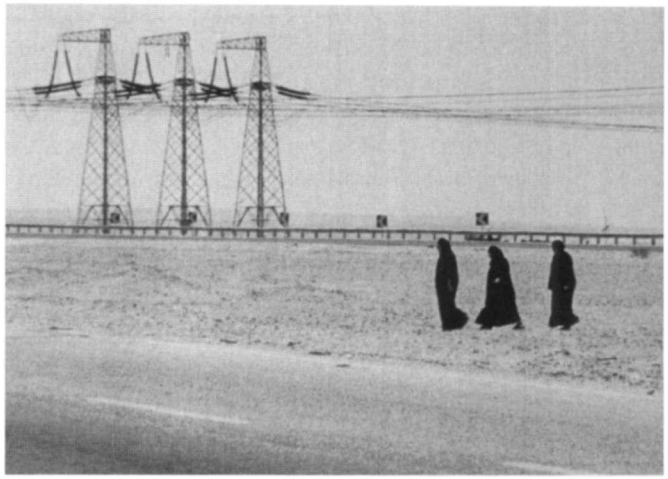

11

EIN FLÜCHTIGER ZUG NACH DEM ORIENT

A Fleeting Passage to the Orient

Regie: Ruth Beckermann

Land: Österreich 1999. **Produktion:** Aichholzer Filmproduktion. **Buch und Regie:** Ruth Beckermann. **Kamera:** Nurith Aviv, Sophie Cadet. **Musik:** Bruno Pisek, Peter Ponger, Ernst Zettl. **Ton:** Bruno Pisek. **Schnitt:** Gertraud Luschützky.
Format: 35mm, 1:1.85, Farbe. **Länge:** 82 Minuten, 25 Bilder/Sek.
Sprache: Deutsch.
Uraufführung: Viennale, 23. Oktober 1999
Weltvertrieb: First Hand Films, Bahnhofstraße 21, CH-8180 Bülach, Schweiz. Tel.: (41-1) 862 21 06, Fax: (41-1) 862 21 46. E-mail: info@firsthandfilms.com

Inhalt

Wenn die Kamera vom Deck des Schiffes auf den endlosen Horizont des Mittelmeeres hinausblickt, entsteht das Bild einer Frau, die rastlos durch die Welt gereist ist. Elisabeth, Kaiserin von Österreich (1837-1898), verschwand immer wieder aus dem Bild. Ab ihrem einunddreißigsten Lebensjahr ließ sie sich auch nicht mehr photographieren.
Ruth Beckermann macht sich auf die Suche nach dieser Frau, die den Platz im Korsett ihrer Gesellschaft nicht einnehmen wollte und einen Mythos zwischen märchenhafter Cinderella und depressiver Marionette der Monarchie entstehen ließ.
In Ägypten, das Elisabeth zweimal besucht hat, findet die Filmemacherin die Schauplätze und zeitlosen Momente, die durch die Bedeutungsoberflächen hindurchblicken lassen. In den orientalischen Basaren und den lärmenden Straßen, hinter den Bettenburgen an den Peripherien der Großstädte, wo apokalyptische Rauchsäulen aus den archaischen Töpferwerkstätten aufsteigen, belagern sich Gegenwart und Vergangenheit kaleidoskopartig. Die Kamera schlüpft in die Rolle einer Flaneurin, die sich, ohne ihr Ziel aus den Augen zu verlieren, dem Gewühl der Straßen überläßt und den Details des Alltags mehr Schaulust abgewinnt als den großen Monumenten. Die Montage von Bildern dieser Ägypten-Reise und die Interpretationen der Aufzeichnungen Elisabeths und ihres Vorlesers sind Bestandteile einer Reflexion über die Fremde, über die Macht und die Grenzen der Bilder, über Mythos und Wirklichkeit.

