sapeva che farsi intervistare da Bachmann significava trovare un canale privilegiato per rivolgersi al pubblico statunitense e tedesco, oltre che a quello italiano, e accettava sempre di rispondere alle sue domande, magari dopo essersi premunito di sapere quale fosse la testata a cui era destinata l'intervista, per informarsi sul genere di pubblico a cui stava parlando attraverso la penna di Bachmann.

Dopo aver già partecipato ad alcuni incontri pubblici (come la presentazione del film *Accattone* alla Mostra del cinema di Venezia del 1961 dove fu organizzata una tavola rotonda con alcuni fra i più importanti scrittori dell'epoca, da Gadda a Moravia, da Bertolucci a Parise) il giornalista ha incontrato Pasolini per un'intervista di un certo respiro per la prima volta nel 1963 e ha intensificato la sua frequentazione dello scrittore-regista negli ultimi anni della sua vita, quando l'accentuarsi della fama (grazie alla collaborazione con il *Corriere della sera* e al vasto successo dei film della *Trilogia della vita*) sembrava paradossalmente accompagnarsi ad una solitudine ancora più profonda che in precedenza. Stranamente Bachmann non ha mai raccolto in volume le sue interviste e per fortuna nel corso del penultimo anno di vita del giornalista ci ha pensato Riccardo Costantini a ordinarne una scelta ragionata in un libro prezioso *Polemica politica potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, edito da *Chiarelettere* nel 2015.

Foto 2. Bachmann con Roberto Chiesi (a sinistra), presentazione di Polemica. Politica. Potere alla Cineteca di Bologna (Novembre 2015)

Lungo tutti questi incontri, disseminati in oltre un decennio, si avverte sempre il rispetto di Bachmann per il suo interlocutore, la volontà di rispettarne il pensiero e di non strumentalizzarlo, anche se spesso Bachmann appare disorientato dalla complessità dello scrittore-regista e, come confermano le sue pagine diaristiche e critiche sul film *Salò*, non sembra sempre in grado di analizzarne la ricchezza espressiva in tutte le sue sfumature e contrad-

dizioni. È lo stesso Pasolini, in una delle prime interviste (18 agosto 1963) a mettere in luce le differenze culturali fra lui e il proprio interlocutore:

> Non riusciamo a far coincidere i nostri linguaggi perché evidentemente lei proviene da una cultura molto diversa dalla mia. Lei proviene dalla cultura di una nazione estremamente unitaria. Nella società americana, come in fondo anche nella società inglese, gli estremi politici non sono così lontani come in Italia. [...] In un mondo come il mio essere impegnato politicamente è ancora fondamentale: in una nazione che è stata fascista fino a vent'anni fa e in cui permane ancora del fascismo essere artista significa obiettivamente essere impegnato.[1]

Leggendo le trascrizioni di queste interviste (che il giornalista rielaborava a seconda della testata cui era destinata) emergono molti elementi interessanti. Per esempio, l'attenzione di Bachmann per il rapporto con quella parte dell'opinione pubblica che non nascondeva la propria ostilità nei confronti del poeta-regista fa emergere l'attitudine coriacea di Pasolini che gli risponde di non accettare nessuna sorta di intimidazione, quindi di non prendere in considerazione la volgarità e la violenza di certe reazioni contro di sè e la propria opera.

Rimangono documenti di straordinario valore, in particolare le interviste e i filmati che ha realizzato sul set di *Salò* nella primavera del 1975. Come racconta nelle pagine del suo diario, Bachmann aveva accesso privilegiato al set anche perché marito di Deborah Beer, autrice delle bellissime fotografie di scena del film. Bellissime perché non sono mai il mero equivalente delle inquadrature del film, ma esprimono sempre lo sguardo personale di una fotografa che riuscì a decantarne la complessità e il misero cogliendo quelle azioni, quei gesti, quegli sguardi, quelle luci dove si imprimeva la dimensione visionaria della 'macchina infernale' di Pasolini.

Le interviste filmate di Bachmann a Pasolini sono finora conosciute soprattutto grazie al film di montaggio di Giuseppe Bertolucci, *Pasolini prossimo nostro* (2006), purtroppo rimasto inedito in Germania, mentre le interviste sono uscite in diverse pubblicazioni fin dai tempi in cui furono rilasciate. Sempre a proposito di *Salò* viene confermata l'importanza che Pasolini attribuiva ad una frase aggiunta al copione (che era un *work in progress*) e che si può udire anche dalla sua voce in un'intervista audio di Bachmann:

> In una società consumista dove ci viene dato un falso senso di libertà perché ci viene improvvisamente consentito di fare le cose che sono sempre state un tabù, siamo maggiormente soggetti a repressione perché, come dice uno dei personaggi nel mio film, in una società in cui nulla è permesso si può fare qualsiasi cosa, ma in una società in cui solo alcune cose sono consentite si possono fare soltanto queste cose. Quando Curval dice che siamo tutti Dio sulla Terra, quello che vuole veramente esprimere è la falsa liberazione della permissività del consumismo, l'idea che ciascuno deve lottare per un più elevato standard di vita, che tutti dobbiamo lottare per 'l'uguaglianza' di quello che tutti dobbiamo diventare, come nel mondo degli affari. Non è questo che voleva Hitler? Oggi l'unica differenza è che tutti noi, ciascuno di noi, vuole diventare un piccolo Hitler, un piccolo Dio sulla Terra.[2]

Questa frase racchiude una sintesi esemplare della visione che Pasolini esprimeva nella sua critica della modernità – i testi poi raccolti nei volumi *Scritti corsari* (1975) e nel postumo *Lettere luterane* (1976). Dopo tanti anni di battaglie, sostenute anche per la liberalizzazione dei costumi e della morale, dopo un impegno intellettuale e artistico profuso contro il tumore del consumismo

lo scrittore-regista dovette verificare il fallimento di tutto ciò nell'identità del suo stesso pubblico di spettatori e lettori popolari che avevano accettato la massificazione. Nella concessione di alcune libertà che il 'nuovo ordine' degli anni '70 aveva lasciato alle masse si celava appunto il grande inganno, la grande trappola di una falsa liberalizzazione che concede spazi di libertà in effetti condizionati e privi di reale significato e utili a rientrare strategicamente nella catena di sfruttamento e mercificazione. Quando Pasolini cita il desiderio dei singoli di diventare dei piccoli Dio in terra preannuncia già il dilagare del narcisismo incondizionato e criminale degli anni a venire. In seguito preferirà eliminare dall'edizione definitiva del film la frase che, nell'estratto da noi riportato, attribuisce ad uno dei personaggi di *Salò*, e si è indotti a credere che abbia fatto la scelta migliore: il senso è rimasto così nascosto nelle pieghe del film e lo spettatore deve decifrarlo da solo, senza l'aiuto didascalico dell'autore.

Dalle interviste di Bachmann affiora anche la disperata resistenza che Pasolini voleva opporre, nonostante tutto, alla coscienza che ogni battaglia civile della sua generazione fosse stata un fallimento e proprio la coscienza di tale fallimento sarebbe dovuto essere il soggetto di un documentario che purtroppo Bachmann non ha fatto in tempo a realizzare a causa della tragica morte improvvisa di Pasolini.

Come si è detto, emerge dalle interviste e anche dalle pagine del diario, la solitudine di Pasolini. È la solitudine paradossale di un artista che in quel periodo è all'apice del successo e occupa un ruolo centrale nell'industria culturale i cui film vengono visti da milioni di spettatori nelle sale (come oggi sarebbe impossibile che accadesse), i cui scritti provocano sempre ampi dibattiti, ma che, nella sua critica al presente, viene più contestato che approvato. Oggi che il pensiero di Pasolini è condiviso in modo così unanime – non senza subire continue mistificazioni, manipolazioni e banalizzazioni – è bene ricordarsi di quella solitudine e della sincerità irriducibile da cui nasceva.[3]

Anmerkungen | Note

1 Cf. Pier Paolo Pasolini (2015), "Il potere oggi: la manipolazione totale". In Ibid., *Polemica, Politica, Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*. A cura di R. Costantini, Pordenone: Chiarelettere, 134s.

2 Ibid. 13.

3 Per un audio di una delle prime interviste di Gideon Bachmann con Pier Paolo Pasolini (a proposito dell'arte cinematografica e le sue implicazioni e condizioni politiche in Italia) cf. la versione online di *lettere aperte*. Radio-Sendung: Gideon Bachmann, *The Film Art – recorded in Europe*, Roma: Marzo 1963, WBAI, New York: 1963, 44 min, nell'archivio *Vox Humana*, ZKM Karlsruhe.

How I blatantly use you to clarify my ideas – Form und Bedeutung des Interviews im Werk von Gideon Bachmann (am Beispiel der Pasolini-Gespräche)

Fabien Vitali (Kiel/Venezia)

Non una vera intervista, ma semplicemente parlare…
Gideon Bachmann an Pasolini (Audio-Mitschnitt, April 1975).[1]

Gideon Bachmann gehört, mit John Halliday (alias Oswald Stack) und Jean Duflot, zu den drei Personen, wohlgemerkt alles Nicht-Italiener, denen Pasolini wiederholt ausführlichere Interviews eingeräumt hatte.[2] Die Gespräche mit Halliday-Stack und Duflot wurden bereits zu Pasolinis Lebzeiten in einheitlicher Form editiert. Die seit 1961 bis zu Pasolinis Tod in unregelmäßigen Intervallen geführten Interviews von Bachmann hingegen zirkulierten, zumindest einige davon, in unterschiedlichen Kontexten – Zeitungen (*NZZ*, *Il Messaggero*), Zeitschriften (*Playmen*), auch im Fernsehen (*Televisione della Svizzera Italiana*) – bevor sie auszugsweise in der Mondadori Werkausgabe von Walter Siti und schließlich vollständig in der Ausgabe von Riccardo Costantini von 2015 mit dem Titel *Polemica Politica Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann* veröffentlicht wurden.[3] Dies ist nicht der einzige Umstand, durch den sich Bachmanns Interviews mit Pasolini von den anderen beiden Beispielen unterscheiden.

1. "Mit angestrengtem Lächeln und dem Ausdruck des Bären, der zum Tanzen gezwungen wird"

Das zwiespältige Verhältnis Pasolinis zu den Medien und ihren Funktionären, Journalisten und Fernsehmoderatoren, ist bekannt: Einerseits verachtet er sie, es sind "cretin[i] dall'aria piccolo borghese", die sich, wie im Übrigen die Intellektuellen, ihrer eigentlichen Rolle als 'Inquisitoren' der Spektakelgesellschaft, Komplizen eines neuen Beutekollektivs, einer "neuen Art der Barbarei" gar nicht erst bewusst sind.[4] Andererseits sucht Pasolini die mediale Aufmerksamkeit in einem Ausmaß, das weit über die neuen, den Kulturbetrieb insgesamt betreffenden Anforderungen hinausreicht. Pasolini macht sich die Medien mit der Zeit bewusst zu Nutze: nicht nur aus kommerziellem Kalkül, nicht allein zur Verbreitung seiner politischen Botschaft. Er involviert sie, macht sie zum strategischen Teil einer Poetik, in der das "Werk" keinen autonomen Status mehr hat[5], sondern strukturell unfertig und für Ergänzungen seitens der Empfänger offen bleiben soll. Das Werk ist dynamisch beteiligt an einem Prozess, der erst im Akt der Lektüre und der bildhaften Ergänzung im Geist des Lesers/Zuschauers aktiviert wird (genau wie auch ein Drehbuchtext erst durch eine figurative Ergänzung, also in der Verfilmung zur Verwirklichung gelangt).[6] Wo das Kunstwerk unfertig bleibt – "opera da farsi" – werden Funktionäre der Medienwelt mit zu möglichen Faktoren der im Werk selbst angelegten Forderung nach Vervollständigung: Sie regen eine solche an, indem sie die Frage nach seiner Bedeutung in die Öffentlichkeit tragen, oder aber sie leisten sie gleich selbst, indem sie dieselbe Frage beantworten – und dem Autor damit wiederum

die Möglichkeit geben, etwaige Deutungen öffentlich zu dementieren und so die auktoriale Deutungshoheit über Umwege wiederherzustellen. Dass das Werk die in ihm enthaltene Forderung nach Ergänzung mitunter just im Epitext[7], also zirkulär, in Pasolinis eigenen Stellungnahmen, wenn nicht sogar in seinen öffentlichen Handlungen, in seinem Leben selbst finden, unterscheidet Pasolinis Schaffen teilweise vom 'offenen Kunstwerk' im poststrukturalistischen Sinn und bindet jenes, gegen die theoretischen Tendenzen seiner Zeit, wieder unmittelbar an die Figur des Autors.[8]

Pasolinis Bereitschaft zum Austausch mit den Medien kann auch in diesem Zusammenhang gedeutet werden. Im Gespräch mit Journalisten gelingt es ihm zunächst, die Wirkung seiner programmatisch offenen Kunst direkt mitzuerleben. Er kann die im Akt der Auseinandersetzung vollzogene Verwirklichung seiner Kunst beobachten und, nicht zuletzt, auktorial beeinflussen. Aber es ist auch der Austausch selbst, insbesondere die Form 'Interview', die ihn interessiert, unabhängig von seiner diesbezüglich stets ausgestellten Unlust (er "hasse Interviews", schreibt er im Vorwort zu den Gesprächen mit Duflot, und die Beispiele, die er hiervon in fiktionalem Kontext wiederholt reproduziert, lassen darüber keinen Zweifel[9]). Auch das Interview zählt auf seine Art zum Spektrum jener "Formen in Bewegung", die Pasolini im Lauf der 60er Jahre für sich entdeckt und beansprucht hat.[10]

Auch das Interview ist eine unfertige Form, zumal in gedruckter Fassung. Ein Interviewtext besteht lediglich aus Zeichen, die indes auf eine klangliche und visuelle Realität verweisen, auf den Tonfall und die Mimik der Gesprächspartner, ohne die das Gespräch semiotisch unvollständig bleibt und die im Akt der Lektüre integriert werden müssen. Pasolini selbst thematisiert diesen Umstand in der Einleitung, die er den Duflot-Gesprächen voranstellt.[11] Auch in den Konversationen mit Gideon Bachmann liest man an einer bestimmten Stelle – die chronologisch nicht zufälligerweise der Periode von Pasolinis "semiologischen" Reflexionen entspricht[12]:

> Io adesso la guardo quando la sento parlare, la sua parola acquisisce un senso; ma quando vedo la sua parola scritta, il senso diventa un altro. La sua immagine, in qualche modo, collabora con la parola scritta, in un modo indiretto, perché io non me ne rendo conto, si tratta di un fatto quasi meccanico.[13]

Anders als in den "racconti da farsi", die Pasolini programmatisch an das Beispiel des Drehbuchs anlehnt, scheint ihn hier die semiotische Unfertigkeit zu beunruhigen, da die zu integrierende Komponente nicht ein projektiv Imaginäres, wie in fiktionalen Texten, sondern ein retrospektiv Reales ist, da heißt, das wirklich stattgefundene Treffen zwischen zwei realen Menschen. Was Leserinnen und Leser hier ergänzen, setzt eine empirische Wirklichkeit voraus, die Pasolini, sein öffentliches Bild, seine Meinung direkt betreffen.

Das Interview ist für Pasolini in verschiedener Hinsicht ein Ort der Missverständnisse. Das zeigen nicht zuletzt die auffallend vielen Richtigstellungen, zu denen sich Pasolini während seiner Gespräche mit je unterschiedlichen Partnern veranlasst fühlt. Kann er diese im Moment der Interaktion noch korrigieren, so entzieht sich das gedruckte Interview als unfertige und ergänzungsbedürftige Form seiner Kontrolle. Der Phantomschmerz, den Pasolini beim Lesen der audiovisuell 'amputierten' Form seiner Gespräche mit Duflot ereilte, veranlasste ihn dazu, seine Aussagen mittels in Klammern gefassten Didaskalien zu ergänzen, die seiner emotionalen Reaktion

auf die Fragen, seiner Stimmlage und seinem Gesichtsausdruck Rechnung tragen. Vor Pasolinis Reaktion auf die Bemerkung Duflots, wonach "[l]ei è ateo, non ha nient'altro che questa vita", lesen wir:"[Sorriso sforzato: aria dell'orso costretto a ballare]"[14] …

Doch noch als Fehlerquelle ist die Form 'Interview' für Pasolini von Interesse. Als solche bietet sie ihm in der Tat immer wieder eine Gelegenheit, sich selbst als den ewig 'Unverstandenen', ja als Verfolgten darzustellen und damit zum Teil seiner parrhesiastischen Autofiktion zu werden[15], entweder im Gespräch selbst oder *post festum* in Berichtigungen und Distanzierungen.

2. Formen in Bewegung

Es fragt sich indes, ob es nicht Gründe gibt, die Pasolinis Bereitschaft gegenüber dem Interview auch jenseits von solch strategischen Aspekten erklären (die ihm immer ein wenig den Anschein eines kühl berechnenden Autors geben). Ist es nicht die *per se* spannungsgeladene Form des Interviews, die ihn reizt?

Das Gespräch, so könnte man behaupten, ist genau jene Situation, in der sich Pasolinis Poetik der semantischen Integration konkret verwirklicht. Jede Aussage impliziert ein "da farsi", seine Bedeutung entfaltet sich dynamisch, in einer Abfolge bestehend aus Aufnahme, Verarbeitung, Erwiderung: "La parole est à moitié à celui qui écoute et à moitié à celui qui parle", wie Montaigne meinte (*Essais*, III, 13). Und seine Beobachtung ist nicht umsonst im Titel eines *entretien* zwischen Gérard Macé und Jean Starobinski zitiert. Natürlich werden Interviews nach ihrer Veröffentlichung als Aussagequellen verwendet, einzelne Stellungnahmen des Interviewten aus ihrem Kontext isoliert und wiedergegeben. Aber ihre spezifische Form, mitsamt dem darin transportierten Inhalt hat im Grunde keine Autonomie. Sie sind Teil eines heterogenen semiotischen Ganzen, welches sie an jeder Stelle strukturiert. Einmal gesondert, bleiben die einzelnen Aussagen, bei genauerer Betrachtung, *latent* vom ursprünglich dialogischen Kontext markiert. Und nicht selten ist es genau dieser Kontext, der den isolierten Stellungnahmen ihre eigentümliche Energie und damit einen besonderen Reiz verleihen.

Veranschaulichen können dies die Zitate, die den Paratext der jüngst veröffentlichten Ausgabe der Gespräche Pasolinis mit Gideon Bachmann zieren, sogenannte *pretesti* (italienisch für 'Vorwände', hier aber im doppelten Sinn von 'vorangestellten Texten').

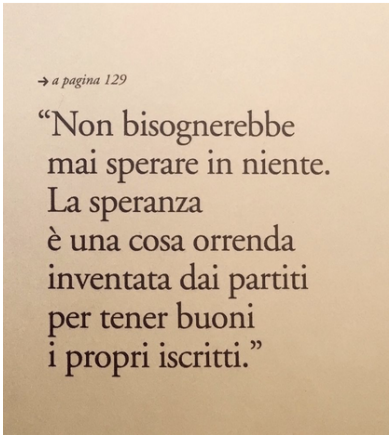


Abb. 1. Pretesto aus der Chiarelettere-Ausgabe der Bachmann-Pasolini Gespräche herausgegeben von Riccardo Costantini

Der etwas manieristische editoriale Einfall erlaubt es, die außergewöhnliche Wirkung isolierter Stellungnahmen zu vergegenwärtigen, die sich nur vor dem Hintergrund des dialogischen Kontexts erklärt.