Ruth Beckermann
Überlegungen zum Film

Je länger ich mich mit den Bildern und Mythen Kaiserin Elisabeths beschäftigte, einige ihrer Aufenthaltsorte besuchte, immer wieder ihre Portraits ansah, die Originale ihrer Gedichte in Bern las und schließlich auf ihre Photosammlungen stieß, desto klarer formten sich innere Zusammenhänge, die zur Grundlage des Filmkonzepts

Synopsis

As the camera pans from the deck of the ship to the endless horizon of the Mediterranean, it creates the impression of a woman on a restless voyage. Time and again, Elisabeth, Empress of Austria (1837-1898), simply disappeared. From the age of thirty onwards she even refused to be photographed. Ruth Beckermann went in search of this woman who refused to wear society's straight-jacket and in so doing formed the myth both of a fairy-tale Cinderella and a depressive royal puppet.
In Egypt, which Elisabeth visited twice, the filmmaker found locations and timeless moments which help penetrate this ambiguous exterior. In oriental bazaars and noisy streets, beyond the residential districts on the edges of cities where apocalyptic pillars of smoke rise out of archaic potteries, the present meets the past in kaleidoscopic manner. The camera slips into the role of a casual stroller who, without ever losing sight of her goal, plunges into the hubbub of the streets and is more fascinated by the details of everyday life than by the great monuments. Together, the montage of images from this voyage to Egypt and the interpretation of notes made by Elisabeth and her reader form a deliberation of foreign lands, the power and limitations of images, myths and reality.

Ruth Beckermann
Thoughts on the Film

The more I became involved with the images and myths surrounding the Empress Elisabeth, visited places in which she stayed, studied her portraits, read original copies of her poetry in Bern and eventually discovered her collections of photographs, the more the internal connections that would form the basis for the film fell into place. The most overt, very precise activities of the Empress Elisabeth were those of moving, travelling, fleeing and disappearing. She represented the dawn of the modern woman, a symbol of the self-confident yet strife-torn 19th Century. Her movements mirrored the duplication and speeding-up of images brought on by the development of technical visual aids and the train. When she wasn't travelling, she hiked. Interestingly enough, she was known on Corfu as 'The Train': everywhere and nowhere, untouchable.
For me, the great shift in awareness caused by the invention of photography and film during Elisabeth's lifetime

wurden. Sich bewegen, fahren, flüchten und sich verflüchtigen sind die herausragenden, ganz spezifischen Tätigkeiten Kaiserin Elisabeths, dieser Frauenfigur an der Schwelle zur Moderne, Symbol des selbstbewußten und zerrissenen 19. Jahrhunderts. Ihre Bewegungen gleichen der Vervielfältigung und Beschleunigung der Bilder durch die Entwicklung der technischen Sehgeräte und der Eisenbahn. Fuhr sie nicht, so machte sie Fußmärsche. Bezeichnenderweise nannte man sie auf Korfu 'die Eisenbahn': überall und nirgends, nicht zu fassen.

Entscheidend und beinahe so etwas wie ein Schlüssel zu dieser Persönlichkeit erscheint mir, daß sich während Elisabeths Lebenszeit die großen Veränderungen in der Wahrnehmung durch die Erfindung von Photographe und Film zutrugen. Und drei Jahre vor Elisabeths gewaltsamem (filmreifen) Tod in Genf fand die erste Kinovorstellung in Paris statt. Weisen ihre Selbstinszenierungen bereits auf den Schwarzweiß-Film voraus, so gleicht ihr Leben der archetypischen Cinderella-Geschichte, aus der das Kino in immer neuen Versionen seine Stoffe formen sollte.

Eine weitere Parallele in der Entwicklung der Sehgeräte und Elisabeths Biographie: Beide bewegen sich aus Wien, dem Zentrum der Monarchie, hinaus bzw. finden hier nur dünnen Nährboden. War Wien noch gleichberechtigt mit anderen europäischen Metropolen in der Entwicklung und dem Interesse an der Photographie vertreten, so fällt bereits auf, daß Franz Joseph sich erst 1854, also relativ spät im Vergleich zu seinen Kollegen Wilhelm in Preußen oder Albert in England, photographisch porträtrieren ließ. Und die laufenden Bilder wurden dort gedreht, wo bewegtes (= modernes und mondänes) Leben war: in Paris, an der Côte d'Azur, in Baden-Baden, in den Schweizer Bergen, in Ägypten; an den Orten, welche die ab den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts reisende Kaiserin von Österreich besuchte.

Elisabeth erscheint wie ein Gesamtkunstwerk der Ästhetik des Verschwindens, die sie auch an ihrem eigenen mageren und bewegungssüchtigen Körper exekutierte. Sie nimmt es in ihren Erscheinungskünsten mit Licht und Tempo auf, auch wenn das Kino erst erfunden werden muß. So betreiben letztlich alle Themen der kaiserlichen Biographie die Auflösung des repräsentativen Kaisertableaus: Ihr Gesicht verschwindet hinter dem Fächer, sie rast im Zug vorbei, statt die Schaulust des wartenden Volks zu befriedigen; sie verweigert die Erfüllung der monarchischen Repräsentationspflichten.

Sie manifestiert den Sturz der alten Göttinnen und den Kurswechsel weiblicher Schönheit im Zeitalter moderner Fortbewegungstechnologie. Die Mobilisierung erfasse, so Paul Virilio, auch die alten Ikonen der Weiblichkeit, die Madonna oder Landesmutter. In Zukunft hätten sie den Vergleich mit einem Typus zu ertragen, der auf der Leinwand sein zeitgemäßes Wesen treibt, mit dem Filmstar, der ephemeren Diva, die mit einer Geschwindigkeit von vierundzwanzig Bildern pro Sekunde über die Kinoleinwände flackert. Ihre Sichtbarkeit verdankt sie in Hinkunft allein dem Licht.

Elisabeths Bewegungsdrang und ihre Reisetätigkeit legten die Wahl einer Reise als Filmform nahe. Der Film verläuft jedoch nicht als linearer Reisebericht. Er stellt die äußere Reise als Rahmen und Teil der inneren Reise dar. Schnittpunkt dieser beiden Bewegungen ist Ägypten.

EIN FLÜCHTIGER ZUG NACH DEM ORIENT geht also von der Grundfrage aus, wie ein Mythos entsteht. Und zeigt, daß das wesentliche Merkmal eines Mythos ist, sich immer von neuem zu entziehen und so immer wieder neue Phantasieprodukte hervorzubringen. Dem lustvollen Versuch, ein Stück dieser Persönlichkeit neu zu entdecken, erliegt auch die Filmemacherin.

are decisive elements which could almost be called the key to her personality. Three years before Elisabeth's violent – and cinematic – death in Geneva, the first film was screened in Paris. And while her repeated self-reinvention points to black-and-white movies, her life was that of the archetypal Cinderella, a fact that the cinema exploited in endless variations.

There is another parallel between the development of optical instruments and Elisabeth's biography: Both emanated from Vienna, the seat of the monarchy where neither found much fruitful ground. Although Vienna was on a par with other European centres as regards the development of and interest in photography, it's remarkable that Franz Joseph waited until 1854 to have his photographic portrait taken, much later than his colleagues William of Prussia and Britain's King Albert. Moreover, moving pictures were taken where life itself was on the move (i.e. modern and mundane): in Paris, on the Côte d'Azur, in Baden-Baden, the Swiss Alps and Egypt, precisely those places that the roving empress of Austria visited from the 1860s onwards. Elisabeth was like the essence of the aesthetics of disappearance, which she also practised on her own lean and travel-addicted body. She built it into her performances as lights and tempo, even though the cinema had yet to be invented. Thus all the aspects of her imperial life were designed to destroy the representative nature of the imperial dynasty. She hid her face behind a fan or whizzed past in a train rather than satisfying the curiosity of her expectant people, refusing to fulfil the representative duties of a monarch.

Elisabeth manifested the fall of the old gods and the changing course of female beauty in the modern transport age. According to Paul Virilio, this mobilisation also effects the ancient icons of femininity: the Madonna or Mother of the Nation. These must now accept the comparison with a type of woman who portrays the spirit of her time on the silver screen, a film star and ephemeral diva flickering by at the speed of twenty-four frames a second. In future, light alone will determine her visibility.