Ein Beispiel: "Non bisognerebbe mai sperare in niente. La speranza è una cosa orrenda, inventata dai partiti per tenere buoni i propri iscritti", so lautet einer der von den Verlegern gewählten *pretesti* (siehe Abbildung 1). Er entspricht der Aussage Pasolinis, die aus einem Gespräch aus dem Frühjahr 1975, genauer aus einer Abfolge von Interventionen zur Frage nach der Möglichkeit gesellschaftlich-historischen Fortschritts isoliert wurde. Die geschichts- und kulturpessimistischen Neigungen Pasolinis sind zu diesem Zeitpunkt kein Geheimnis, sein ganzes Werk, genauso wie seine öffentlichen Auftritte sind davon gezeichnet. Die lapidare Vehemenz der hier zitierten Aussage ist aber ohne Zweifel auch der Dynamik der Konversation geschuldet. Vereinfacht: Bachmann insistiert auf die Frage der Hoffnung, ungeachtet der unzweideutigen Stellungnahme Pasolinis. Er stellt sie zweimal, so als wollte er sich nicht mit Pasolini Antwort abfinden, entsprechend einer beinahe infantil starrsinnigen 'Gesprächsstrategie', die man auch an anderen Stellen beobachten kann und die bisweilen bis zur identischen Wiederholung einer Frage führen kann.[16] Die apodiktische Bestimmtheit der Aussage Pasolinis, ihr wind- und wetterfester Pessimismus, ist in ihrer spezifischen Form also auch eine Reaktion auf die Zähigkeit der Gesprächssituation, auf die Hartnäckigkeit des Gegenübers.

Die isolierte Verwendung solcher Zitate, wie im Beispiel der *pre-testi*, ist nun aber umso wirksamer, als ihnen nun eben eine eigentümliche Dringlichkeit innewohnt. Sie enthalten eine Art intrinsische Appellfunktion, die eine Erwiderung seitens des Adressaten geradezu herausfordert. Genau in diesem Sinn handelt es sich um strukturell 'unfertige' Äußerungen, die eine Fortsetzung, also eine syntagmatische Funktion postulieren. Nun, die Gefahr einer kontextfremden Wiedergabe seiner Aussagen mag Pasolini ebenso bewusst gewesen sein, wie die Vorteile, die diese mit sich bringt: Intrinsisch unabgeschlossen, enthalten seine Aussagefragmente immerzu auch eine Aufforderung an den Empfänger, zu vervollständigen, mitzudenken, das 'Gespräch' über seinen ursprünglichen empirischen Rahmen hinaus weiterzuführen.

Vor- und Nachteile des gedruckten Interviews messen sich indes unter einem weiteren Aspekt. Das gedruckte Interview ist eine nur vermeintlich definitive Form. In Wirklichkeit handelt es sich um das ungenaue Abbild eines lebendigen Gesprächsaustausches, der eine Reihe äußerer, kontingenter Faktoren voraussetzt, die den Verlauf des Gesprächs, die einzelnen Aussagen über die etwaigen Intentionen des Sprechenden hinaus mitbestimmen: Der Ort, an dem das Gespräch geführt wird, die zur Verfügung stehende Zeit und, nicht zuletzt, die unbewussten Vorgänge in der Beziehung mit dem Gesprächspartner. Ein Interview ist damit auch das Resultat nicht rationalisierter Voraussetzungen. Die daran beteiligten Akteure, genauso wie die Leserinnen und Leser können *ex post* über den Verlauf des Austausches erstaunt sein. Bei der Lektüre des gedruckten Textes können sie theoretisch an jeder Stelle vergegenwärtigen, dass der Verlauf des Gesprächs, die Fragen, die entsprechenden Aussagen auch anders hätten ausfallen können – in gutem wie in schlechtem Sinn.

Und genau hier liegt ein weiterer Reiz: Das gedruckte Gespräch lebt von einer überall latenten semantischen Spannung, die im Akt der Lektüre, sofern nicht passiv oder schlicht naiv, freigelegt wird: Hier erschöpft die Antwort das Interesse der Frage nicht, da lässt die Frage, ein in der vo-

rangehenden Antwort implizites Potential ungenutzt; hier erstaunt die Disproportion in der Beziehung der Antwort zur Frage, da markiert die Frage einen brüsken logischen Bruch gegenüber der Antwort usw. Alle Unebenheiten, gerade die Unebenheiten, wie sie in einem auktorialen Text, der überarbeitet werden kann, nicht vorkommen, sind bedeutsam. Auch wenn die klanglich-somatische Dimension wegfällt, so erfordert das Interview eine Form der Lektüre, die der Deutungsarbeit psychoanalytischen Vorbilds, in der Form und Inhalt der Aussagen über die unmittelbar transportierte Bedeutung hinaus bedeutsam, also immer auch einen *figuralen* Status haben.

Entsprechende Äußerungen, gerade weil der Unmittelbarkeit der Situation, insbesondere der Beziehung zum Gegenüber geschuldet, sind deshalb immer mehr als nur primäre Informationsquellen: Auch einsilbige, auch ausweichende, auch lückenhafte, repetitive oder missverständliche Momente sind bedeutsam; auch sie sagen etwas über das Verhältnis der Sprechenden untereinander, genauso wie über ihr Verhältnis zum Gesprächsgegenstand aus. Das Interview ist ein Ort der Frustration und der Erfüllung, ein Ort unverhoffter Entdeckungen und verpasster Chancen. Und auch dies macht ihn zu einer 'Form in Bewegung': eine Form, in der die menschliche Beziehung mit den Äußerungen dynamisch interferiert; in der dem sprechenden Subjekt nicht bewusste Bedeutungen dokumentiert sind, den Leserinnen und Leser somit nicht nur eine passive Rolle, sondern eine bestimmte Deutungsaufgabe zufällt.

Wie sind nun die Bachmann-Gespräche vor diesem allgemeinen Hintergrund einzuschätzen?

3. Zu den Hintergründen der auffallend regelmäßigen Begegnungen zwischen Bachmann und Pasolini

Die regelmäßigen Begegnungen Bachmanns mit Pasolini – weit mehr als die heute veröffentlichten Interviews aus den Jahren von 1963 bis 1976 zu erkennen geben[17], weit mehr auch als diejenigen mit Duflot und Halliday-Stack – scheinen auf ein privilegiertes Verhältnis hinzuweisen. Und es ist durchaus wahrscheinlich, dass sich im Lauf der Zeit irgendeine Form der Vertrautheit eingestellt hat, nicht zuletzt als Folge der Beharrlichkeit, in der Bachmann Pasolini, wie auch Figuren aus dem Filmwesen aufgesucht und zum Gegenstand seiner – wie wir noch genauer sehen werden – sehr eigentümlichen Porträts gemacht hat.

Signale der Entwicklung einer persönlichen Beziehung liegen vor, vor allem im Übergang von der Höflichkeitsform zum vertrauteren 'Du'[18], dem auch das Aufkommen eines harmonischeren Gesprächsrhythmus, einer gewissen Symbiose im Austausch zu entsprechen scheint, wie sie im Vorfeld nicht gegeben sind. Liest man die Interviews überdies vor dem Hintergrund von Bachmanns Einträgen für das Salò-Tagebuch, die einen relativ hohen Grad gegenseitigen Vertrauens, eine fast brüderliche Zuneigung[19], dokumentieren, so erscheinen jene natürlich in einem noch einmal anderen Licht. Es finden sich indes keine Aussagen, die eine über das professionelle Vertrauen hinausreichende 'Intimität' auch auf Pasolinis Seite bestätigt: keine Briefe, keine Hinweise in Artikeln, auch keine in dichterischem Kontext versteckten persönlichen Anspielungen, wie sie Pasolini in seinen immer stärker aktualitätsbezogenen und autobiographischen Versen mitunter macht. Auch das Schreiben vom 18. Februar 1975, mit dem Pasolini Bachmann die Exklusivrechte zur Realisierung eines Dokumentarfilms erteilt, offenbart keine speziell freundschaftliche Note – was sicher mit der notariellen Funktion des Dokuments zu tun hat, aber dennoch erstaunt.[20]

Momente bemerkenswerter Vertraulichkeit sucht man in den Gesprächen zwischen Bachmann und Pasolini umsonst. Bachmanns Schilderungen in seinem Tagebuch von den Dreharbeiten zu *Salò* werfen also die Frage nach dem Ausmaß retrospektiver Idealisierung auf.

Natürlich dürfen die jeweiligen Voraussetzungen, in welchen die Gespräche stattfinden, nicht unterschätzt werden. Videointerviews wie jene, die im Frühjahr 1975 auf dem Set von Pasolinis De Sade Verfilmung für die geplante Pasolini-Dokumentation (*Cerco*, zu dt. *Ich Suche*) gedreht werden, lassen womöglich keine Vertraulichkeit zu, sondern entfremden die Beteiligten von natürlicheren Umgangsformen, drängen sie in eine Rolle. Bachmann, erpicht auf die Natürlichkeit seines Gegenübers als dem verwertbaren Zeichen ihres schmeichelhaften Vertrauens, beklagt sich an bestimmter Stelle über diesen Umstand, Pasolini hingegen begrüßt ihn, wie in einem Mitschnitt aus dem Frühjahr (April) 1975 deutlich wird:

> Bachmann: [M]i manca qualcosa, tu rimani sempre molto emblematico, troppo oratorio…
> Pasolini: Bellissimo, giusto, così! Che sia così![21]

Eine gewisse rhetorische Distanz ist seitens Pasolinis also durchaus gewollt – quasi als verkörperte er selbst jene stilistische Ziffer, nach der *Salò* gestaltet werden sollte, das heißt obsessive stilistische Kontrolle zur Erzeugung allegorischer Wirkung, im Kontrast zum Realismus anderer Filme. Pasolinis in den Gesprächen allgemein eher reservierte Haltung kann durchaus auch in diesem Sinn, also unabhängig von der Wirklichkeit ihrer Beziehung und der darin möglichen Freundschaftlichkeit gedeutet werden. Der Eindruck einer Diskrepanz zwischen Bachmanns Darstellung und der in den Aufnahmen, insbesondere vor *Salò*, vermittelten Stimmung bleibt aber bestehen. Noch einmal: Wie also lassen sich die über fast 15 Jahre regelmäßigen Gespräche erklären?

Die Vorbemerkungen über Pasolinis allgemeine Beziehung zum 'Interview' in den Duflot-Gesprächen lassen einige Mutmaßungen zu:

> […] non mi rifiuto come dovrei di 'concedere' interviste: ma per pura debolezza, perché non so dir di no, perché penso che forse è utile, perché penso sia utile all'intervistatore ecc. …[22]

Pasolinis notorische Großzügigkeit[23]: Einem ebenso notorisch hartnäckigen Journalisten wie Bachmann, dessen Vorgehensweisen im Licht seiner Fellini-Dokumentation sogar 'aufdringlich' und 'undistanziert' scheinen[24], dürfte es keine Schwierigkeiten bereitet haben, Pasolini für seine Zwecke zu gewinnen. Es ist wahrscheinlich, dass die regelmäßigen Begegnungen auch der Kontinuität der Initiativen Bachmanns, deren Beweggründe später genauer thematisiert werden sollen, geschuldet sind. Die Eventualität des praktischen 'Nutzens' von Interviews schließt aber auch der selbstlose Pasolini nicht aus: Aber Nutzen wozu?

Hier drängt sich zunächst einmal der Gedanke an Pasolinis Interesse an einer internationalen Berichterstattung über seine Arbeit auf. Zum Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft 1961 hat Bachmann im Filmbereich bereits seine Erfahrungen gesammelt, war seit 1955 Herausgeber der Zeitschrift *Cinemages*, Leiter der Radiosendung *Film Forum* für amerikanische Sendestationen… Er hatte Beziehungen.[25] So tritt er mitunter auch als Film-Korrespondent bedeutender Tageszeitungen, wie der *Zeit*, der *FAZ*, der *Neuen Zürcher Zeitung* auf. Wie Roberto Chiesi in seinem Beitrag nahelegt, spielt dieser Aspekt für die Erklärung der Beziehungen zwischen Pasolini und Bachmann

keine unwesentliche Rolle: Bachmann erweist sich für Pasolini als potentieller Kanal zur europaweiten Verbreitung von Berichten über seine Projekte und Gedanken[26].

In Anlehnung an Bourdieu und seinen ökonomischen Figuren der Darstellung des Kulturbetriebs lässt sich hier durchaus von einer strategischen Allianz sprechen: Bachmann borgt bei Pasolinis symbolisches Kapital, um sich damit im Feld des Filmwesens zu positionieren, dieser wiederum profitiert davon, von Bachmann 'verhandelt' und damit über Bachmanns Netzwerke weitervermittelt zu werden.[27] Wohlgemerkt, die effektiv in der ausländischen Presse realisierten Gespräche zwischen den beiden machen eine nur sehr geringe Anzahl aus.[28] Aber davon einmal abgesehen, fragt sich auch unter anderen Gesichtspunkten, ob und inwiefern die von Bachmann verwirklichten Interviews dem mutmaßlichen Zweck der internationalen Verbreitung von Pasolinis Fama überhaupt dienlich waren. Anders ausgedrückt, damit der Nutzen wechselseitig ist, muss Pasolini in die Fähigkeiten seines Korrespondenten vertrauen, die Bedeutung seines Schaffens zu erfassen, also nicht 'unter seinem Wert' zu verhandeln. Hiervon hängt nicht zuletzt die Ergiebigkeit ihrer zur Veröffentlichung bestimmten Gespräche ab. Aber gerade die Sensibilität Bachmanns, oder besser, *seine Bereitschaft zur Sensibilität* gegenüber der Arbeit und den Gedanken seines Gegenübers stellt Probleme (vgl. auch *infra*, 7. Abschnitt).

Die 17 (bzw. 13) Gesprächsaufzeichnungen vermitteln tatsächlich oft nicht den Eindruck von Unmittelbarkeit im gegenseitigen Verstehen. Ein solcher Umstand ist, zumal was die ersten Gespräche im Jahr 1963 betrifft, sicher nachvollziehbar. Zwar lebt Bachmann seit zwei Jahren in Rom und nimmt am gesellschaftlichen Leben der Hauptstadt Teil, er bleibt aber ein Außenseiter, der den Diskurs der italienischen Intellektuellen, seine besonderen sprachlich-konzeptuellen Voraussetzungen erst erschließen muss. In diesem Sinne stehen die ersten vier Begegnungen, in den Jahren '63-'65, sicher auch im Zeichen eines Annäherungsversuches, der beiderseits nicht ohne Missverständnisse auskommt. Dies verdeutlicht bereits das erste Zusammentreffen, als Bachmann Pasolini dessen "nicht korrekte Antwort auf seine Frage" vorhält[29]– und damit, nebenbei gesagt, einem eher eigenartigen Verständnis seiner eigenen Rolle als Interviewer Ausdruck gibt (hierzu später mehr). Stellen wie diese sind nur Höhepunkte in einem insgesamt schwerfälligen, von rhythmischen Diskontinuitäten gezeichneten Gespräch, in der beide Seiten viel Aufwand betreiben müssen, um das Gegenüber in Kenntnis des eigenen begrifflichen Rahmens zu setzen.

Pasolini thematisiert diese Dyskrasie einer bestimmten Stelle mit der Feststellung, "[n]on riusciamo a far coincidere i nostri linguaggi, perché evidentemente lei proviene da una cultura molto diversa dalla mia" (dass er Bachmann in Folge mit einem ausschließlich amerikanischen Hintergrund identifiziert, wirft im Übrigen die Frage seiner effektiven Kenntnisse über den in Wirklichkeit komplexeren kulturellen Hintergrund Bachmanns auf).[30]

Gegenüber der Sprachkultur der italienischen Intellektuellen bleibt Bachmann auch in Folge immun. Von den sehr allgemeinen Bezügen zum Marxismus und Katholizismus einmal abgesehen, weist sein Diskurs so gut wie keine Spuren auf, die auf eine nähere Auseinandersetzung mit den Debatten der 60er Jahre verweisen – Togliatti, das Geschick des PCI nach Togliattis Tod, die Veränderungen in der sozialen Struktur Italiens in Folge des sogenannten 'Miracolo economico italiano', die von der Neoavanguardia rund um Eco, Sanguineti, Arbasino angeregten Kontroversen, um nur einige Anhaltspunkte zu nennen.[31] Auch weiß er entsprechende Anspielungen in Pasolinis Ausführungen nicht zu dechiffrieren, sie zu verarbeiten und weiter zu spinnen. So

scheint beispielsweise nicht, dass sich Bachmann der semantischen Resonanzen des von Pasolini verschiedentlich verwendeten Begriffs der 'Stilmischung' bewusst ist – ein Begriff, der zum terminologischen Spektrum von Pasolinis kritischer Reflexion gehört. Hätte sich Bachmann über seine unmittelbaren Interessen für den italienischen Film hinaus mit Pasolini auseinandergesetzt, hätte er darin nicht zuletzt den Verweis auf Leo Spitzer, wie auch auf Erich Auerbach und damit eine philologische Diskussion erkannt, in die am Rande auch Pasolini verwickelt war.[32] Ähnliche Beobachtungen ließen sich zum narratologischen Begriff des *discorso libero indiretto* (erlebte Rede) machen[33], oder zu den figurativen Bezügen, die wiederum auf Pasolinis kunsthistorische Initiation durch Roberto Longhi verweisen, etc. etc.

Streng genommen bleibt offen, inwiefern die ungenutzten Gelegenheiten einer Vertiefung des Gesprächs entsprechend der Vorgaben Pasolinis effektiv auf Unkenntnis schließen lassen und nicht vielmehr der bewussten Strategie Bachmanns, Verbindungen zum aktuellen Diskurs, vor allem italienischer Linksintellektueller, zu denen er auf Distanz ging, strikt zu vermeiden. Wahrscheinlich ist, dass Bachmanns auch mit der Zeit unverändert gebliebener Abstand zu den *literati*, zu ihrer Rhetorik und ihren Themen, auch seinem sehr persönlichen Drang nach Unabhängigkeit von übergeordneten gesellschaftlichen Kategorien entsprechen kann, bzw. der Unfähigkeit, dem narzisstischen Anspruch auf die Position des Einzelfalls (des jüdischen Einzelkinds?[34]) zu entsagen. Unabhängigkeit und Einsamkeit liegen dicht beieinander, und letztere war mitunter der Preis, den Bachmann bezahlen musste, wider Willens, wie die bittere Verachtung, die er am Ende seines Lebens der italienischen Intelligentia entgegenbrachte, zeigt.[35] Aber damals noch, zur Zeit der Konversationen mit Pasolini, so scheint es, war seine Ungebundenheit ein Privileg. Sie war das Merkmal, das ihn vom Gros jener Journalisten differenzierte, die Pasolini in seiner *Histoire du Soldat* als "cretin[i] piccolo-borghesi" bezeichnet, und das er im Gespräch in Form einer geradezu snobistischen Gleichgültigkeit gegenüber dem italienischen Tagesgeschäft stark macht. Für eine öffentliche Person wie Pasolini, "schiacciat[o] sulla cronaca" – wie Giovanni Raboni einmal mit Bezug auf dessen Dichtung gesagt hat[36] –, mag das Gespräch mit einem Outsider wie Bachmann, frei von den Vorurteilen und Zwängen des nationalen Diskurses, eine befreiende Erfahrung gewesen sein. Eine in diesem Sinne verstandene 'Unschuld', verbindet übrigens alle von Pasolini für längere Interviews akzeptierte Journalisten.