A cinematic journey seemed the obvious choice given Elisabeth's restless nature and her travels. But the film is not a linear travel report. The external journey forms the framework and part of the inner journey. Egypt is the interface between these two forces. FLEETING PASSAGE TO THE ORIENT begins by asking how a myth is created. It shows that the key element of a myth is repeated withdrawal, which leads to a constant outpouring of fantasy. The filmmaker herself succumbs to the exciting challenge of trying to rediscover a part of this personality.

Interview with the Director

How long did you work on the film?

A lot of time was spent preparing it, not just doing research, but something I prefer to call travelling, taking detours, moving, getting closer and distancing ourselves to the issue. On the one hand, it involved going to places Elisabeth visited – especially to Vienna and of course the castles, Trieste, Corfu and Geneva – on the other hand making trips to the state and war archives, where literally her every step has been documented and where I came across these reports by the captain. Of course I read eve-

Gespräch mit Ruth Beckermann

Wie lange haben Sie an dem Film gearbeitet?

Es gab eine sehr lange Vorarbeit zu dem Film, die ich nicht einfach Recherche, sondern eher Wege, Umwege, Bewegungen, Annäherungen und Entfernungen nennen würde. Also Reisen an Orte Elisabeths einerseits, speziell in Wien natürlich die Schlösser, Triest, Korfu, Genf, andererseits Reisen ins Staatsarchiv, ins Kriegsarchiv, wo ja wirklich jeder Schritt einer Person dokumentiert ist und wo ich eben auch auf die Berichte des Kapitäns gestoßen bin. Ich habe natürlich alles gelesen, was es zu Elisabeth gibt, und irgendwann bin ich darauf gekommen, daß eigentlich alles Projektionen sind.

Das heißt, auch Sie haben Elisabeth als Projektionsfläche genommen?

Ich habe Elisabeth wirklich als Projektionsfläche benutzt. Es gibt so viele Bücher über sie, und mit jedem entsteht ein anderer Mensch. Das zeichnet eben den Mythos aus, zu dem sie geworden ist: daß sie eine weiße Wand ist, eine Projektionsfläche für diverse Phantasien, Wünsche, Träume und Ängste, und das fand ich dann eigentlich das Spannendste. Ich bin sehr glücklich über meine Entscheidung, diese unfilmbare Vergangenheit, diese unfilmbare Projektionsfläche zu verbinden mit einer filmbaren, also dem Orient, der immer eine europäische Erfindung war. Es gibt ja die Tradition der orientalistischen Malerei oder die typische Orientreise wie von Flaubert, die immer eine Reise ist, um sich selber zu finden. Und aus diesen Stücken hab' ich eben meine Konzeption gemacht. Ich wollte diese Reise machen als Frau, als Filmemacherin am Ende des 20. Jahrhunderts, eine Orientreise, auf die ich meine Gedanken über Elisabeth, die auch da war, und vieles andere mitgenommen habe.

Wie lange haben Sie in Äygpten gedreht?

Ungefähr vier Wochen, sehr intensive vier Wochen. Die Montage dauerte dann sehr lang, eigentlich ein Jahr. Es war von Anfang an klar, daß es eine Trennung zwischen Bild und Ton, Bild und Text geben sollte. Das war für mich eigentlich *die* Herausforderung – die Herausforderung ist immer eine formale, weil man das, was man sagen will, mehr oder weniger vorher schon weiß. Es war schwierig und spannend, Bild und Text zusammenzukriegen, ich habe noch nie so viele Versionen eines Textes geschrieben. Immer auch den Moment zu finden, wo sich etwas trifft und etwas Drittes entsteht.

Fühlten Sie sich nicht versucht, angesichts der Bilder mit wenig Text auszukommen und die Bilder für sich sprechen zu lassen?