Das Ausbleiben vertikaler Bezüge zu Pasolinis Arbeit und dessen aktueller politischer Bedeutung, birgt also Vorteile, wie die Möglichkeit zur Entwicklung eines Gesprächs über die Grenzen italienischer Binneninteressen hinaus. In Bachmanns Fragen gibt es Ansätze, diese Leerstelle zu kompensieren, das heißt den Bezugsrahmen zu Gunsten von internationalen Themen auszuweiten. Ein in diesem Sinn vielversprechender Versuch ist Bachmanns Anspielung auf einen zeitgenössischen Theoretiker, Siegfried Kracauer, den Bachmann auch persönlich kannte.[37] Andere Namen sind Peter Bogdanovich, Dalì und Buñuel, William Morris… Es handelt sich aber generell um eher flüchtige Andeutungen, die weder in den Fragen Bachmanns, noch im Gesprächsverlauf an Konsistenz gewinnen. Insgesamt thematisiert Bachmann keine Fragen, die auf den Diskurs der 60er Jahre schließen lassen – der Algerienkrieg und dessen Folgen, Milo Forman, der Schriftstellerkongress, Adorno, die Frankfurter Schule, die Nouvelle Critique etc. Die Begegnungen zwischen Bachmann und Pasolini wollen sich somit nicht richtig zu einer historisch aufschlussreichen Auseinandersetzung unter Intellektuellen entwickeln.

4. Diskontinuität, Autoreferenzialität und andere Unregelmäßigkeiten: Zu den strukturellen Merkmalen der Bachmann-Gespräche

Tatsächlich weisen Bachmanns Fragen einen auffällig hohen Abstraktionsgrad auf. Man kann den Eindruck gewinnen, er sei darauf bedacht, in Pasolinis Antworten einen überzeitlich tieferen Sinn fixieren und andererseits sein Selbstbild als "homme au-dessus de la mêlée" reflektieren zu wollen. Nicht selten fallen seine Interventionen dadurch aber auch gegenstandslos und banal aus, sie entbehren eines eindeutigen Anhalts- und Fluchtpunkts. So dass es jeweils ganz an Pasolini liegt, die vage Ausgangslage in den Fragen Bachmanns zu erfassen und zu gehaltvollen Antworten auszugestalten.

An anderen Stellen sind Bachmanns Anliegen wiederum von einer unerwarteten Spezifik, die allerdings selten im objektiven Bezug zu den Erläuterungen Pasolinis stehen. Vielmehr scheinen sie in Bachmanns eigenen Interessen, in einem parallel zu den Antworten seines Gegenübers entwickelten Tagtraum motiviert zu sein. Mit anderen Worten vermittelt Bachmann stellenweise den Eindruck, als folge er einem von Pasolinis Ausführungen unabhängigen Ideenstrang. Dieser weist zwar einige Konstanten auf, z. B. das Interesse für die Reaktionen des Publikums; die Frage nach dem Aktualitätsbezug von Pasolinis Schaffens, die dermaßen oft rekurriert, dass sie einer Art Forderung gleichkommt; sein Glauben an die gesellschaftsverändernde Kraft von Kunst (kaum zufälligerweise alles Themen, die Bachmann selbst beschäftigten). Sie lassen dennoch keine klare Struktur erkennen lässt, sondern scheinen intuitiv, einer eigenen inneren Unruhe Ausdruck zu geben. Auch in diesen Fällen, liegt die Verantwortung der Gesprächsgestaltung, insbesondere was das Thema der Gespräche betrifft, bei Pasolini selbst. Auch hier ist er es, weniger Bachmann, der dem Gespräch eine Art Faden gibt, manchmal indem er dessen logisch widerspenstigen Erwiderungen in seine Reflexionen integriert, manchmal indem er sie schlicht ignoriert und zu Gunsten seines eigenen Gedankenverlaufs überspringt.

Vor dem Hintergrund der bereits gemachten Feststellungen zur insgesamt sehr eigenwilligen Figur der Bachmann-Gespräche, bietet es sich an, diese zu systematisieren und anhand einer Reihe struktureller Konstanten zu beschreiben, die zum einen die Komponenten der Frage/Antwort getrennt, zum anderen die sogenannten Paarsequenzen oder die Gesprächsstruktur insgesamt betreffen:

- Lose bis fehlende Bezüge in der Fragestruktur und in den Paarsequenzen

Bachmann wechselt den Themen- oder Problemkreis oft von Frage zu Frage, ohne diese entlang einer eindeutigen thematischen Linie zu organisieren. Das Gespräch entwickelt sich damit nicht selten in einer von Sequenz zu Sequenz losen Abfolge, in der also die Fragen nicht notwendigerweise miteinander verkettet und auch nicht unbedingt in der vorangehenden Ausführung Pasolinis verankert sein müssen.

Ein typisches Beispiel findet sich im zweiten Teil der Gespräche vom 11. Juni 1965: hier stellt Bachmann zunächst eine Frage synchronischen Interesses, insbesondere zur Autor-Werk Beziehung ("Lei ha l'impressione di mettere sempre se stesso in un personaggio nel film?"); die nächste Frage verschiebt den Schwerpunkt hingegen unvermittelt auf eine allgemein diachronische Ebe-

ne ("Come definirebbe la sua posizione nella storia del cinema italiano [...]?").[38] In Folge der inzwischen 10jährigen Bekanntschaft, scheint der Gesprächsverlauf dadurch natürlicher, so beliebt es Bachmann mit seinen Fragen dennoch immer wieder thematische Haken zu schlagen, die eine Kohärenz über mehrere Sequenzen oft nicht ermöglichen. Noch in den allgemein eher einheitlicheren *Salò*-Gesprächen (die vier Interviews aus dem Frühjahr 1975) trifft man auf entsprechende Stellen. Zum Beispiel im Gespräch vom 28. April 1975, als eine intensive, vierteilige Abfolge von Frage und Antwort zum Thema "Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung", urplötzlich von einer abstrakten Frage zu Pasolinis Arbeitsweisen unterbrochen wird.[39] Daraus ergibt sich wiederum die insgesamt typische:

- Sprunghaftigkeit und horizontale Gesprächsentwicklung

Die logisch sprunghafte Art der Interviewführung erschwert oft eine 'organische' Entwicklung des Gesprächs (siehe u., 'Zäsuren/Diskontinuitäten'), insbesondere im Sinne einer Vertiefung. So gleiten die Interviews vor allem in den ersten Jahren, bis 1965, entlang einer Oberfläche, von Interessenbereich zu Interessenbereich, meist ohne diese in vertikaler Funktion oder im Hinblick auf eine thematische Dominante zu entwickeln. Die horizontale Dynamik des Gesprächs erfolgt auch daraus, dass Bachmann die Aussagen Pasolinis nicht zur strikten Voraussetzung für seine Fragen macht oder deren Inhalte relativ arbiträr markiert. Es sind somit eher nicht die Ausführungen Pasolinis, die Anlass zur Wanderung von Thema zu Thema geben, sondern vielmehr die (augenscheinliche) Willkür des Fragenden. Daraus ergibt sich das insgesamt auffallendste Strukturmerkmale der Bachmann-Gespräche, zumal in den Jahren 1963-65, nämlich die:

- Zäsuren, Diskontinuitäten

Bachmanns Fragen stehen zu den Ausführungen seines Gegenübers, wie gesagt, in einem ungezwungenen Verhältnis. Und nicht selten haben sie gegenüber den Ausführungen Pasolinis die Wirkung einer Zäsur. Das heißt, sie unterbrechen diese, unabhängig von ihrem jeweiligen Potential, von den darin sich neu ergebenden Fragen.

Dies lässt unterschiedliche Erklärungen zu. So kann Bachmann hiermit zum Beispiel seine Position in der Gesprächshierarchie definieren, bzw. er kompensiert die im herkömmlichen Interview subalterne Position des Fragenden mit dem Privileg der Bestimmung des Gesprächsverlaufs.[40] Diese mutmaßlich psychologische Determination der Gesprächsgestalt, das heißt Bachmanns Weigerung, die Konventionen des Interviews zu respektieren (vgl. *infra*, 7. Abschnitt) bildet auch den Hintergrund zu einer weiteren möglichen Erklärung der logischen Diskontinuitäten in der Frage-Antwort-Struktur:

- Assoziationslogik und latente Autoreferenzialität

So sind die Beiträge Bachmanns womöglich nicht willkürlich oder *per se* bezugslos, vielmehr scheinen sie den nicht offenkundigen Zusammenhängen seiner Gedankenwelt zu folgen, die sich ihm unter dem Eindruck der Aussagen Pasolinis aufdrängen. Seine Fragen folgten somit Assoziationen, die sich parallel zum eigentlich geführten Gespräch ergeben und denen er, dem Bedürfnis nach Klärung seiner eigenen Obsessionen folgend, nachhängt.

Das verdeutlicht zum Beispiel eine Stelle im Gespräch vom 13. September 1974, als Bachmann, wie aus den eigenen Phantasien erwachend, einen Gedanken äußert, der zu Pasolinis Antwort parallel, in relativ loser Beziehung steht: "C'è una cosa che penso da molto tempo. […]", ein Verweis auf das, was ihn selbst umtreibt und was er in Folge (in einer verhältnismäßig langen Sequenz) zu erläutern versucht. Das Beispiel bestätigt noch einmal, dass Bachmann das Interview auch als Ort versteht, in dem konventionelle Hierarchien im Idealfall aufgehoben, der eigentlich Befragte plötzlich zum Zuhörer wird, der im besten Fall einen Beitrag zu Bachmanns eigenem Ringen mit der Wahrheit leisten soll.

Dieser letzte Umstand ist zentral. Und bestimmt er den Gesprächsverlauf auf der Makroebene, im oben beschriebenen Sinn, so kann er an bestimmten Stellen punktuell zum Vorschein kommen, nämlich dort, wo Bachmanns Fragen unscharf ausfallen, er mehrere Anläufe und Reparaturversuche unternehmen muss, um diese zu artikulieren.

Im Gespräch vom 13. September 1974 reagiert Bachmann auf eine im Freibeuterdiskurs topische Überlegung zur anthropologischen Revolution mit einer Bemerkung, die nicht als Frage, sondern als Reflexion formuliert ist. Mit ihr versucht er einerseits, Pasolinis Aussage in eigenen Begriffen zu verinnerlichen, sie andererseits weiterzuentwickeln. Während nun Pasolinis Reflexion druckreif ist, entspricht Bachmanns Reflexion einer Abfolge von Aussagen, die Pasolinis argumentative Stringenz zu imitieren scheint, dabei aber weder begrifflich noch im Hinblick auf die logischen Zusammenhänge klar ausfällt:

> Pasolini: […] In tutte le società c'è stata l'iniziazione. […] Non c'è iniziazione alla società dei consumi; il bambino nasce già consumatore. I giovani hanno la stessa autorità di consumatori degli adulti e degli anziani.
> Bachmann: I giovani d'oggi non s'identificano più come 'gruppo', con slogan codificati, vale di più il comportamento 'diffuso' della loro vita comune: allora, forse, anche la religione e i sentimenti della gente non possono più essere codificati in movimenti, in chiese… Forse il disfacimento della Chiesa è l'inizio di un decentramento del sentimento religioso…

Die semantische Unbestimmtheit eines Ausdrucks wie "il comportamento 'diffuso', della loro vita comune", die im Kontrast steht zum assertiven Charakter, der in diesem Fall die Unsicherheit maskiert; die aus der *a priori* unscharfen Behauptung abgeleitete Folgerung ("allora"), die logisch-argumentative Schlüssigkeit vortäuscht; die doppelte Mutmaßung, zweimal begleitet von einem relativierenden "forse": All dies zeigt nicht (unbedingt) sprachliches Unvermögen, vielmehr handelt es sich um Signale von Bachmanns Suche nach Aneignung, bzw. Ausweitung eines begrifflichen Horizonts. Sie markieren seinen Versuch, eine Intuition sprachlich zu fixieren und suggerieren seine beständige Unruhe im Verstehen.

Stellen wie diese suggerieren, wie für Bachmann das Zusammentreffen mit Pasolini mitunter nicht (nur) dem Interview dienlich ist, sondern eine Gelegenheit, seine Intuitionen, sein "kulturelles Unbehagen" auszudrücken, zu teilen, zu läutern. Auch offenbaren sie, wie Bachmann auch, und wahrscheinlich gerade im Beisein der interviewten Größen, mit sich selbst beschäftigt bleibt – zum Verständnis seines Schaffens grundlegender, in sich paradoxaler Aspekte, nämlich die symbiotische Bedingung, an die Bachmann die Verwirklichung seiner selbst knüpft (vgl. *infra*, 7.

Abschnitt). Mit anderen Worten, Bachmann 'missbraucht' das Interview und sein Gegenüber zu seinem eigenen Zweck. Auch folgendes Merkmal lässt sich womöglich in diesem Zusammenhang verstehen:

- Wiederholungen, "fino alla nausea"

Das Bedürfnis, der eigenen Vorstellungswelt näher zu kommen, führt Bachmann mitunter dazu, den Diskurs seines Gegenübers in die entsprechende Suche zu verwickeln. Bleibt seine Erwartung unerfüllt, so insistiert er – wie weiter oben schon angedeutet – auf seiner Ausgangsfrage, indem er die Ausführungen seines Gesprächspartners entweder ignoriert oder ihre Pertinenz bestreitet.

"Non è la risposta esatta alla mia domanda", entgegnet er Pasolini schon zu Beginn ihrer ersten Interviewbegegnung. Mit der hier (absurderweise) postulierten "exakten Antwort" beansprucht Bachmann gleich zu Beginn das Recht auf die Verteilung der Gesprächsrollen, sowie das Recht zur Bestimmung des Gesprächszwecks. Pasolini wird hier implizit dazu aufgefordert, ihre Treffen nicht (nur) als Interviews, in denen es um dessen Person und Werk geht, zu verstehen, sondern auch als Gespräche, an die Bachmann bestimmte Erwartungen im Hinblick auf seine persönliche 'Suche nach Wahrheit' knüpft. Wird diese Erwartung enttäuscht, so wiederholt er seine Frage, entweder explizit, wie im zitierten Beispiel, oder implizit, indem er sie variiert.

Gerade die *Salò*-Gespräche zeichnen sich durch die auffallende Wiederholung von immer wieder denselben Frage-Antwort-Sequenzen aus. In etwa als hoffte Bachmann darauf, den tieferen Sinn von Pasolinis Aussagen zum Film in der Bandbreite ihrer Variationen zu fixieren, konfrontiert er Pasolini mit Fragen, die diesen zu längst bekannten Stellungnahmen zwingen, ja die selbst aus den Versatzstücken von Pasolinis öffentlichen Diskursen fabriziert sind. Dies bestätigt eine Bemerkung Pasolinis im Gespräch vom 2. April 1975, in der er seinen Missmut gegenüber Bachmanns Vorgehen offen signalisiert und dessen Frage zur kommerziellen Degeneration der "sexuellen Befreiung" als müßig entlarvt: "Mi fai questa domanda per farmi ripetere cose che ho detto fino alla nausea! Tanto lo sai cosa ti rispondo".[41] Diese für das Gespräch sterilen Momente zwingen Pasolini mitunter dazu, den Diskurs in Eigeninitiative zu gestalten. Das Zwiegespräch mutet dadurch stellenweise an wie ein Selbstgespräch:

- Monologische Sequenzen

Entbehren Bachmanns Fragen jener inhaltlichen Motivation, die für die dialektische Vertiefung des Gesprächs notwendig sind, so kompensiert Pasolini entsprechende Leerstellen, indem er seinen Diskurs entsprechend des jeweiligen Themas autonom ausgestaltet. Einwürfe Bachmanns können dabei entweder ausgeblendet oder zur rein pragmatischen Wahrung der Konversationslogik integriert werden.

Die entsprechende Situation erreicht einen beispielhaften Höhepunkt im Gespräch vom 13. September 1974, in einer überdurchschnittlich langen Ausführung Pasolinis, die ihre Motivation nur bedingt in der typisch unspezifischen, ungezwungenen Ausgangsfrage Bachmanns hat ("Stai progettando un altro film?"). Angesichts der schwachen Position Bachmanns, übernimmt Pasolini dessen Rolle, bzw. integriert sie rhetorisch in seine Ausführungen und formuliert eine Frage an

Bachmanns statt: "Tu mi chiederai perché io faccia proprio in questo momento un film così spaventosamente negativo e polemico contro la Chiesa: [...]".[42]

Aber nicht nur die zeitweilige Gegenstandslosigkeit von Bachmanns Fragen, sondern auch die mutmaßliche geistige Abwesenheit, das heißt der bereits angedeutete Hang zur Fixierung intimer Zusammenhänge kann dazu führen, dass sich innerhalb des Gesprächsrahmens, logisch diskrete, quasi autonome Sequenzen entwickeln, die keine dialogischen Bedingungen mehr zu erfüllen scheinen, sondern wie Monologe zu lesen sind. Es scheint dann tatsächlich, als sprächen Bachmann und Pasolini vorübergehend 'aneinander vorbei'.

Zum Beispiel in einer Sequenz vom 13. September 1973, als Bachmann aus seiner Rolle tritt, um "seine Meinung" zu artikulieren, und zwar in einer in sich geschlossenen, für die klassische Interviewsituation unverhältnismäßig langen Ausführung.[43] Auch der darauffolgende Turn weist seinerseits keinen Bezug zum vorangehenden auf, das heißt Pasolini lässt Bachmanns Meinung im Raum stehen und greift seinen im Vorfeld formulierten Gedanken wieder auf: Die sogenannten Turns verlaufen hier also diskret, bilden keine Paarsequenz und erfüllen die Vorbedingung eines jeden Gesprächs, nämlich die *Intersubjektivität*, nicht. Natürlich handelt es sich hierbei nur um vorübergehende Momente. Sie dokumentieren im Übrigen nicht einfach Beziehungslosigkeit, sondern können vielmehr als spezifische Variante einer Form der Beziehung betrachtet werden, die den Austausch zwischen Pasolini und Bachmann wesentlich prägt:

- Agon

So kann die lose oder fehlende Bindung innerhalb der Paarsequenzen auch die gesteigerte Form einer kompetitiven Gesprächsdynamik sein. Die explizite und, je nach dem, neutralere Form einer solchen ist der Ausdruck eines Widerspruchs, wie er beiderseits nicht selten auftritt. Hierfür weit weniger bedeutsam sind die Antworten, in denen Pasolini die Informationen in Fragen Bachmanns oder etwaige Annahmen korrigiert. Auffällig sind vielmehr die Sequenzen, in welchen der eine oder andere Gesprächsteilnehmer den assertiven Kern und damit die konzeptuellen Grundlagen des Anderen bestreitet.

Dies geschieht zum Beispiel, als Pasolini im Gespräch vom 13. September 1974 Bachmanns Überlegung über das Fehlen einer kapitalistischen Jugendbewegung als nicht exakt taxiert, diese Berichtigung eine Reihe von Sequenzen zur Folge hat, in denen jeder seinen Anspruch auf die Richtigkeit seiner Kapitalismus-Analyse geltend macht.[44] Dass Bachmann seinen Einwand gleich dreimal mittels des explizit adversativen "aber" markiert, macht den hier zitierten Fall besonders bedeutsam, führt er doch vor Augen, dass Bachmann ein Recht auf Gleichberechtigung im Gespräch behauptet.

Der Umstand wäre nicht *per se* außergewöhnlich, gehört ein gewisser argumentativer Agon doch ohne weiteres zu einer möglichen Form der Gesprächsdynamik. Vor dem Hintergrund der hier vorliegenden Situation – ein Interview –, das einem übergeordneten Zweck dienen sollte und eine *a priori* festgelegte Rollenverteilung vorsieht, ist das hartnäckige Festhalten Bachmanns an seinen Standpunkten eher sonderbar.

5. Bachmann vs. Duflot und Hallyday

Die Liste der inhaltlich-formalen Charakteristika der Bachmann-Gespräche ließe sich ohne Weiteres ergänzen, jedoch dürfte bereits an dieser Stelle deutlich geworden sein, dass sie in einem frappanten Kontrast zur Typologie 'Interview' stehen. Dies verdeutlicht nicht zuletzt der direkte Vergleich mit Duflot oder Hallyday, die in ihren Gesprächen den konventionellen Anforderungen dieser Typologie, jeder auf seine Art, eindeutiger entsprechen.

Bereits der Blick auf die Makrostruktur der jeweiligen Interviewbände suggeriert ein im Vergleich zu den Bachmann-Gesprächen transparentes Ordnungskriterium. So organisiert Duflot die 21 Kapitel seines Interviewbands kohärent nach Themenbereichen, die ihrerseits einem diachronischen Prinzip folgen: Pasolinis kultureller Hintergrund; sein Werdegang von der Literatur zum Film; seine Beziehung zu Religion und Mythos; seine Poetik.[45] Auch Hallydays Fragen sind so gestaltet, dass sie das Profil von Pasolinis (Film-)Schaffen in eindeutig diachronisch markierter Funktion nachzeichnen (ein einleitendes Kapitel zu Pasolinis kulturellem Hintergrund und zwei finale Kapitel zur Filmpoetik bilden den Rahmen für eine Abfolge von acht Kapiteln, die der Reihe nach je einen seiner Filme aus den Jahren 1963-1967 in der Überschrift tragen).[46]

In beiden Fällen geben Inhaltsverzeichnisse bzw. Überschriften unzweideutig Auskunft über das thematische Spektrum der jeweiligen Konversationen. Diese wiederum bleiben, wie sich bei der Lektüre ergibt, strikt themenzentriert und lassen wenig Raum für Digressionen. Dieser makrostrukturellen Ordnung entsprechen auf der Ebene der jeweiligen Gespräche die Kohärenz sowie die logische Artikulation der Fragen. Die von den Autoren hergestellten Bezüge zu Werk und (internationaler) Aktualität sind präzise und legen eine im Vorfeld vertiefte Auseinandersetzung mit der 'Materie Pasolini' nahe. "Lei è proprio una furia a rammentarmi cose che avevo dimenticate", wie Pasolini gegenüber Hallyday sagt, als er ihn mit einer Aussage eines Artikels aus der Zeitschrift *Officina* aus dem Jahr 1956 konfrontiert.[47] Diese und ähnliche Anhaltspunkte suggerieren für beide Fälle einen im journalistischen Sinn professionellen Umgang mit dem 'Interview'. Für beide gilt, was Gian Carlo Ferretti über das Duflot-Interview sagt, "che può essere assunta come una buona introduzione alla conoscenza dell'opera e della personalità pasoliniana".[48] Genau hier liegt eine entscheidende Diskriminante, insofern die Bachmann-Gespräche einer einleitend-informativen Funktion nicht in diesem Ausmaß entsprechen können.

Das hat zunächst mit den unterschiedlichen Ausgangslagen zu tun. Im Unterschied zu den erwähnten Beispielen sind Bachmanns Interviews, wie bereits gesagt, nicht Teil eines *a priori* konzipierten Gesprächszyklus, der in einheitlicher Form veröffentlicht werden und dabei der Anforderung entsprechen sollte, ein Gesamtporträt von Pasolini zu vermitteln. Es handelte sich um Einzelgelegenheiten, die zu sehr unterschiedlichen Momenten stattfanden. Erst im Lauf der 70er Jahre verkürzen sich die Abstände der Begegnungen, parallel zur inzwischen gereiften Absicht Bachmanns, eine Pasolini-Dokumentation zu realisieren. In diesem Sinn lassen erst die *Salò*-Gespräche aus dem Frühjahr 1975 ein einheitliches konzeptuelles Substrat erkennen.

Abb. 2. Auf dem Set von Salò (Fotografien v. Deborah Beer)

Aber auch hier, wo die Begegnungen eine Art Fluchtpunkt besitzen, lässt sich keine eindeutige Ordnung feststellen, die Bachmanns Interesse an einer leserfreundlich informativen, 'initiatischen' Funktion seiner Interviews in irgendeiner Weise offenbaren würde. Es genügt, einen Blick auf die (redaktionellen?[49]) Titel zu werfen, um sich zu vergewissern, dass die Gespräche thematisch keiner logischen Artikulation folgen: *Il potere mercifica i corpi*; *De Sade e l'universo dei consumi*; *Nulla è più anarchico del potere*; *Il potere oggi: la manipolazione totale*. Die begriffliche Monotonie in den Titeln ist bezeichnend für die quasi obsessiv monothematische Prägung der Gespräche. Sie sind repetitiv, bewegen sich magmatisch rund um immer dieselben *Salò*-affinen Gegenstände.

Natürlich spiegelt dies auch Pasolinis Wirkungsspektrum, seine in den letzten Jahren ebenso obsessive Kulturkritik, wieder. Bachmanns Interviewverhalten trägt aber nichts dazu bei, die thematisch-ideologische Klaustrophobie Pasolinis zu durchbrechen (wie es zum Beispiel im sogenannt 'letzten Interview' mit Furio Colombo geschieht, in dem dieser versucht, Pasolini herauszufordern und in eine regelrechte Diskussion über seinen vermeintlichen Pessimismus zu verwickeln, woraus sich ein völlig anderer, intensiverer Gesprächsrhythmus ergibt[50]). Seine Fragen bewegen sich, genau wie das Gespräch insgesamt, innerhalb eines relativ engen Themenkreises, anstatt die inhaltlichen Möglichkeiten in ihrer ganzen Bandbreite systematisch, zu Gunsten einer leserorientierten, didaktischen Information auszuloten.

Roberto Chiesis Behauptung, wonach sich Bachmann intellektuell schlicht nicht auf der Höhe Pasolinis befand, seinen Äußerungen, mit all ihren Widersprüchlichkeiten somit nicht gewachsen war, mag ihre Berechtigung haben.[51] Auch mag das geistig-rhetorische Ungleichgewicht mitausschlaggebend sein für die formale Außergewöhnlichkeit der Bachmann-Interviews, wie oben beschrieben, im Sinne einer fehlenden *Inter*-Aktion. Die scheinbar unreflektierte, desorganisierte, im Resultat magmatische und insgesamt ziellose Natur der Bachmann-Gespräche lässt sich aber auch anders erklären. Nämlich als Resultat einer an und für sich sehr eigenen Auffassung vom Interview – eine Auffassung, die zunächst einmal aus einer intuitiven, später mehr und mehr auch einer bewussten, und programmatisch behaupteten Praxis resultiert.

6. "Non ho delle idee precise..." oder: Das Interview als Essay

Die Ausgangslage aller Bachmann-Interviews, die jeweils auch deren Verlauf strukturiert, ist *e contrario* das Fehlen einer bestimmten Ausgangslage. Interviews à la Duflot oder Hallyday setzen ein Raster oder das, was Primo Levi zum Auftakt einer Konversation mit Giovanni Tesio, einen

"piano di battaglia" nennt.[52] Sie entwickeln sich logisch von einem Punkt A zu einem Punkt B. Bachmann hingegen hat keinen "piano di battaglia". Die Voraussetzung und strukturelle Ziffer seiner Gespräche ist die *Offenheit*.

Das *Incipit*, also die Ausgangsfrage ist hierfür absolut symptomatisch, insofern sie quasi nie eine Ausgangslage konfiguriert, sondern *ex abrupto*, wie der plötzliche Mitschnitt eines schon im Vorfeld entwickelten Gesprächs erscheint. So lautet die erste Frage des Gesprächs vom 11. Juni 1965, das (scheinbar) nach immerhin fünf Monaten Gesprächs-Pause erfolgt, ganz unvermittelt, ohne jedwede Bemühung um die Herstellung eines pragmatischen, örtlich-zeitlichen Gesprächsrahmens: »È vero che Lei ha scelto il cinema per la necessità di raccontare la realtà?".

Diese *ex abrupto*-Strategie, mit der ihr zu Grund liegenden, brüsken Auswahl eines Themas, ist nicht etwa Zeichen von Determination, als vielmehr einer völligen Unvoreingenommenheit: Bachmann scheint da zu beginnen, wo ihm grade der Geist steht, ohne daran bestimmte Voraussetzung zu knüpfen. Das heißt, ohne seine Eingangsfrage zum konstitutiven Element einer verbindlichen Themenkonstruktion zu machen. Sein Vorgehen ist in diesem Sinne essayistisch, es gleicht dem Vorgehen Montaignes, der zur Wahl seiner Themen behauptet, "tout argument m'est egallement fertille. Je les prens sur une mouche" (Essais, III, V).

In der Willkür der Wahl wird der Anspruch auf absolute geistige Freiheit behauptet.[53] Diese Freiheit ist aber nicht Selbstzweck, sondern vielmehr notwendige Voraussetzung, eines in seinem Ziel unbestimmten Strebens – einer grundlegenden, letztlich unerfüllbaren kulturellen Unruhe. Nicht dem Thema scheint das eigentliche Interesse Bachmanns zu gelten, sondern dem, was das Gespräch über dieses Thema in der menschlichen Beziehung, insbesondere in seinem Gegenüber offenbart.

Die in einem Interview vom Herbst 1972 (sieben Jahre, so scheint es, nach der letzten Gesprächsgelegenheit, 1965!) gleich am Anfang gemachte Bemerkung, wonach Bachmann eigentlich nicht weiß, was er Pasolini fragen soll, ist nur die umgekehrte Seite derselben Medaille: "Non ho delle idee precise. Un giornale tedesco mi ha chiesto di fare il punto sul momento attuale di due o tre artisti importanti italiani […]".[54] Bachmanns Nonchalance mutet überheblich und als solche wiederum fast komisch an, bei Pasolini stößt sie überdies auf eindeutige Ablehnung ("Tu sai che io non sono uno che cominci a chiacchierare dal nulla"). Und möglicherweise steht sie in Funktion eines *Self-Fashioning*; der Ausstellung seines notorischen Freiheitsanspruchs (Bachmann, der von den Zeitungen international gesuchte, aber von Auflagen völlig befreite Freelancer…). Es handelt sich aber auch um eine ehrliche Erklärung, die einen Einblick in seine persönliche Vorstellung vom Interview gibt, so wie er sie im Lauf der Zeit zu rationalisieren, also zu einer Art Methode werden lässt.

7. "Parlare, semplicemente parlare…". Bachmanns journalistische Ab-Art und ihre möglichen Ursachen

Dies bestätigt zum Beispiel der unfreiwillige Mitschnitt auf dem Set von *Salò* im April 1975, als es zu einer längeren Verhandlung, mitunter auch über die Modalität, in der die Begegnungen zwischen Pasolini und Bachmann stattfinden sollen, kommt. Dabei lässt Bachmann seine eigentliche Absicht, quasi eine Sehnsucht durchscheinen, ihre Gespräche nicht als Interview, sondern als

regelrechte Gespräche, als einen Austausch zu konzipieren: "[…] lì si potrebbe semplicemente parlare. Non una vera intervista, ma semplicemente parlare".[55] Genau derselbe Anspruch wohnt auch den einleitenden Worten inne, mit denen Bachmann fünf Jahre später ein Interview mit Fellini eröffnet:

> […] as you will have noted, we are not really doing an interview […] and what I am thanking you for is your ability to go beyond cinema and your work and those things most journalists would be interested in […].[56]

Auch hier ist das Bedürfnis Bachmanns erkennbar, nicht in herkömmlichen Kategorien wahrgenommen, nicht mit den Anderen, den Journalisten, verwechselt, sondern als Einzelfall, mit besonderen, ungleich würdigeren Absichten wertgeschätzt zu werden. Daher auch die Weigerung, sein Tun mit dem Begriff des 'Interviews' zu bezeichnen, bzw. sein Festhalten an den ungleich vielversprechenderen Begriffen 'Gespräch', 'Konversation', 'Unterhaltung'. Dass nun sein Anspruch auf Wertschätzung seiner besonderen Intentionen nicht völlig unberechtigt ist und warum, das soll in Folge gleich noch genauer untersucht werden. Zunächst gilt jedoch, Bachmanns Renitenz gegenüber der journalistischen Praxis noch einmal genauer zu hinterfragen.

Sowohl Holger Jost, als auch Riccardo Costantini unterstreichen in ihren Beiträgen die Diskrepanz der Bachmann-Interviews gegenüber der "Kategorie Interview".[57] Für beide scheint sich diese aus dem insgesamt genialoiden Umgang Bachmanns mit Medien abzuleiten. Sicher. Nur ist der Hinweis auf Bachmanns 'Genie' keine zufriedenstellende Erklärung für seine journalistische Eigen- oder Ab-Art. Die Frage nach den Ursachen seiner Tätigkeit bleibt offen. Die äußere Gestalt seines Interviewstils einmal beschrieben, lassen sich womöglich auch dessen tiefere Beweggründe erfassen? Die psychologischen Voraussetzungen, die Pulsionen, die Bachmanns Ab-Art über seine Intentionen hinaus mitgeformt haben? Mit dieser Frage riskiert man freilich, in die Falle genau jener zwielichtig biographischen Interessen zu tappen, die Sainte-Beuve in den Augen Prousts als Literaturverständigen *in toto* diskreditierten, und denen übrigens Bachmann fast ausschließlich zugeneigt war. Als Resultat einer strikt – oder eindeutiger als die Literatur – sozialen Praxis, scheint es aber interessant, Bachmanns Vorgehen, soweit als zulässig, im weiteren Kontext der spezifischen Formen seiner Beziehungen zur Außenwelt zu betrachten.

So ist doch unübersehbar, dass sich Bachmann in allem, was er tut, stets gegen die von außen möglicherweise zugewiesene Rolle stellt oder umgekehrt, stets darauf bedacht ist, eine Differenz zu markieren. Wohl gemerkt nicht im avantgardistisch radikalen Sinne (wie beim ehemaligen Mistreiter der amerikanischen 'Group for Film Study', Jonas Mekas, der sich nicht zufällig von Bachmann und seinen Neigungen zum "populären europäischen Film" trennte[58]). Der Bezug zur Doxa, zu den entsprechenden sozialen Kategorien muss nachvollziehbar, Bachmanns Tun zu ihr in einer logischen Reichweite bleiben, die die Wertschätzung seiner Besonderheit seitens der Gemeinschaft zulässt. Den Mut, radikal anders zu sein, besitzt er nicht und er bedeutet ihm auch nichts. Die Vorstellung eines Lebens in Konformität zu den allgemeinen Erwartungen ist gleichsam unerträglich.

Um Bachmanns somit in sich para-doxale Haltung zu beschreiben, drängen sich logisch-antilogische Denkfiguren auf, die ihn als dynamischen Teil einer Spannung zwischen Innen und Außen, zwischen Identifikation und Abgrenzung fassen. Bachmann nimmt Teil am kulturellen Leben Italiens der 70er und bleibt gleichsam ein Outsider. Er nimmt die Rolle eines Journalisten ein und missbilligt sie. Er lädt Pasolini zum Interview und bestreitet indes, Interviews zu machen. Er stellt Pasolini Fragen, möchte gleichsam die Aussagen machen. Diese rigoros widersprüchliche Einstellung lässt sich mitnichten nur am Beispiel der Pasolini-Gespräche nachvollziehen. Bachmanns Aversion gegenüber prädefinierten Rollen ist eine offensichtliche soziale Konstante, die sich auch in anderen Beispielen offenbart – auch in den umgekehrten Situationen, in welchen er nicht als Fragender, sondern als Befragter auftritt. Als er 2015 als Bekannter Pasolinis und Zeuge von dessen Dreharbeiten zu *Salò* die Bühne des Hamburger Schauspielhaus betritt, hebt er unaufgefordert, und ohne Rücksicht auf die vereinbarte Moderation[59], zu einer Rede an, die aus einer ganzen Reihe von Affirmationen und Gegenaffirmationen besteht: "Ich bin/nicht der letzte Überlebende, der Pasolini gekannt hat"; "Ich war/nicht an der Arbeit an *Salò* beteiligt; "Ich hatte/keine privilegierte Beziehung zu Pasolini" etc., etc.

Diese widersprüchliche Konstellation besitzt gerade im Hinblick auf das Tun, mit dem sich Bachmann in den 60er und 70er Jahren einen Namen gemacht hat, besondere Prägnanz. Was Bachmann macht, steht zu seinem beharrlichen Anspruch auf Originalität und Unabhängigkeit in einer von vornherein paradoxalen Proportion. So hat er im Journalismus, in all seinen Facetten, von der Berichterstattung, dem Porträt, dem Interview bis hin zum Essay, just den Wirkungsbereich ausgewählt, in dem die Behauptung persönlicher Originalität gegenüber anderen, insbesondere kreativ-künstlerischen Sektoren, *a priori* eingeschränkt ist. Das betrifft die Form 'Interview' nun in besonderem Ausmaß:

Abb. 3. Felix Ensslin und Gideon Bachmann im FAQ-Room des Hamburger Schauspielhauses (v. l.)

> [...] gran parte dell'esito e del successo di una intervista dipend[e], in definitiva, dalla personalità del personaggio intervistato. La bravura dell'intervistatore è (solo?) quella di far emergere questo personaggio nella maniera più fedele possibile all'originale.[60]

In der Tat gibt es für den Interviewer keine andere Möglichkeit, sich als solcher zur Geltung zu bringen, als dem Anderen dabei zu helfen, sich zur Geltung zu bringen – sei es auch, indem er ihn herausfordert. Er muss also zur Verfügung stehen, von sich selbst und seinen Bedürfnissen absehen und Anlaufstelle zu sein, damit der Andere sich entfalten kann. Nur eine im Stillen waltende Sensibilität, die intuitive Gabe, in seinem Gegenüber ein Gefühl des Vertrauens herzustellen

und diesem damit 'zur Sprache zu verhelfen', eine paradoxe Tugend, die als solche *idealiter* nicht erkenntlich ist, zeichnet den Interviewer aus.

Die somit im idealen Interviewszenario strukturell angelegte Situation der Abhängigkeit, scheint der individuellen Anerkennung, wie sie Bachmann wohl anstrebte, nicht dienlich. Dies lässt sich verallgemeinern: Macht Bachmann die Vermittlung außergewöhnlicher Persönlichkeiten zur Ausgangslage seiner Selbstverwirklichung, so kann diese immer nur bedingt gelingen, weil er jenen gegenüber in einer Position der Subalternität bleibt. Damit ist er immer wieder zum Scheitern verurteilt. Sowohl seitens der zu porträtierenden Figuren, als auch seitens der Empfänger, wird Bachmann zunächst als ein Mittelsmann wahrgenommen, also – metaphorisch erweitert – jemand, der Mittel zum Zweck, aber auch Mittelmaß ist.

Aber gerade diese Voraussetzung, diese 'Rolle', gilt es für ihn im professionellen und menschlichen Sinn zu überwinden. Dies ist die Herausforderung, die sich in jedem Bericht, in jedem Interview, in jeder Dokumentation neu stellt und noch in Bachmanns Lehrbuch für den Film ist der Drang, sie zu überwinden, nachvollziehbar.[61] Die Wahl seines Tätigkeitsfelds steht somit nicht einfach im sinnfreien Widerspruch zu Bachmanns persönlichen Geltungsanspruch. Sie ist geradezu seine Voraussetzung. Die ihr innewohnende Spannung verleiht ihm seinen Stimulus, sie *formt* das, was Bachmann zum Lesen, Sehen und Hören hinterlassen hat.