Es wäre natürlich gut möglich gewesen, einen Film zu machen, in dem kaum Text vorkommt, in den die Leute sich so reinfallen lassen können. Aber es war nie meine Absicht, filmische Betäubungsmittel herzustellen. Ich glaube, daß das Wort ganz wichtig ist, gerade in einer Zeit, die sich so dem Bild unterwirft. Nicht um das Bild zu schwächen – der Film funktioniert ja nur, weil die Bilder so stark sind –, sondern weil die Bilder so stark sind, brauche ich das Wort, um sie wieder anders zu sehen, zurückzutreten und wieder näherzutreten, die ganze Bewegung geschieht ja durch den Text.

Sie haben schon in ihren früheren Filmen kaum Archivmaterial benutzt. Von Elisabeth ist im Film immer wieder nur ein Photo zu sehen, das sich deshalb um so stärker einprägt. Statt dessen streifen Sie durch Kairo, filmen die Geschäftigkeit und den Müßiggang der Männer, machen filmische, fast statische Porträts von Frauen, baden in Gesichtern.

Meine Filmarbeit ist bislang eigentlich immer um das Thema gekreist, wie kann ich etwas zeigen, ohne es zu zeigen. Und mein Entschluß, in diesem Film wirklich in Bildern zu schwelgen, brachte mich dazu, Ägypten zu wählen. Ägypten ist ja das klassische Land, rything there was about Elisabeth and eventually it struck me that they're actually all just projections.

Does that mean that you too used Elisabeth as a surface to project on?

I did indeed use Elisabeth as a surface on which to project. There are so many books about her, each painting a different picture. That says something about the myth, that it's like a blank page, a screen on which to project a variety of fantasies, wishes, dreams and fears. And that's what I find so exciting. I'm very happy about my decision to combine this un-filmable past, this un-filmable projection surface, with that which we can film: the orient, which has always been a European invention. We already have the tradition of orientalist painting and classic voyages to the orient, such as that by Flaubert, and these are always journeys in search of oneself. It's from these pieces that I created the project. I wanted to travel to the orient as a woman, a female filmmaker at the end of the 20th Century, taking with me my thoughts about Elisabeth (who'd also been there) and much else besides.

How long did you shoot in Egypt?

For about four weeks; four very intensive weeks. The montage then took very long, a year, in fact. From the start it was clear that there would have to be a split both between the images and the sound and between the images and the text. That was the real challenge for me. Challenges are always formal because you basically know what you want to say in advance. It was difficult and exciting putting the pictures and text together (I've never written so many versions of a text), always trying to combine the elements so that they create another.

Given the pictures at your disposal, were you tempted to keep the text brief and let the pictures speak for themselves?

Of course it would have been possible to make a film with very little dialogue, one in which the audience could allow itself to become absorbed. But it was never my intention to produce a cinematic anaesthetic. I think words are very important, especially in an age that throws itself at the mercy of pictures. That's not to demean the images – after all, the film only works because the pictures are so powerful – but *because* the images are so powerful I need the text to see them differently, take a step back and approach them again. It's the text that brings about this movement.

Just as with your earlier films you've used little archive material. We see only the occasional photograph of Elisabeth, which then becomes all the more memorable. Instead you wander through Cairo, filming men at work and leisure, painting cinematic, almost static portraits of the women and basking in the faces.

Up to now my films have really dealt with only one issue: how to show something without showing it. The decision to wallow in images in this film was one of the reasons I chose Egypt. Egypt is the classical country from which we all departed in the exodus and whose heathen world of images we left behind in order to practice an abstract religion. (...)

The film contains a quote by the French film critic Serge Daney. He says some images are only there to make others impossible.

aus dem wir ausgezogen sind – Exodus –, dessen heidnische Bilderwelt wir verlassen haben, um einer abstrakten Religion anzugehören. (...)

Es gibt im Film ein Zitat des französischen Filmkritikers Serge Daney. Er sagt, daß manche Bilder nur dazu da sind, andere unmöglich zu machen.