8. Sehnsucht nach Symbiose

Auch der immer wieder erkannte Eigenwert der Bachmann-Pasolini-Texte kann unter diesem Aspekt gelesen werden: Zu seiner Rolle als Interviewer stellt sich Bachmann, wie wir gesehen haben, *von Anfang an quer* ("Non è la risposta esatta alla mia domanda!"), da er die entsprechende Rollenverteilung, und die ihm dabei zufallende subalterne Position nicht akzeptiert. Indem er die Gespräche zu Gunsten undurchsichtiger, persönlicher Fragepatterns gestaltet; oder indem er Aussagen macht, anstatt Fragen zu stellen, beansprucht er die Kontrolle über den Gesprächsverlauf und verteidigt gleichsam seinen Anspruch auf Gleichberechtigung. Er signalisiert, mit Pasolini auf Augenhöhe sprechen zu wollen. Dieser Aspekt, der zunächst die Interpretation einer professionellen Rolle betrifft, hat schließlich einen menschlichen Revers: Genauso wie er nicht als Journalist, so möchte er insgesamt nicht nur in einer beruflichen, sondern in einer vollwertig menschlichen Beziehung wahrgenommen werden. Die in den Pasolini-Gesprächen zeitweilig aufblitzende Vertraulichkeit[62] ist wohl auch das Resultat der Suche Bachmanns nach freundschaftlicher Nähe.

Abb. 4. Gideon Bachmann und Pier Paolo Pasolini (v. l.)

Ob diese dann immer so eingetreten ist, wie von Bachmann dargestellt, retrospektiv, in seinem Tagebuch zu Pasolini, oder direkt in seinen Interviews, das bleibt fraglich. Gerade die Tendenz, seine privilegierte Beziehung zum ausdrücklichen Thema der Interaktionen zu machen und sie damit in ein öffentliches Schaufenster zu stellen – wie im Interview anlässlich der Premiere von *La città delle donne*, in dem er den großen Fellini geschickt in einen Diskurs über seine *personal matters* verwickelt[63] – lässt einige Zweifel zu. Das ändert aber nichts am Umstand, wonach Bachmanns Dokumentationen in ihrer Form von dessen Bemühung geprägt sind, zu seinem Gegenüber aus einer Position der 'Minderwertigkeit' in eine Position nicht mehr konventioneller 'Gleichwertigkeit' zu treten: Sich selbst aus der tendenziell *parasitären* Beziehung heraus-, sein Gegenüber hingegen in eine Beziehung der *Symbiose* zu bewegen.

Somit ist es womöglich auch aus Angst davor, in dieser Erwartung enttäuscht zu werden, wenn Bachmann seine Interviews so gestaltet, dass schließlich auch die in Interviews für gewöhnlich geltende 'funktionale Hierarchie' verändert, ja regelrecht umgedreht wird. Ist die journalistische Praxis an einen öffentlichen Nutzen gebunden, die den Journalisten mitunter auch zum Mittel – also zum Ausgenutzten – macht, so entzieht Bachmann dieser 'a-sozialen' Interpretation seines Tuns die Grundlagen. Ja mehr noch, um sich zu schützen, dreht er den Spieß kurzerhand um: Nicht er dient dem Interviewten, sondern der Interviewte dient ihm. Seine Fragen stehen nicht im Dienst des Befragten und seiner Möglichkeit, sich gegenüber sich selbst und der Öffentlichkeit zu erklären; sondern sie sind umgekehrt dazu bestimmt, das Gegenüber in ein Gespräch zu verwickeln, das Bachmann hilft, sich selbst und seine eigenen Gedanken zu (er)klären. In diesem Sinne kann er Fellini im zitierten Interview unumwunden verkünden: Ich werde in Folge kein Interview im eigentlichen Sinne führen, sondern: "I am just blatantly using you to clarify some ideas"![64]

Unter dem Eindruck der hier erstellten 'Liste der Abnormitäten' in Bachmanns journalistischer Praxis mag man die Interviews, wie er sie mit Pasolini geführt hat, als falsche oder missratene Interviews bezeichnen; als Sammlung von Kuriositäten eines bizarren, ewig sich-selbst suchenden und frustrierten, weil unverwirklicht gebliebenen Künstlers; oder, nicht zuletzt, als verpasste Gelegenheiten, was die Möglichkeit, Pasolini und seine Ideen genauer kennen zu lernen, betrifft. Nichts dergleichen stimmt. 'Abnormitäten' sind Bachmanns Pasolini-Interviews natürlich nur gemessen an einem Standardformat, und im Kontrast zu den ungleich 'professionellen' Beispielen

Duflots und Hallydays. Ihre Irregularität macht im Übrigen ihren Reiz aus. Sie birgt einen kognitiven Vorteil.

Fehlt ihnen die transparente Ordnung, so kompensieren sie diesen 'Mangel', indem sie eine Fülle unerwarteter Überraschungen bieten. Fehlt ihnen eine teleologische Funktion, so lassen sie hingegen Raum, für das Erlebnis eines Gesprächs, das sich im Moment entfaltet, frei von der Pflicht, 'zielführend' zu sein. Fehlt ihnen der von Gian Carlo Ferretti geltend gemachte Initiationswert und taugen Bachmanns Gespräche mit Pasolini somit nicht der Vermittlung eines gesamtheitlichen künstlerischen Profils, so halten sie gelegentlich das Bild eines weniger 'offiziellen' Pasolinis fest.

Natürlich erfindet Bachmann Pasolini in seinen Interviews nicht neu: Auch sie bestätigen den Verlauf der geistig-rhetorischen Entwicklung Pasolinis, vom unruhigen, reflexions- und problematisierungsfreudigen Künstler, der seine "Hoffnung" auf eine marxistische Zeitenwende auch zur Zeit nach dem Chruschtschow-Bericht nicht aufgegeben hatte (siehe Gespräch vom 25. Januar 1965), hin zu einem ernüchterten und in der Ernüchterung einheitlich argumentierenden Intellektuellen, der "überhaupt keine Hoffnung" hat (Gespräch vom 28. April 1975).[65] Auch in ihnen wird Pasolinis filmkünstlerischer Werdegang, von der, im weiteren Sinne, 'realistischen' Phase (*Accattone*) bis zur 'allegorischen' Phase (*Salò*) reflektiert. Die je offene Ausgangslage der Bachmann-Gespräche führt mitunter aber in Richtungen, die dem Moment verpflichtet, und daher unüblich, nicht protokollarisch sind. Der ungewohnten Form der Interviews entspricht ein von ihnen vermitteltes Profil, das ebenso ungewohnt ist. Bachmanns offen 'essayistische' Gestaltung der Begegnungen, als Instrument zur Bewältigung seines kulturellen Unbehagens, verwickelt auch sein Gegenüber in eine Suche, lassen auch ihn zu einem Suchenden werden – genau wie im Titel der geplanten Bachmann-Dokumentation über Pasolini suggeriert: *Cerco*.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Gideon (1982), Bewegte Bilder. Über Macht und Handwerk des Films, Weinheim: Beltz.

Bachmann, Gideon/Fellini, Federico (1981/1982), "Federico Fellini: The Cinema seen as a women.... An interview on the day The city of women premiered in Rome", in Film Quarterly Vol. 34, No. 2, pp. 2-9.

Bazzochi, Marco Antonio (2018), Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità, Roma: Il Mulino.

Benedetti, Carla (1998), Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura, Torino: Bollati Borringhieri.

Bourdieu, Pierre (1998), Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris : Seuil.

Chiesi, Roberto (2009), "Il corpo del degrado. Appunti sull'Italia del presente nell'opera di Pasolini (1973-1975)", in Guidi, Alessandro/Sassetti, Pierluigi (2009), L'eredità di Pier Paolo Pasolini, Milano: Mimesis, pp. 54-56.

Duflot, Jean/Pasolini, Pier Paolo (1970), Entretiens avec Pier Paolo Pasolini (1969), Paris : Belfond (erweiterte Ausgabe : Pier Paolo Pasolini, les dernières paroles d'un impie (1969-1975), Paris : Belfond 1981) ; Italienische Ausgabe : Pasolini, Pier Paolo (1983), Il sogno del Centauro, hrsg. v. J. Duflot, Einleitung von G. C. Ferretti, Roma: Editori Riuniti.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2012), Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M.: Fischer.

Levi, Primo (2016), Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio, Torino: Einaudi.

Pasolini, Pier Paolo (2015), Polemica, politica, potere. Conversazioni con Gideon Bachmann, hrsg. v. R. Costantini, Milano : Chiarelettere.

- (2014), Pasolini su Pasolini. Conversazioni con John Hallyday, Parma: Guanda.
- (2001), Per il cinema, II, hrsg. v. W. Siti u. S. de Laude, Milano: Mondadori.
- (1999), Saggi sulla politica e sulla società, a cura di W. Siti e S. de Laude, Milano: Mondadori.

Pasolini, Pier Paolo (1999), "La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura", in Ibid., Saggi sulla letteratura e sull'arte, I, hrsg. v. W. Siti, S. De Laude, Milano: Mondadori, pp. 1489-1502.

Siti, Walter (1998), Tracce scritte di un'opera vivente, in Pasolini, Pier Paolo, Romanzi e Racconti, I, hrsg. v. W. Siti, S. De Laude, Milano: Mondadori, pp. XI-XCII.

- (2002), L'opera rimasta sola, in P. P. Pasolini, Tutte le poesie, II, hrsg. v. Walter Siti und S. De Laude, Milano: Mondadori, pp. 1899-1946.

Starobinski, Jean (2013), La parola è per metà di colui che parla… Conversazioni con Gérard Macé, Milano: Archinto.

Ujcich, Veronika (2008), L'intervista tra giornalismo e letteratura, Roma: Aracne.

Vitali, Fabien (2015), "Macchine infernali (da far inceppare). Per una lettura de L'Histoire du Soldat", in Studi Pasoliniani. Rivista Internazionale 9, pp. 55-71.

Vitali, Fabien (2010), "Intorno ai materiali di Casarsa. Dediche nelle prime opere di Pier Paolo Pasolini (1941-1955)", Margini. Giornale della dedica e altro 4, (http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_4/saggi/articolo2/pasolini.html).

Anmerkungen | Note

1 Zitiert aus P. P. Pasolini (2015), *Polemica, politica, potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, hrsg. v. R. Costantini, Milano: Chiarelettere, 139.

2 Cf. auch die Einleitung von G. C. Ferretti zu P. P. Pasolini (1983), *Il sogno del Centauro*, hrsg. v. J. Duflot, Roma: Editori Riuniti, 7. Die französische Originalausgabe trägt den Titel *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini (1969)*, Paris: Belfond, 1970 (in erweiterter Ausgabe: *Pier Paolo Pasolini, les dernières paroles d'un impie (1969-1975)*, Paris: Belfond, 1981).

3 In der Werksausgabe erschienen sind zwei Interviews, beide zu *Salò*, beide in der Ausgabe P. P. Pasolini (2001), *Per il cinema*, II, hrsg. v. W. Siti u. S. de Laude, Milano: Mondadori, pp. 3019-3022 (*De Sade e l'universo dei consumi*) und pp. 3023-3031 (*Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donata Gallo*). Das zweite, in Zusammenarbeit mit Donatella Gallo entstandene Gespräch ist in der Ausgabe von Costantini nicht enthalten. Eine deutsche Übersetzung der gesammelten Bachmann-Pasolini-Gespräche und des noch unveröffentlichten 'Tagebuchs' über die Erfahrung Bachmanns auf dem Set von *Salò oder die 120 Tage von Sodom* mit dem Titel *Diario di Salò. Sul set dell'ultimo film di Pier Paolo Pasolini* ist in Bearbeitung und wird noch in diesem Jahr (2019) in Deutschland veröffentlicht. Die in diesem Beitrag zitierten Stellen aus dem unveröffentlichten Tagebuch sind vom Verleger genehmigt. Die Angaben zu den oben zitierten Veröffentlichungsorten sind der weiter oben zitierten Ausgabe *Polemica, politica, potere* entnommen.

4 Die verachtungsvolle Qualifizierung der Figur des 'Intervistatore' fällt in fiktionalem Kontext, im Text zum nie verwirklichten Film *L'Histoire du soldat*, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema* II, cit., pp. 2491-2508, insb. 2499. Somit handelt es sich nicht, zumal nicht direkt, um eine Aussage oder 'Meinung' Pasolinis. Zum Ausdruck der "neuen Art der Barbarei", cf. Th. W. Adorno, M. Horkheimer, Theodor Adorno/Max Horkheimer (2012), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer, XI. Zur Haltung Pasolinis gegenüber Journalisten, Fernsehmoderatoren etc., cf. Roberto Chiesi (2009), *Il corpo del degrado. Appunti sull'Italia del presente nell'opera di Pasolini (1973-1975)*, in Guidi, A./Sassetti, P. (2009), *L'eredità di Pier Paolo Pasolini*, Milano: Mimesis, pp. 49-64, insb. 63-64, sowie Fabien Vitali (2015),

"Macchine infernali (da far inceppare). Per una lettura de *L'Histoire du Soldat*", in *Studi Pasoliniani. Rivista Internazionale*, 9, pp. 55-71, insb. 70.

[5] Cf. die Beobachtungen von Walter Siti, wonach Pasolini das Werk grundsätzlich nicht als "organismo assoluto" betrachte; Siti, Walter (2002), *L'opera rimasta sola*, in *P. P. Pasolini*, *Tutte le poesie*, II, hrsg. v. Walter Siti und S. De Laude, Milano: Mondadori, pp. 1899-1944, insb. 1906.

[6] Cf. P. P. PASOLINI, "La sceneggiatura come *struttura che vuol essere altra struttura*", in DERS., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* I, hrsg. v. W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1489-1502. Hier analysiert Pasolini die besonderen semiotischen Voraussetzungen des Drehbuchs, nämlich als *a priori* unfertige Form, die er somit als "Form in Bewegung" definiert. Wie Pasolini behauptet, wird darin der "Wille, eine andere Form zu werden ausgedrückt", das heißt das Drehbuch lebt von der nie endenden Spannung zwischen zwei wesentlich unterschiedlichen Sprachstrukturen. Diese Beobachtungen bilden den Ausgangspunkt für seine Idee einer neuen Form von Literatur, den sogenannten "opere da farsi", die im Vergleich zu herkömmlich narrativischen Werken einen relativ geringen Ausarbeitungsgrad aufweisen und damit strukturell an die Gattung des Drehbuchs angelehnt sind. Im Erzählband *Alì dagli occhi azzurri* (1965) sammelte Pasolini, neben den 'Drehbüchern' zu *Accattone*, *Ricotta*, *Mamma Roma* etc., eine Reihe von Erzählungen, die dem poetologischen Postulat der Unfertigkeit – dem "da farsi" – entsprechen.

[7] Zur Bedeutung der paratextuellen Instanzen in Pasolini Werk (das heißt mit den Begriffen von Genette: Peri- und Epitext), cf. Fabien Vitali (2010) "Intorno ai materiali di Casarsa. Dediche nelle prime opere di Pier Paolo Pasolini (1941-1955)", *Margini. Giornale della dedica e altro* 4, (http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_4/saggi/articolo2/pasolini.html).

[8] Cf. hierzu Carla Benedetti (1998), *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino: Bollati Boringhieri; sowie der einleitende Aufsatz zur Pasolini-Werksausgabe von Walter Siti (1998), *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P. P. PASOLINI, *Romanzi e Racconti*, I, hrsg. v. W. Siti, S. De Laude, Milano: Mondadori.

[9] Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del Centauro*, cit., 15. Das problematische Verhältnis Pasolinis lässt sich, wie gesagt, auch in seinen fiktionalen Texten nachvollziehen, wobei je nach dem der besondere Aussagestatus zu berücksichtigen ist. Ein Beispiel, neben dem bereits zitierten *intervistatore* in der *Histoire du soldat*, findet sich auch im Text zum Film *La ricotta*, wo an bestimmter Stelle ein wenig schmeichelhaft dargestellter Journalist für ein Interview mit dem *metteur en scène (*im Film interpretiert von Orson Wells) auftaucht; Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema* II, cit., pp. 329-351.

[10] Cf. Marco Antontio Bazzocchi (2018), *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Roma: Il Mulino.

[11] "Die Aufnahme amputiert [das Gespräch] von seinem klanglichen Kontext", schreibt er in seinem Vorwort zu den Duflot-Gesprächen mit dem vielsagenden Titel *Prefazione dell'intervistato (da leggersi assolutamente).* Er macht daraus ein Kriterium für seine grundsätzliche Abneigung gegenüber der Form 'Interview'. Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del Centauro*, cit., 16.

[12] Von dieser Phase intensiven Interesses für die Semiotik (des Films) zeugen vor allem die Aufsätze aus den Jahren 1964-1971, die Pasolini im Band *Emprismo Eretico* (Garzanti 1972) versammelt hatte.

[13] Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., 19.

[14] Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del Centauro*, cit., 51.

[15] Cf. ibid., 61, die Klammerbemerkung, in der sich Pasolini ironisch als ein vom Interviewer "verfolgtes Tier" darstellt: "[Proprio l'aria dell'animale braccato, che cerca di seminare gli inseguitori]".

[16] Zum Beispiel die Sequenz aus dem Gespräch vom 11. Juni 1965, in dem Bachmann folgende Frage stellt: "È giusto vedere nei suoi primi film [...] già una prefigurazione del tema della passione del Cristo [...]?", um diese nach den Ausführungen Pasolinis, und diese sozusagen ignorierend, fast identisch zu wiederholen: "Allora lei ritiene che sia giusto vedere nei suoi primi film una specie di prefigurazione del dramma di Cristo e della Passione?"; Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., 37.

[17] Die Ausgabe enthält, neben einer Pressekonferenz mit Pasolini, insgesamt 17 Gespräche an unterschiedlichen Orten (Rom, Chia, Mantova, Isfahan [Iran]...). Einige davon fanden an einem einzigen Tag statt, entsprechen somit wahrscheinlich auch einem einzigen, umfangreicheren Gespräch (dieser Umstand mitberücksichtigt, sind es nur mehr 13 Gespräche). Dass Pasolini und Bachmann sich aber auch zu anderen Gelegenheiten, die nicht zweckgebunden waren, getroffen haben, geht nicht zuletzt aus den Aufzeichnungen in Bachmanns (noch unveröffentlichtem) Pasolini Tagebuch hervor. Auch zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass in *Polemica, politica, potere* nicht alle Konversationen Bachmanns mit Pasolini abgedruckt sind. So fehlt beispielsweise ein am 9. Januar 1966 im Berliner *Tagesspiegel* veröffentlichter Interview-Bericht mit dem Titel *Poetisch und realistisch zugleich* (den Hinweis verdanke ich Kristin Engelhardt). Auch fehlt das von Bachmann für eine Sendung des Bayerischen Rundfunks verwirklichte Interview mit Pasolini zu den Dreharbeiten von *La terra vista dalla luna* (um das Jahr 1966).

[18] Bis im Juni 1965 verwenden die beiden die Höflichkeitsform, im chronologisch darauffolgenden Gespräch, allerdings erst sieben Jahre später, im Herbst 1972, stattfindet sind sie inzwischen zum persönlicheren 'Du' übergegangen. Der Übergang muss irgendwann in diesem Zeitraum stattgefunden haben – es sei denn, der Gebrauch der Höflichkeitsform in den 60er Jahren war rein konventioneller Natur, wie eine Tonbandsequenz vom 18. März 1963 nahelegt, in der Pasolini eine Äußerung mit dem kolloquialen "Sai..." (zu Dt., "Weißt Du...") beginnt. Die Sequenz tritt allerdings nicht in den Interviewtexten auf, sie wird von den von Herausgebern der Bachmann-Gespräche als Epigraph zitiert ist, ohne editoriale Notiz, sodass nicht klar ist, ob sich Pasolini an besagter Stelle überhaupt an Bachmann wendet.

[19] Cf. zum Beispiel die Begegnung vom 15. Juli 1975, die Bachmann mitunter als "einen grundlegend wichtigen Moment für [ihre] Beziehung" erinnert, aufgrund der Offenheit seiner Bemerkungen gegenüber Pasolini, aber auch aufgrund der persönlichen Erkenntnis von Pasolinis Einsamkeit, die ihn zutiefst bewegt: "Plötzlich spüre ich eine immense Traurigkeit: dieser Mann hat keine Freunde. Ein Gefühl des Mitleids überkommt mich; ich bin versucht, ihn bei der Hand zu nehmen und ihm seine grau melierten Haare zu verwuscheln. Der Mann, der mir hier gegenübersteht, ist keine berühmte Persönlichkeit, sondern ein einsames Kind, das Anerkennung sucht" (meine Übersetzung).

[20] Cf. die Abbildung des Schreibens in der Bildgalerie von Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit.

[21] Ebd., cit., 138.

[22] Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del Centauro*, cit., 15.

[23] Auch Bachmann spricht in seinem Tagebuch davon, insbesondere von Pasolinis Hilfsbereitschaft: "Lui non si aspettava mai nulla, e continuò a dare sempre".

[24] Cf. HOLGER JOST, *Kinostimmen*, in dieser Ausgabe von *lettere aperte*.

[25] Cf. ibid., die ersten beiden Paragraphen, die Bachmanns Werdegang in den Vereinigten Staaten nachzeichnen.

[26] "Pasolini sapeva che farsi intervistare da Bachmann significava trovare un canale privilegiato per rivolgersi al pubblico statunitense e tedesco, oltre che a quello italiano [...]"; Roberto Chiesi, *La solitudine del poeta davanti al giornalista. Annotazioni sulle interviste di Gideon Bachmann con Pier Paolo Pasolini*, in dieser Ausgabe von *lettere aperte*.

[27] Cf. Pierre Bourdieu, Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1998.

[28] Von den 17 in der Ausgabe von Costantini gesammelten Interviews scheinen nur fünf effektiv in der ausländischen Presse veröffentlicht worden zu sein (zwei davon werden gekürzt und in einem einzigen Artikel in der *NZZ* veröffentlicht (21. August 1965); eines im *Arts Guardian*, am 13. August 1973; eines im schweizerisch-italienischen Fernsehen *TSI*, einige Zeit nach der Entstehung (28. April 1975); eines im *Daily American*, am 29. Juli 1975). Die Angaben sind der Edition Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere* entnommen.

[29] Auf eine an sich eher unscharfe Frage Bachmanns zum Grad der Beeinflussung, den öffentlich polemische Reaktionen auf Pasolinis Werk haben, antwortet dieser mit einer verhältnismäßig nachvollziehbaren Äußerung zu seiner relativen Unabhängigkeit: "[...] prevedo [la reazione del pubblico] come un fatto ideologico, e [...] evito che interferisca col mio lavoro". Umso unverhältnismäßiger erscheint dagegen die Reaktion Bachmanns: "Non è la risposta esatta alla mia domanda".

[30] Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., 13.

[31] Natürlich gibt es Ausnahmen, worunter eine der interessanteren Bachmanns Anspielung auf Tomasi di Lampedusas posthumer Roman *Il Gattopardo* (1958) im Gespräch vom 25. Januar 1965 darstellt. Der Roman stand in den 60er Jahren im Fokus einer sehr intensiven Debatte über den historischen Stellenwert des Risorgimento, sowie über die Möglichkeiten und Voraussetzungen von gesellschaftlichem Fortschritt in Italien. Pasolini, der nur sehr am Rand an dieser Debatte partizipiert (dem 1959 preisgekrönten *Gattopardo* in einem Gedicht mit dem Titel *In morte del neorealismo* aber doch immerhin die Schuld gibt am 'Tod' der neorealistischen Ästhetik und Ideologie) wird durch Bachmanns Frage aber zu einer – überraschend differenzierten – Stellungnahme gezwungen. Cf. ibid., 73.

[32] Im Gespräch vom 11. Juni 1965 taucht der Begriff in den Ausführungen Pasolinis wiederholt auf, Bachmann nimmt ihn auf, allerdings ohne dabei den Eindruck zu machen, den semantischen Umfang des Begriffs zu verstehen; cf. Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., pp. 36-48, insb. 46-47.

[33] Zur Stilmischung oder 'mescolanza degli stili', cf. ibid., pp. 45-47 (Gespräch vom 11. Juni 1965); zur freien Rede oder 'discorso libero indiretto', cf. 20 (Gespräch vom 25. Januar 1965). Beide Termini reflektieren Pasolinis damals aktuelles Interesse für die jüdisch-deutschen Philologen Spitzer und Auerbach, deren Methoden und Begrifflichkeiten er in den 60er Jahren auf seine eigene (nicht immer unbestrittene) Weise verarbeitete. Cf. seinen *Intervento sul discorso libero indiretto* in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, cit., pp. 1345-1375.

[34] In Paolo Sassis Videointerview (Karlsruhe, 2007, ...) erinnert Bachmann in ambivalenter Manier, dass er zum Dasein als Einzelkind verdammt wurde ("condanna del figlio unico") – quasi die Rache seiner Mutter dafür, dass er ihr einen 32stündigen Geburtsprozess beschert hat...

[35] Bachmanns völlig undifferenzierte Verachtung der links-intellektuellen Kreise Italiens, zu deren Opfer er Pasolini quasi zählt, gehört zu den etwas kuriosen Konstanten der Tagebucheinträge. Sie weisen einen offensichtlich idiosynkratischen Übertrag auf, der Fragen aufwirft.

[36] Zitiert nach Walter Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e Racconti*, I, cit., p. LXXX.

[37] Cf. Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., pp. 21-22. Mit Kracauers *Theorie des Films* nennt Bachmann ein Werk, das Pasolinis Aussage, wonach "un vero fondamento estetico del linguaggio cinematografico" nicht existiere, widerspricht. Pasolinis Reaktion ist indes überraschend abweisend: "Non l'ho letto, ma quel che mi dice è una grande stupidaggine". Er ist an dieser Stelle nicht bereit, seine dominante Position entsprechend der im Interview herkömmlichen Gesprächshierarchie aufzugeben und Gideons Anregung Platz einzuräumen. Zur Beziehung Bachmanns mit Kracauer, cf. der

Beitrag von Kristin Engelhardt, *"Von Anekdoten mit seriösem Unterton": Ansichten eines Außen- und Innenseiters – Bachmann als Filmkorrespondent für die deutsche Zeitung (1960-1970)* in dieser Ausgabe von *lettere aperte*.

38 Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., pp. 21-22.

39 Cf. ibid., pp. 129-130.

40 Fußt diese Beobachtung auf einer nur schwer objektivierbaren Mutmaßung über die unbewusst psychologische Determination des Gesprächsverlaufs, so weist Bachmanns Umgang mit seiner Rolle als Journalist doch eine Reihe allgemeiner Besonderheiten auf, die psychologisch motiviert und als solche im weiteren Verlauf dieser Untersuchung thematisiert werden sollen.

41 Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., pp. 129-130. Bachmanns Hang zur Wiederholung von immer denselben Anliegen wird auch im Beitrag von Riccardo Costantini erwähnt. Wie in Bachmanns *Ciao, Federico!* an bestimmter Stelle zu hören ist, erwidert diesem unter dem Eindruck von Bachmanns aufsässigen und ständig gleichen Fragen genervt: "me l'hai già fatta cento volte questa domanda!"; cf. Riccardo Costantini, *Gideon Bachmann: un diapason di sguardo e voce*, in dieser Ausgabe von *lettere aperte*.

42 Die Rede ist vom geplanten und nie realisierten Film über den Apostel Paulus; Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., pp. 61-62.

43 Cf. ibid., pp. 98-99.

44 Cf. ibid., pp. 101-102.

45 Cf. das Inhaltsverzeichnis von Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del Centauro*, cit., 5.

46 Cf. der "Indice", in Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con John Hallyday*, Parma, Guanda, 2014, 209.

47 Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, cit., 47.

48 Gian Carlo Ferretti, "Prefazione", in P. P. PASOLINI, *Il sogno del Centauro*, cit., pp. 7-10, 7.

49 Die kurze editoriale Notiz in der Ausgabe der Bachmann-Pasolini-Gespräche gibt leider keine Auskunft über die Entstehung, bzw. Autorschaft der Titel (cf. die "Avvertenza", in Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit.). Somit bleibt offen, ob es sich um redaktionelle, im Einvernehmen mit Bachmann, oder allein von letzterem gestaltete Lösungen handelt. Auch die Idee, wonach die Titel mit Pasolini besprochen wurden, entsprechend seiner Gewohnheit, Interviewtexte *a posteriori* zu korrigieren und zu verändern, ist nicht auszuschließen (cf. in diesem Zusammenhang die Anmerkung des Verlegers der Duflot-Gespräche, *Il sogno del centauro*, cit., 11).
Insgesamt entsprechen alle Titel einer journalistischen Logik, insofern sie einen bestimmten Ausdruck wiedergeben, meist ein Zitat aus dem Gespräch, das indes den thematischen Rahmen des Interviews nicht erschöpft, sondern vielmehr das Kriterium der Attraktivität für potentielle Leser erfüllt. Mit dieser Lösung machen die Herausgeber der gesammelten Pasolini-Gespräche, wenn man so will, aus der Not eine Tugend, lassen sich die thematisch ungebundenen Gespräche meist nicht auf einen Nenner bringen. Eine Alternative wäre gewesen, die Gespräche ohne Titel, sondern nur mit der Angabe von Ort und Datum zu veröffentlichen.

50 Cf. Pier Paolo Pasolini (1999), *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. de Laude, Milano: Mondadori, pp. 1723-1730.

51 "[…] spesso Bachmann appare disorientato dalla complessità dello scrittore-regista e, come confermano le sue pagine diaristiche e critiche sul film *Salò*, non sembra sempre in grado di analizzarne la ricchezza espressiva in tutte le sue sfumature e contraddizioni", wie Chiesi im hier veröffentlichten Beitrag schreibt. Diametral entgegengesetzt, die Aussage von Riccardo Costantini, der wiederum vom

"fine intelletto" Bachmanns, insbesondere in den Fellini-Gesprächen spricht (ebenfalls hier in Costantinis Beitrag für *lettere aperte*).

52 Primo Levi (2016), *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, Torino: Einaudi, 4.

53 Jean Starobinski (2013), *La parola è per metà di colui che parla… Conversazioni con Gérard Macé,* Milano: Archinto, 49.

54 Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., 84.

55 Ibid., 139.

56 Gideon Bachmann/Federico Fellini, "Federico Fellini: *The Cinema seen as a women….* An interview on the day *The city of women* premiered in Rome", in *Film Quarterly* Vol. 34, No. 2 (Winter 1981-1982), 2. Diese in verschiedener Hinsicht aufschlussreiche Interview wurde mir von Andrea Stück signalisiert.

57 Cf. der Paragraph 'No question and answer game' im Beitrag von Holger Jost, sowie die Nebenbemerkung im Text von Costantini, wonach "con lui [Bachmann] non si deve mai parlare di semplici interviste".

58 Cf. der Abschnitt 'Film Society' in Holger Josts Beitrag für *lettere aperte*.

59 Es ist Felix Ensslins Verdienst, seine Rolle als Moderator schon im Vorfeld als schwierige Herausforderung eingeschätzt und sie im Moment sehr geschickt interpretiert zu haben, indem er die Widersprüchlichkeiten der Figur Bachmann durchschaut hatte. Einen Eindruck vermittelt der hier als Anhang zu Karl-Heinz Dellwos 'offenem Brief' veröffentlichte Zusammenschnitt der Veranstaltung mit Bachmann im Hamburger Schauspielhaus, im Rahmen der Veranstaltungsreihe F.A.Q.-Room, am 26. 10. 2015.

60 Veronika Ujcich (2008), *L'intervista tra giornalismo e letteratura*, Roma, Aracne, 18.

61 Gideon Bachmann (1982), Bewegte Bilder. Über Macht und Handwerk des Films, Weinheim: Beltz.

62 Zum Beispiel im Gespräch vom 13. September 1974, als sich Pasolini, in der ihm vertrauten Umgebung Chias, seiner Sommerresidenz, zu einer fast sentimentalen, dann sofort kulturkritisch korrigierten Aussage über Ninetto Davolis Sohn hinreißen lässt: "Manchmal kommen mir die Tränen, wenn ich den Sohn von Ninetto sehe. Ich weine aus Mitleid, weil ich vorhersehe, was ihn in Zukunft erwartet". Cf. Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., 103.

63 Gideon Bachmann/Federico Fellini, *Federico Fellini: The Cinema seen as a women….* cit., insbesondere 5.

64 Ibid., 2.

65 Pier Paolo Pasolini, *Polemica, politica, potere*, cit., 83, bzw. 129.

Gideon e la poetica degli autori

Andrea Crozzoli (Pordenone)

Nel 1979 abbiamo conosciuto Gideon Bachmann e la sua compagna Deborah Beer in occasione della prima retrospettiva completa in Italia che Cinemazero dedicava a Pier Paolo Pasolini. Manifestazione che comprendeva, oltre naturalmente a tutti i suoi film, una mostra fotografica sul cinema pasoliniano. Graziella Chiarcossi, nipote ed erede di Pier Paolo Pasolini, ci segnalò Gideon Bachmann, un giornalista-fotografo ebreo che aveva seguito Pasolini in maniera particolare negli ultimi quindici anni. Bachmann all'epoca ci donò gratuitamente il materiale per allestire l'intera mostra. Da buon collezionista aveva, oltre alle fotografie da lui e da Deborah Beer scattate sui set di Pasolini, anche moltissime foto di tutti i film pasoliniani. Nel corso del tempo il rapporto con Gideon Bachmann è rimasto sempre intenso e costante. Nato in Germania, dalla quale scappò con i genitori durante il nazismo per evitare i campi di concentramento, Gideon studiò e crebbe a New York, ospite di uno zio. Si manifestarono subito i suoi interessi per la fotografia e il cinema tanto che condusse per anni una trasmissione radiofonica diffusa all'epoca in tutti gli States. Ancora lo scorso anno un critico a Cannes ricordava con ammirazione quelle trasmissioni, alla radio, sul cinema. Alla fine degli anni '50 conobbe Federico Fellini, in trasferta a New York per presentare *Le notti di Cabiria*, film premio Oscar, e in quell'occasione lo intervistò per la sua rubrica radiofonica. Subì il fascino e la seduzione del magico mondo felliniano tanto da decidere di venire in Italia per seguire la Mostra del Cinema di Venezia dove quell'anno 1961 presentavano *Accattone* di Pasolini. Al termine della conferenza stampa Bachmann avvicinò Pasolini per approfondire degli argomenti e il poeta regista nel caos del dopo conferenza rispose: "Venga a trovarmi a Roma così ne parliamo!". Cosa che Gideon Bachmann fece dando avvio ad una amicizia che terminerà con la morte di Pasolini. In quegli anni seguì, poi, la lavorazione di *8 ½* per poter scrivere un libro su Fellini per conto di un editore americano. Non rientrò più negli States e si stabilì definitivamente in Europa. A Roma visse nella mitica torre del Grillo, con affaccio sui fori imperiali. Un giorno, appena acquistata, gli rubarono sotto casa l'Alfa Romeo cabriolet, rossa fiammante. Lo stesso giorno tornò al concessionario ed acquistò una nuova, identica, auto. A Roma, nei mitici anni '60, scriveva per varie testate americane lunghi articoli che corredava con sue foto, registrava centinaia di interviste tanto da ritrovarsi alla fine della sua carriera, un poderoso, ed unico nel suo genere, archivio sonoro. In quegli anni seguiva a Roma non solo il lavoro di Fellini, ma anche quello di Pier Paolo Pasolini e con entrambi stabilì un solido legame di amicizia. Questo grazie anche

Foto 1. Bachmann e Fellini sul set del Satyricon

alle sue interviste che erano in realtà lunghe, articolate e approfondite discussioni sui più svariati argomenti: dal cinema alla politica, alla filosofia.

Una capacità empatica e intellettuale unica e irripetibile ha sempre caratterizzato il lavoro di Gideon Bachmann. Questa sua curiosità per il mondo lo portò, sul set di *Fellini Satyricon*, a girare in 16 mm il primo backstage della storia del cinema quel *Ciao, Federico!* che raccontava, in maniera originale e spesso sottilmente ironica, il lavoro del maestro riminese sul set del film. Gideon riuscì a fare di *Ciao, Federico!* non solo un backstage, ma un vero e proprio film sul film, un lavoro che aveva una sua anima e una sua struttura vitale talmente definita da poter vivere anche sganciato dal film stesso di Fellini. Gideon Bachmann nel 1975 si trovò a seguire, poi, tutta la lavorazione dell'ultimo film di Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma* dove la sua compagna Deborah Beer era fotografa di scena esclusiva. Bachmann avrebbe dovuto girare il backstage che non portò a termine anche per la tragica, violenta morte di Pasolini nel novembre dello stesso anno. Sull'opera di Pasolini Gideon Bachmann aveva lucidamente detto:

> In un autore complesso come Pasolini è difficile giudicare la sua opera. Succede spesso che alcune cose, oscure anche al suo creatore, vengano giudicate a distanza di anni con occhio diverso in base ai cambiamenti di sensibilità che nel frattempo intervengono. Nessuno di noi oggi è la stessa persona che è stata ieri. Nel corso del tempo quindi non è la percezione della figura di Pasolini che cambia, ma siamo noi che cambiamo nel dare un giudizio. Lui non era un vero e proprio regista. Metteva in scena delle situazioni e le filmava. *Salò* ad esempio è un film che si potrebbe anche ascoltare soltanto.

Di tutti gli intellettuali a cui veniva spesso chiesto cosa direbbe oggi Pasolini Bachmann era l'unico, seppur con apparente cinismo, ad affermare in maniera provocatoria e lucida:

> "Sono morto in tempo!" questo direbbe. Penso che Pasolini confermerebbe, se fosse qui, che la sua morte è venuta al momento giusto. In una delle ultime interviste dichiarò di non credere più a nulla, ma che in ogni caso faceva finta ancora di crederci. La sua morte ha contribuito, seppur in maniera tristemente tragica, a farlo conoscere maggiormente. Non sarebbe stata la stessa cosa se fosse morto normalmente, in un letto di ospedale. Sembra una contraddizione, ma la morte fa parte della vita, della biografia di una persona.

Alla fine degli anni '90 Gideon Bachmann, rimasto prematuramente vedovo, donò tutto il suo poderoso archivio a Cinemazero. Con il suo materiale sono state organizzate bellissime mostre in diversi prestigiosi luoghi, come il Festival di Cannes per le foto scattate sul set di *8 ½* quaranta anni prima o l'inaugurazione del museo nella casa natale riminese di Fellini. Momenti che vedevano sempre la sua presenza in forma di testimonianza. Dall'incredibile quantità di interviste registrate con moltissimi autori del cinema è stata estrapolata una piccolissima parte di queste interviste, quelle con Pier Paolo Pasolini, raccolte in un prezioso volume *Pier Paolo Pasolini. Polemica politica potere – Conversazioni con Gideon Bachmann* per le edizioni *Chiarelettere* (2015). Con una parte del materiale e le foto sul set di *Salò* Giuseppe Bertolucci ha portato a termine uno dei suoi ultimi poetici lavori: *Pasolini prossimo nostro* (2006). Tantissimo altro materiale resta ancora da scoprire, rivalorizzare e catalogare. Bachmann girò, infatti, anche tre documentari sul movimento culturale newyorkese degli anni '60, con uno dei quali vinse un Leone d'Argento a Venezia. Gli ultimi anni, li ha trascorsi nella terra natale, quella Germania dalla quale era scappato da

bambino. A Karlsruhe diresse per anni una scuola di cinema a livello europeo dove avviava giovani laureati delle diverse facoltà di cinema per svolgere stage formativi, pagati dalla scuola di cinema stessa, sui set dei diversi film che erano in produzione in quel momento. La personale conoscenza di decine e decine di registi permetteva a Bachmann di piazzare giovani laureandosi sui set europei con grande facilità... Nessuno come lui ha frequentato tanti festival cinematografici in giro per il mondo: da Venezia dove per anni ha condotto le conferenze stampa, così come a Locarno, a Tel Aviv, a San Sebastian, vero cittadino del mondo – conosceva sei lingue – sempre con uno sguardo acuto e attento. A febbraio 2017 avrebbe compiuto 90 anni Gideon Bachmann, fotografo, giornalista, studioso di cinema, critico, intellettuale, regista e tanto altro ancora. Con lui se ne va un pezzo di storia del cinema anche se, fortunatamente, non ha mai dimenticato di raccogliere testimonianze, documenti e materiale e lasciar poi tutto in custodia. È stato un maestro, senza mai farlo pesare come fanno i veri maestri, come quel giorno, che uscendo da una proiezione festivaliera dissi: "Che noia, il regista alla fine fa sempre lo stesso film!". Lui mi guardò scuotendo leggermente la testa e sorridendo rispose: "Assolutamente no! Approfondisce i temi della sua poetica!".

"Ich habe auch immer alles verstehen wollen." Begegnung mit Gideon Bachmann

Marie Falke (Berlin)

An einem lauen Herbstnachmittag öffnete mir ein adrett gekleideter Mann die Tür zu seiner Wohnung. Er trug ein limonengelbes Hemd mit kurzen Ärmeln, eine kakifarbene Hose, dazu weiße Stoffschuhe.
„Ich kann Ihnen Kaffee oder Wasser anbieten."
„Gerne Kaffee."
„Schauen Sie sich ruhig um. Sie dürfen gehen, wohin Sie möchten."

Verdutzt von dieser prompten Aufforderung überreichte ich ihm das sizilianisches Gebäck, was ich mitgebracht hatte. Er nahm es verschmitzt lächelnd zur Kenntnis und verschwand in der Küche. So stand ich nun in der Wohnung von Gideon Bachmann.
Ehrfurchtsvoll schlich ich durch die Zimmer, während er den Kaffee bereitete, als plötzlich eine ältere Dame mit Einkäufen bepackt die Wohnung betrat.
"Das ist Nicole, eine langjährige Freundin, ich verbinde mit ihr eine Freundschaft von vierzig Jahren. Wir teilen die familiären Privilegien ohne dabei gebunden zu sein. Das ist sehr angenehm."
Nicole steuerte auf Gideon zu und warf ihm eine der zwei Plastiktüten, die sie in den Händen hielt, auf den Schoß. Ein kurzer Blick hinein ließ ihn vergnügt glucksen.
"Das wird mich für einige Zeit am Leben halten. Komm! Setz dich her und iss etwas von den wunderbaren Sachen, die sie mitgebracht hat."
Wortlos tat sie wie ihr geheißen, richtete ihren Blick auf mich, stellte die üblichen höflichen Fragen und verschwand dann barfuß mit Kaffee und Zeitschrift im Schlafzimmer.

Ich ließ meinen Blick durch den Raum schweifen und konnte keine Ruhe finden. Modelleisenbahnen, Perlenketten, malerische Fotographien nackter Frauen, Zinnkännchen, Bücher, kleine Truhen aus Holz, Briefe, Notizen, ein prall gefüllter Obstkorb. In diesem Sammelsurium konnte ich überall Hinweise auf das Leben eines Mannes entdecken, den ich nicht einzuordnen wusste.
Das Licht schien dumpf und angenehm. Vor den Balkonfenstern rankte sich eine grüne Kletterpflanze, die die Sicht nach Außen versperrte.

Diese Wohnung schien wie aus jedwedem Kontext gerissen und doch roch es verlockend alltäglich, nach Kaffee und alten Büchern.

Gideon nahm einen Bissen und schaute mich freundlich herausfordernd an.
”Wie kann ich Ihnen helfen?“
”Wie Sie wissen habe ich diesen Job am Museum. Ich ordne dort Ihr Stimmenarchiv. Jeden Tag höre ich die Gespräche mit den großen Filmemachern der Fünfziger und Sechziger Jahre, die sie überall auf der Welt geführt und aufgenommen haben. Dann erzählte mir jemand, dass Sie nicht hundert Meter entfernt wohnen von dem Museum in dem ich arbeite. Da konnte ich nicht anders als hierher zu kommen um Sie kennen zu lernen. Mir ist das alles noch wie ein eigenes Universum voller Bruchstücke und ich würde es gerne ganz machen, so begeistert bin ich von der Art wie Sie mit Leuten sprechen. Natürlich inspiriert es mich auch, die Meister des Kinos zu Ohren zu bekommen. Aber vor allem treibt mich die Neugierde zu Ihnen, ich möchte Sie gerne verstehen. Im Grunde will ich Sie einfach gern kennen lernen.“
“Ich verstehe. Ich habe auch immer alles verstehen wollen.”
Und dann begann er zu erzählen, wie er als kleiner Junge mit seinen Eltern aus Nazideutschland nach Palästina floh, dort aufwuchs und nach dem Sieg der Alliierten nach Europa zurückkehrte. Mit einer Fotokamera schlug er sich durch das zerstörte Nachkriegseuropa, immer dorthin, wo es ihm interessant erschien.
”Die Leute haben noch in den KZs geschlafen, auch wenn sie nicht mehr eingesperrt waren, aber sie wussten nicht wohin mit sich. Lastwagen mit Kleidungsspenden aus Amerika kamen dort an, wurden ausgeschüttet und dann nahm sich jeder. Ich nahm mir eine Uniform und lief seitdem mit dieser herum, jeder hat es geglaubt.“
Die Fotos die er dort geschossen hat, sind irgendwo in dieser Wohnung vergraben, das heißt die Negative. In Prag studierte er für ein Jahr, bis ihm der Kommunismus als Bedrohung erschien und es ihn weitertrieb. Mit listigen Methoden gelang ihm die Überfahrt nach New York, wo er Film studierte. Diese Stadt schien für eine Weile sein neues Zuhause sein zu können, bis er eines Tages den der Welt noch unbekannten Filmregisseur Federico Fellini in einem New Yorker Hotelzimmer zu dessen neuem Filmprojekt interviewte.
Gideon war hin und weg, bat ihm sogar seine eigenen schauspielerischen Künste dar, was Fellini mit einer gewissen Überheblichkeit zur Kenntnis nahm. Natürlich hatte er auch diese Begegnung ungeschnitten auf Band aufgenommen.

"Dieser Fellini hat ohnehin nach *8 1/2* keinen guten Film mehr gemacht. Der Weltruhm kam und die Thematik des Menschlichen im Menschen ging verloren."
Dafür, dass er ihn so schimpft, muss er ihn aber doch mögen, denke ich mir, denn im Schlafzimmer hängt Fellinis eindrückliches Portrait.

"Ich kann jetzt nicht meine ganze Lebensgeschichte erzählen, während ich dieses wunderbare Gebäck esse", schmatzt er schmunzelnd. "Sie müssen mich schon mit Fragen in Bahnen lenken, wenn Sie etwas wissen wollen. Sie piken überall mal rein und dann geht eine ganze Welt auf. Das passiert mir immer öfter, dass mich Leute besuchen und mich fragen und ich bemerke, dass ich immer andere Geschichten erzähle. Immer mit einem anderen Schwerpunkt. Es kommt ja darauf an, was Sie wissen wollen. – Welches Sternzeichen sind Sie?"

Diese erste Begegnung mit Gideon Bachmann markiert den Beginn meines filmischen Portraits.[1] Ich besuchte ihn von nun an wöchentlich, wir freundeten uns an.
Er trug mir die Inventur seiner Wohnung auf und ich bat um die Erlaubnis, einen Film über ihn drehen zu dürfen. Mein ursprünglicher Gedanke, seine Biografie in Bildern zu erzählen, stellte sich aber von Besuch zu Besuch als immer schwieriger heraus.
Gideon war müde und bitter geworden, sein innerer Kampf hatte schon lange bevor wir uns begegneten waren begonnen. Und so wurde der Film zu einem Dokument der Begegnung eines alternden Kosmopoliten, der mit dem Tode ringt, und einer jungen Filmstudentin, die nach Geschichten sucht.

Anmerkungen | Note

[1] Anmerkung der Redaktion: Das hier von Marie Falke angekündigte dokumentarische Porträt mit dem Titel *Trial and Error* wurde 2018 vollendet und wird voraussichtlich in diesem Jahr erstaufgeführt. In der Synopsis zum Film, die uns von der Regisseurin freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde, lautet es: "Gideon Bachmann beauftragt Marie mit der Inventur seiner Habseligkeiten. Eine Ansammlung von dutzenden Kisten, fein säuberlich gefüllt mit Artikeln, Fotographien, Liebesbriefen, Filmaufnahmen. Ein enormes Sammelsurium, was die unzähligen Geschichten eines Mannes bereit hält, den man als Zeugen des 20. Jahrhunderts beschreiben kann. *Trial and Error* erzählt von der Begegnung zwischen dem alternden Weltenbummler, der mit dem Tode ringt und der Filmstudentin, die nach Geschichten sucht. Seine Biographie und die vielschichtige, wenn auch skizzenhafte Charakterstudie stehen dabei im Mittelpunkt. Auf diese Weise eröffnet das dokumentarische Portrait einen Diskurs über Leben und Vergänglichkeit und beleuchtet das zwiespältige Verhältnis zwischen Regisseur und Protagonist." *Trial and Error* (Germany, 2018, digital, 57 Minuten; Regie und Schnitte: Marie Falke; Kamera: Sophie Schiller; Produktion: Filmwerk Kallipe).

Bachmann talkings

Paolo Sassi (Rom)

Das Video ist einsehbar in der Online-Version von lettere aperte.

In den Jahren 2007-2008 begleitete Paolo Sassi seinen langjährigen Freund Gideon Bachmann an einige Orte, die für dessen Leben, insbesondere für seine Kindheit von Bedeutung waren – 'Wurzelreisen' wie man sie in Israel nennt: Karlsruhe, Heilbronn, Haifa, Herzlyya, Tel Aviv...

Die gemeinsamen Gespräche und Besichtigungen hat Sassi auf Video festgehalten, auch im Hinblick auf eine geplante und mit Bachmann vereinbarte Biografie. Die Aufnahmen sind aber auch eine Art Imitation jener (Anti-)Methode, die Bachmann selbst im Umgang, insbesondere mit Pasolini und Fellini, verfolgt hatte – wohlgemerkt ohne künstlerische Ansprüche explizit geltend zu machen. Wie Bachmann, nur diskreter, steht die Kamera hier im Dienst jener unwiderstehlichen Faszination für "das Leben des Anderen", in welches einzudringen wohl aus weit mehr als nur aus dokumentarischem Interesse geschieht.

Sassis insgesamt sehr private Aufnahmen offenbaren unterschiedliche Facetten der Figur Gideon Bachmanns: da ist einmal der verschlossen nachdenkliche, sarkastische, ja fast misanthropische Senex: verbittert im Bewusstsein darüber, dass sein Leben inzwischen nur mehr Vergangenheit ist, wortkarg, wenn es darum geht zum x-ten Mal über seinen Umgang mit den "Großen" zu sprechen und in ungeduldiger Erwartung auf Befreiung aus der Anonymität ("ho bisogno di qualcuno che mi vende!" wie er an einer bestimmten Stelle vor der laufenden Kamera sagt, Min. 4:44). Andere Sequenzen wiederum vermitteln einen gegenteiligen Eindruck, jenen eines ungebrochen gewitzten Schelm, mit einem Sinn für den Reiz unerwarteter Gesten (in 13.21 fixiert er die Kamera, nähert sich schmunzelnd und schaltet ihr Mikrofon aus...).

Auch den mitteilungsfreudigen Bachmann erfährt man, wie er seinen Freund Paolo Sassi in die Umgebungen seiner Kindheit, in Israel und in Heilbronn einweiht. Anekdoten aus dem familiären Umfeld (die 32-stündige Dauer seiner Geburt, die er mit einer sonderbaren Genugtuung kommentiert, Min. 1:48) stehen unvermittelt neben Bemerkungen zu übergeordneten historischen Zusammenhängen. Und dann und wann überlagern sich die beiden Dimensionen, wie in der Erinnerung an eine nationalsozialistische Parade in Heilbronn, als Gideon den Führer mit entsprechender Geste grüßen wollte, was ihm seine Mutter aus gutem Grund untersagte (Min. 12: 35): Die schwindelerregenden historischen Höhen, aus welchen Bachmann auf seine eigene Geschichte blickt...

Die Auswahl dieser persönlichen Videoaufnahmen, die uns Paolo Sassi vor einiger Zeit zugespielt hat, wurden von uns redaktionell gekürzt und bearbeitet. Dabei sind viele nicht minder bedeutsame Sequenzen geopfert worden. Wir möchten Paolo dafür danken, dass er uns dieses sehr persönliche Filmmaterial, das mitunter auch eine besondere Freundschaft mit Gideon Bachmann dokumentiert, anvertraut hat.

(Fabien Vitali)

In Sachen Salò… Gideon Bachmann und Felix Ensslin im Gespräch über Pasolini

Das Video ist einsehbar in der Online-Version von lettere aperte.

Hamburger Schauspielhaus, 26. Oktober 2015 – im Rahmen der Veranstaltungsreihe FAQ-Room 1

Am 26. Oktober 2015 fand im Hamburger Schauspielhaus die Erstaufführung der szenischen Reflexion zu Pasolinis Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* statt – ein von Karl-Heinz Dellwo, Gabriella Angheleddu und Fabien Vitali verfasster Versuch, Pasolinis *Allegorien der Macht neu* zu lesen, zu deuten, zu aktualisieren. Die Reflexion, hier vorgetragen von Markus John und Ute Hanning, wird begleitet von einer Auswahl aus den über 6000 Set-Fotografien von Deborah Beer, sowie von einer Reihe von Stellungnahmen Pasolinis in Text, Ton und Bild.

Anlässlich der Uraufführung, der weitere Aufführungen folgten (im Rahmen des Wiener Kongress´ zur *Dialektik der Befreiung*, in der Roten Flora in Hamburg, sowie beim Internationalen Theaterfest in St. Vieth, Belgien) luden die Veranstalter Gideon Bachmann nach Hamburg ein, als langjähriger Lebenspartner von Deborah Beer, Freund von Pasolini und Zeuge der Dreharbeiten zu dessen letztem Film *Salò*. Zusammen mit Felix Ensslin sprach Bachmann im Anschluss an die Lektüre von seinen Erfahrungen im Umgang mit Pasolini, von seinem Projekt einer Pasolini-Dokumentation (mit dem Titel *Cerco*, zu dt. *Ich suche*) und, nicht zuletzt, von seiner persönlichen Beziehung zum Film *Salò*, zu seiner Ästhetik, zu seiner Botschaft.

Die hier gezeigten Mitschnitte stellen eine redaktionelle Auswahl der eineinhalb stündigen Diskussion zwischen Ensslin und Bachmann dar. Nüchterne Einschätzungen zum Film und des-

sen Machart kommen hier ebenso zur Geltung wie aufschlussreiche Anekdoten über Pasolini und persönliche Stellungnahmen über die "Lage der Welt" – ganz nach jener Eigen-*Art* Bachmanns, die in dieser Ausgabe von *lettere aperte* an verschiedenen Stellen dokumentiert ist. Es sind aber die hier dokumentierte Sprache Bachmanns, seine Gesten und seine nicht einfache Art zu interagieren, die aus den gezeigten Aufnahmen, eine – zusätzlich zu Paolo Sassis Porträt – wertvolle Ergänzung zu den schriftlichen Beiträgen der Ausgabe *Ciao, Gideon!* machen.

Schnitt:	Bella Storia Film
Auswahl der Sequenzen:	Fabien Vitali

Mit herzlichem Dank an Gabriella Angheleddu und Karl-Heinz Dellwo für die Genehmigung und die technische Unterstützung.

Lettera aperta

Karl-Heinz Dellwo (Hamburg)

Da saß er, in der ersten Reihe. Unübersehbar. Auf den Stock, zwischen seine Beine platziert, stützte er seine Hände. Den Körper nach vorne gebeugt, den Kopf leicht eingezogen und etwas vorgereckt, schaute er hoch wie aus einem Keller. Sein Gesichtsausdruck schien missmutig, misstrauisch, die ganze Erscheinung geradezu misanthropisch. Bemerkenswert waren seine Augen, eher hell, auf jeden Fall wachsam. Nicht nur die eines Beobachters, er taxierte auch. Mir schien, wir kamen dabei nicht besonders gut weg.

Wir, das heißt Fabien Vitali, damals noch Doktorand der Romanistik an der Universität in Hamburg, und ich, waren im April 2015 eingeladen zu einer Podiumsdiskussion anlässlich der Präsentation des Filmes *12 dicembre*[1] von Pier Paolo Pasolini durch das Italienische Kulturinstitut in Stuttgart. Das – wahrscheinlich letzte noch existierende – Negativ hatte der LAIKA-Verlag – hier dank der monatelangen, europaweiten Suche unserer Kollegin Gabriella Angheleddu – gefunden. Es war in einem sehr schlechten Zustand. Der Film wurde vom LAIKA-Verlag digitalisiert und unter hälftiger Kostenaufteilung zusammen mit der Cineteca di Bologna restauriert. Seit 2014 ist er im Rahmen der *Bibliothek des Widerstands*, hier Band 30, wieder öffentlich zugänglich.[2] Mit uns auf dem Podium saß der Pasolini-Übersetzer Peter Kammerer, jahrzehntelang Professor für Soziologie an der Universität Urbino in Italien. Peter Kammerer, der Gideon Bachmann lange kannte, stellte uns vor. Bachmann bezweifelte gleich, ob es sinnvoll gewesen sei, diesen Film, der von Giovanni Bonfanti und Pier Paolo Pasolini gemeinsam erstellt wurde, aber vor allem aus den Ideen von Pasolini entstanden und strukturiert worden war, unter dem Namen von Pasolini neu zu veröffentlichen. Es war sofort klar: Hier tritt jemand auf, der die Deutungshoheit über Pasolini beanspruchte.

Abb. 1. Bachmann im Gespräch mit Felix Ensslin, Hamburger Schauspielhaus, Oktober 2015

Wir baten ihn, mit uns aufs Podium zu kommen. Er wollte nicht und lehnte ab. Wir mussten lange bitten. Am Ende kam er doch mit und hielt heftig gegen uns. Pasolini sei ein Dichter, ein Künstler, ein Filmemacher, aber nicht politisch gewesen. Die These war nicht wirklich haltbar und schien sich mehr gegen uns zu richten, die die Dreistigkeit hatten, ohne Bezug zu ihm etwas zu Pasolini definieren zu wollen. Egal was wir zu Pasolini vorbrachten, er widersprach. Gleichwohl schienen die zahlreichen Zuschauer des Films mit der Veranstaltung zufrieden zu sein.

Danach gingen wir essen, zusammen mit den Vertretern des Italienischen Kulturinstituts. Wir saßen uns gegenüber. Unser Verlag hatte sein besonderes Interesse geweckt. Im Lauf des Gespräches verwies er, immer gut dosiert, auf Einzelheiten aus seinem Lebenswerk. Der Mann war in jeder Hinsicht beeindruckend. Scharfsinnig, polyglott (sieben Sprachen soll er fließend be-

herrscht haben), mit allen bedeutenden Künstlern, Filmemachern und vielen anderen Personen des politisch-kulturellen Lebens der ersten Jahrzehnte der Nachkriegszeit befreundet oder bekannt, war ihm die Welt ein Ort, in dem er sich bewegen konnte und wollte – mit kategorischer Ausnahme aller arabischen Staaten; über sie wäre er nicht einmal hinweggeflogen. Seine Eltern waren rechtzeitig mit ihm vor den Nazis nach Palästina geflüchtet, wo er ab dem 9. Lebensjahr aufwuchs. Bachmann, so wurde aus seinen Erzählungen klar, sah sich nie als Kritiker oder Beobachter in der Welt dieser Künstler und Intellektuellen, sondern eher als deren Begleiter auf gleichem Niveau. Vor diesem Hintergrund tat es mir etwas leid, dass dieser Weltbürger zum Ende seines Lebens in der politisch-kulturell entleerten Beamtenstadt Karlsruhe gestrandet war. Wer mit Geist, will dort leben? Er fragte sich das selbst in unserem Gespräch, fast schon entschuldigend. Allein das 1989 gegründete ZKM (Zentrum für Kunst und Medien), das ihm dank Peter Weibel[3] im hohen Alter noch die Umsetzung eines Projekts ermöglichte[4], war sein Grund gewesen, in diese Stadt zu ziehen. Nun hielt ihn dort nur noch seine körperliche Hinfälligkeit. Und irgendwie im Gespräch geschah es, dass wir uns mochten. Ich jedenfalls ihn.

In unser Gespräch fiel auch Pasolinis letztes Filmwerk, *Salò oder die 120 Tage von Sodom,* jahrzehntelang unterdrückt, medial und polizeilich verfolgt. Er hatte Pasolinis Arbeit dazu begleitet; seine Frau, Deborah Imogen Beer[5], war dort Set-Fotografin (wie auch bei Filmen von Fellini, Antonioni, De Sica oder Bertolucci). Sie hat über 6000 Fotos vom Set der Salò-Produktion hinterlassen. Bachmann erzählte an diesem Abend, wie er dieses Aufführungsverbot des Filmes durchbrach. In Melbourne präsentierte er den Film anhand der Set-Fotos von Deborah Beer. Die Polizei, die auf die Beschlagnahmung des Films eingestellt war, wusste gegenüber den Fotos nichts zu tun. Die Wirkung war nicht minder groß, vielleicht aufgrund der Situation und der Aura, die ihre großformatige Projektion im Kino herstellten. Wir hatten an diesem Abend einiges angesprochen, die mögliche Publikation von Interviews, die bisher nicht oder nur auszugsweise veröffentlich waren, oft auch nur in Zeitungen, die kaum auffindbar waren. Aber seine listige Umgehung des Aufführungsverbotes von *Salò* hatte uns elektrisiert. Wir waren seit längerem mit Pasolini beschäftigt und wollten Teil einer öffentlichen Diskussion und Aktualisierung seiner intellektuellen wie seiner filmischen Arbeit sein. Gefragt, ob er bereit sei, diese politische Darstellung aus Melbourne in Hamburg zu wiederholen, stimmte er sofort zu.

Abb. 2. Plakatankündigung zum FAQ-Room des Hamburger Schauspielhauses mit Gideon Bachmann über Pier Paolo

Wenige Tage später waren wir, das heißt diesmal meine italienische Kollegin Angheleddu und ich, bei Rita Thiele, der Chef-Dramaturgin des Hamburger Schauspielhauses und stellten ihr das Projekt vor. Eine mutige Frau. Sie ließ sich davon überzeugen. Hinzu kam, dass das Schauspielhaus gerade ein neues Format entwickelte, den *F.A.Q-Room*, um in wichtigen gesellschaftlichen Fragen

auch mit den Mitteln der Bühne präsent zu sein. Wir bekamen, vorbehaltlich eines nachvollziehbaren Konzeptes, die Zusage, diesen Abend im Schauspielhaus gestalten zu können.

Drei Wochen später saßen wir zu dritt im Auto und fuhren nach Karlsruhe. Gideon Bachmann empfing uns in seiner Wohnung, die einem Museum glich. Anwesend war seine französische Freundin. Eigentlich waren es zwei Wohnungen, über eine Außengalerie verbunden. Er stellte sich als Sammler heraus, der mit großer Detailverliebtheit tausende Miniaturen von Zügen, Lokomotiven und Waggons, dazu Autos aller Art gesammelt hatte, die Tische und Wände seiner Wohnung besetzten. Allerdings sammelte er nicht für die Nachwelt. Fragen nach der Zukunft der Sammlung wischte er später einfach weg. Das interessiere ihn nicht. Er habe für sich gesammelt. Seine Sammlung bestünde aus Teilen vieler anderer, dann wieder aufgelöster Sammlungen und so werde es auch mit seiner ergehen. Nicht die Dinge werden verschwinden, nur ihre Organisierung durch ihn. Er wollte seine Arbeit nicht als Last der Nachwelt übertragen. Neben hunderten von Fotos mit den bekannten Künstlern und Intellektuellen der fünfziger bis achtziger Jahre, viele mit ihm zusammen, und unübersehbaren freizügigen Fotos aus seinem Beziehungsuniversum. Überall Bücher, Zeitungen und Zeitschriften, Kartons mit Interviewbändern oder Manuskripten und auf der Galerie ein überlebensgroßes Bild, kartoniert, von *Pasolini sulla scala*, einem Set-Foto aus *Salò oder die 120 Tage von Sodom* von Deborah Beer. Aus Fotokoffern holte er einen Teil der großen Fotos heraus, die seine Frau gemacht hatte, aber auch Fotos, die er selbst erstellt hatte. Dass er selbst auch als Fotograf gearbeitet hat, war ihm wichtig. Die ganze Wohnung enthielt das Material für unzählige Facharbeiten und Dissertationen. Unten im Hof stand sein kleiner roter Alfa Romeo Spider, das gleiche Modell, das Pasolini gefahren hatte. Es bedeutete ihm viel. Am nächsten Morgen besuchten wir ihn erneut. Er hatte Lust auf die Zusammenarbeit mit uns, stellte aber in Frage, dass er den Abend im Schauspielhaus, der in unserer Fantasie schon perfekt gestaltet schien, alleine gestalten könne: "Ich bin kein abendfüllendes Programm." Er war damals 88 Jahre alt. Und er stellte Forderungen nach Honorar, Unterkunft und Versorgung, die wir ihm einfach zusagten und später mit dem Schauspielhaus aushandelten.

Nachdem wir den Vertrag mit dem Schauspielhaus geschlossen hatten, wuchsen bei ihm die Zweifel, ob er alles erfüllen könne. Auf einmal tauchten politische Bedenken auf: Wir würden Pasolini politisch für uns einsetzen – was auch immer dieses ’für uns’ sein sollte. Zwischendurch sagte er mehrfach komplett ab. Auch begründete er seine nun auftretende Weigerung mit der Angst, seine Rentenzahlungen aus den USA verlieren zu können wegen einer Zusammenarbeit mit mir und einer möglichen Bestrafung durch die USA. Plötzlich sah er, der wusste, dass er keine großen Reisen mehr machen konnte wegen der damit verbundenen Strapazen, ein Einreiseverbot auf sich zukommen. Aber es war eigentlich keine Angst bei ihm herauszuhören, sondern eine Widerständigkeit, die einzuschätzen nicht einfach war. Ich habe ihn in den nächsten Wochen und Monaten unendlich oft angerufen und wir haben gefühlt weit mehr als 100 Stunden telefoniert. Jedes Gespräch endete damit, dass doch wieder alles offen war. Nur in einem blieb er kategorisch: dass er kein abendfüllendes Programm sei.

Für uns drei wurde klar, dass wir das Konzept ändern müssten. Wir hatten uns generell mit dem filmischen Werk von Pasolini beschäftigt und seit längerer Zeit besonders mit *Salò*. So entschieden wir uns, den Abend zu teilen und selbst mit den Bildern von Deborah Beer zu arbeiten und den Abend in ein Gespräch mit Gideon Bachmann münden zu lassen. Aber wer sollte mit

ihm diskutieren? In Absprache mit Fabien Vitali und Gabriella Angheleddu rief ich Felix Ensslin an, mit dem mich seit langem eine Freundschaft verbindet. Wir verabredeten uns in Köln, diskutierten unser Projekt und er, der selbst gleich fasziniert war von den Möglichkeiten, mit den Set-Fotos zu arbeiten, sagte uns zu.

Die nächsten Monate verbrachten wir damit, unsere Reflexion zu *Salò oder die 120 Tage von Sodom* zu entwickeln. Eine Diskussion und ein Text folgten dem anderen. Gleichwohl war die Zeit knapp. Die Idee, die im April 2015 entstanden war, sollte im Oktober 2015 aufgeführt werden. Jede/r von uns hat seine/ihre Urlaubszeit damit vollständig verbracht. Gabriella Angheleddu klickte sich zur Vorauswahl durch die Tausende von Fotos von Deborah Beer, zu deren Nutzung wir dank der Kooperation mit Riccardo Costantini von Cinemazero berechtigt waren. Nach Rückkehr aus dem Urlaub nahm die erste Version Gestalt an. Ebenso unterstützte uns Roberto Chiesi von der Pasolini-Gesellschaft in Bologna. Von ihr bekamen wir die restaurierte Fassung von Pasolinis Film, die einen Tag nach der Aufführung im Schauspielhaus im Hamburger Kino Abaton uraufgeführt wurde, im gefüllten Saal mit einem Diskussionsbedürfnis, das weit über Mitternacht hinausreichte.

Am 25. Oktober 2015 kam Gideon Bachmann in Hamburg an. Am 26. Oktober fand die *Salò*-Reflexion im Schauspielhaus statt, beeindruckend vorgetragen von den beiden Schauspielern Ute Hannig und Markus John, mit anschließender Diskussion zwischen Felix Ensslin und Gideon Bachmann. Auch hier zeigte sich, dass der Mann nicht bereit war, sich einfach leiten zu lassen. Vor Beginn dieser Diskussion, nach einer Pause, nach der der Saal genauso gefüllt war wie vorher, dankte uns Gideon Bachmann und erklärte, dass unsere Reflexion den Film vielleicht zum ersten Mal verständlich gemacht habe. Wir waren unendlich erleichtert. Monatelange Zweifel und Widerständigkeit von Gideon Bachmann waren wie weggewischt und wandelten sich in Vertrauen um.[6]

Abb. 3. Diskussion über die szenische Reflexion zu Pasolinis Salò im Hamburger Schauspielhaus (v. l. Gabriella Angheleddu, Karl-Heinz Dellwo, Felix Ensslin, Gideon Bachmann, Fabien Vitali)

Am nächsten Tag reiste er nach Berlin zu "meiner Freundin", wie er sagte. Ella Rollnik und ich holten ihn in Hamburg im Hotel ab und brachten ihn zum Zug. Zwei Tage später rief er mich an

und bat um Hilfe. Er könne dort nicht bleiben. Sie hatten sich offensichtlich gestritten. Von Berlin aus sollte er nach Italien fliegen, um eine Veranstaltungsreihe zum 40. Todestag von Pasolini zu absolvieren, ein großes Unterfangen. Von Hamburg aus beschaffte ich ihm ein Hotel in der Nähe des Flughafens und besorgte ihm ein Taxi, dessen Fahrer ihn in der Wohnung seiner Freundin abholte. So kam er dann auch zwei Tage später rechtzeitig zum Flughafen. Wenige Tage danach sind wir nach Italien nachgereist. In der Cineteca di Bologna gab es die Uraufführung der gemeinsam restaurierten Fassung von *12 dicembre* in Italien. Dort trafen wir Gideon Bachmann wieder. Es schien, als wartete er auf uns. Er fand sich dort allein und mit uns kam für ihn die Sicherheit, dass er sich an jemand wenden konnte. Längst war er gehbehindert und machte sich schon Tage vor jedem Abflug Sorgen, wie er zum Flughafen anreisen kann und dass er dort mit einem Rollstuhl abgeholt und zur Maschine gebracht wird. Auch gab es andere Probleme, Differenzen in Bezug auf eine geplante Veröffentlichung, einem Interview von ihm, an dem etwas geändert werden sollte. Pasolinis Cousine und Rechteverwalterin, Graziella Chiarcossi, diskutierte lange mit ihm darüber. Wir saßen den ganzen Nachmittag im schönen Hof der Cineteca zusammen und hatten viel zu besprechen. Am Ende gingen wir gemeinsam Essen und Bachmann schien den Kreis um sich zu genießen. Am nächsten Tag flogen wir nach Hamburg zurück und er nach Karlsruhe.

Wir haben noch öfter miteinander telefoniert. So lange er es gesundheitlich schaffe, würde er sich an jedem Projekt beteiligen, zu dem ich ihn einladen wolle, ließ er mehrfach verlauten. Ich habe das gerne gehört. Nie wieder war Misstrauen aufgekommen. Das letzte Mal sahen wir uns, als wir, Ella Rollnik und ich zum Sommerende 2016 aus Italien zurückkehrend ihn in Karlsruhe besuchten. Seine Wohnung lag über einem italienischen Lokal, mit dessen Wirt er befreundet war. Hier aßen wir gerne zusammen. Im letzten Augenblick sagte er das Essen ab. Es gelang ihm nicht, die Treppen hinunterzusteigen. Wir haben ihn dann in seiner Wohnung aufgesucht. Etwas Besonderes war geschehen. Er hatte am Morgen seinen Alfa weggegeben. Eine Symbolhandlung, wie ein grundsätzlicher Abschied aus seinem bisherigen Leben. Er war zu der Einsicht gekommen, dass er nie wieder selbst Auto fahren würde. Während unseres Besuches rief seine Berliner Freundin an. Er teilte ihr mit, dass wir zu Besuch seien und sie ja das Ende der Beziehung gewollt habe und beendete das Telefonat etwas schroff. Körperlich hatte er abgebaut, er schien um Jahre gealtert. Seit 14 Tagen konnte er sich nicht mehr auf seine Beine stützen. Plötzlich sackte er in seinem Stuhl zusammen und begann tief erschüttert zu weinen. Er ließ sich aber auch halten. Wut und Ohnmacht über die Agonie des unumkehrbaren Verfallsprozesses hatten sich vermischt und ihn, der bisher über die Autonomie seines Lebens verfügt hatte, für einen Moment überwältigt. Nachdem er sich wieder etwas gefasst hatte, stellte er vehement die Forderung an mich, dass ich ihm eine Waffe besorge. "Du kannst das oder Willi kann das auch", womit er auf meinen Verlagskollegen Willi Baer hinwies, mit dem er lange zusammengearbeitet hatte, mit dem er aber auch zerstritten war. Er wollte wieder Herr seiner selbst werden. Auch wenn ich dieses Recht im Grunde jedem Menschen zugestehe, war ich nicht bereit, auch nur mittelbar für seinen Tod verantwortlich oder mitverantwortlich zu sein. Zu sehr schien er mir auch von einer Mischung aus Wut und Ohnmacht darüber bestimmt zu sein, dass das Leben nicht mehr so sein kann, wie er es haben will. Ich habe versucht, ihn von diesen Gedanken abzubringen, aber mein Trost war eher hilflos und nicht ehrlich. Sein Hineinfallen in die Ohnmacht kam für mich zu schnell. Später habe

ich mich an Freunde von ihm aus der Filmbranche gewandt in der Hoffnung, dass sie einen Vorschlag haben, ihm zu helfen. Ich bin aber hier auf keine konstruktive Haltung gestoßen. Viele schienen mit ihm noch etwas abzurechnen zu haben.

Gideon Bachmann ist am 24. November 2016 in einem Karlsruher Krankenhaus gestorben. Ich habe erst später von seinem Tod erfahren wie unsere ganze Gruppe. Mit Fabien Vitali und Ella Rollnik haben wir an der Gedenkfeier im Februar 2017 teilgenommen, die das ZKM ihm zu Ehren organisierte. Es war eine gute Feier. Er hat, wie ich dort erfuhr, im Krankenhaus in einer bestimmten Situation um Hilfe zum Leben gebeten. Das hat mich getröstet.

Ich konnte Gideon Bachmann über einen Zeitraum von weniger als zwei Jahren kennen lernen. Ich habe einiges über ihn gelesen, über seine Arbeit und seine Bedeutung. Von meinem Kollegen und Freund Willi Baer habe ich mir über den Konflikt zwischen ihnen berichten lassen. Es scheinen Konflikte zu sein, die er auch mit anderen hatte. In den Beziehungen unter Menschen kann jede Seite immer nachvollziehbare Gründe geltend machen. Ich will davon nicht beeinflusst sein. Der Gideon Bachmann, den ich kennengelernt habe, war nicht einfach. Aber kein Mensch sollte einfach sein. Er war aber ein beeindruckender Mensch, den man schätzen konnte und ich habe ihn sehr geschätzt und auch gemocht. Ich hätte gerne mit ihm noch mehr Zeit verbracht und seine Misanthropie beobachtet, die eigentlich das Gegenteil war: Denn ihr lag eine Vorstellung vom Wert des menschlichen Lebens zugrunde, den das Leben hat und haben kann, wenn es nicht durch die falschen Grundlagen der Gesellschaft missbraucht, ausgebeutet und vernutzt wird. Er hatte dieses Privileg, das ihm zustand und das er offenkundig auch ausnutzte, das aber ungerecht bleibt, so lange es nicht generell für alle Menschen gilt.

Anmerkungen | Note

1 Der Film *12 dicembre* ist eine filmische Rekonstruktion um die Ereignisse auf den Bombenanschlag auf die Mailänder Bank für Landwirtschaft am 12. Dezember 1969, mit 17 Toten und vielen Verletzten. Diesen Anschlag, von Neofaschisten ausgeführt, versuchte die Mailänder Polizei einer anarchistischen Gruppe in die Schuhe zu schieben. Die Hintergründe dieses Anschlages sind heute weitgehend geklärt. Hinter den Neofaschisten steckten Teile des Staatsapparates, die über eine 'Strategie der Spannung' ein politisches Klima herbeiführen wollten, aus dem auch eine militärische Übernahme des Staatsapparates gegen mögliche grundsätzliche politische Veränderungen optional werden sollte.

2 Inzwischen vom LAIKA-Verlag sowohl in Französisch als auch in Deutsch untertitelt.

3 Kunst- und Medientheoretiker, Konzeptkünstler, Experimentalfilmer, Professur für visuelle Mediengestaltung u.v.a.m.

4 VOX HUMANA – The Voice Bank, eine akustografische Stimmen-Sammlung im ZKM. Dazu cf. die Beiträge von Holger Jost sowie von Víctor Fancelli Capdevila und Christian Haardt in dieser Ausgabe.

5 Geboren 1950, gestorben 8. September 1994, Heirat mit Gideon Bachmann: 1971.

6 Eine Videoaufnahme der Diskussion findet sich in der Online-Version von *lettere aperte.*