Das Zitat von Serge Daney bezieht sich ganz konkret auf Sissi. Und ich beziehe das auf den Heimatfilm überhaupt, auf dieses Abgeschottetsein von anderen Entwicklungen in Deutschland und in Österreich in den fünfziger und sechziger Jahren. Ich gebe zu, ich habe alle Sissi-Filme gesehen. Ich bin mit diesen Filmen aufgewachsen und mit den Blödelkomödien von Peter Alexander und Gunther Philipp. Das sind schon sehr starke Erfahrungen. Wenn man diese Filme sieht, sieht man andere eben nicht. Es ist schon ein Unterschied, ob man mit Wildwestfilmbildern oder mit Heimatfilmbildern oder mit französischen Historienfilmbildern aufwächst, auch wenn sie alle die gleiche Qualität haben. (...)

(Auszüge aus einem Publikumsgespräch mit der Regisseurin am 24. Oktober 1999 in Wien)

Über den Film

EIN FLÜCHTIGER ZUG ist ein langsamer Film. Beckermann nimmt sich Zeit, eine Reise als das zu begreifen, was sie bedeutet – anzufangen, sich auf den Weg zu machen. Schwenks über Sanddünen lösen solche über Gemälde in der Hotellobby ab, während minutenlange Fahrten durch unfertige Vorstadtsiedlungen, immer geradeaus, die Off-Stimme erkennen lassen, daß „das der richtige Ort für den Elisabeth-Film ist, denn manchmal werden die Zeitschichten auf wenigen Kilometern sichtbar." Die Aufzeichnungen der Reisen in Form von Tagebüchern verdanken sich Elisabeths griechischem Vorleser Christomanos, der in dieser Zeit des allgemeinen Aufbruchs in die Moderne die Unternehmungen zu Papier brachte. (...)

Kaiserin Elisabeth selbst war ein Star. Stets darauf bedacht, sich selbst zu inszenieren und zu verstecken, war ihre Anwesenheit immer flüchtig und geheimnisvoll zugleich. „In vollem Bewußtsein der zunehmenden Bedeutung des Blicks begann sie aktiv eine Dramaturgie aus Licht und Schatten, Auftauchen und Verschwinden zu entwickeln. Sie wurde zur Filmregisseurin ihres eigenen Lebens", schreibt Beckermann in 'Elisabeth – Sissi – Romy Schneider' (Aufsatz, 1996) und sieht auf ihrer Spurensuche Elisabeth im Zusammenhang mit der Entwicklung der technischen Sehgeräte bis hin zum Kino selbst. Wie aus einem inneren Verständnis heraus überträgt Beckermann diese 'Ästhetik des Verschwindens' auf den Film. Dieser von Paul Virilio entlehnte Begriff wäre auch anders zu verstehen: Per definitionem muß der Star leuchten, schreibt Virilio, und stellt ein Wesen ohne feste Form dar, das so durchdringend ist, als würde das Licht den Körper durchscheinen. Im Gegensatz zum Körper sei das Material des Films allerdings wirklich durchsichtig und der Star nur ein Absorptionsspektrum, das dem Blick des Zuschauers dargeboten wird. (...)

Michael Peker, in: Media Biz, November 1999

Biofilmographie

Ruth Beckermann wurde in Wien geboren; sie ist Autorin und Filmschaffende. Von ihr stammen u.a. folgende Publikationen: 'Die Mazzesinsel' (1984), 'Unzugehörig' (1989), 'Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos' (Hg. zusammen mit Christa Blümlinger, 1996).

The Daney quote relates entirely to Sissi. I relate it to 'Heimat' films [sentimental German films in an idealised setting, ed.] in general and to the isolation of Germany and Austria in the 50s and 60s vis-à-vis other developments. I admit I've seen all the Sissi movies. I grew up with them and the light comedies of Peter Alexander and Gunther Philipp. They're very powerful experiences. If you see such films you don't see others. It makes a big difference whether you grow up watching the images of westerns or Heimat films or French historical movies, even if they are of the same quality. (...)

(Extracts from a public discussion with the director on 24 October 1999 in Vienna)

About the film

FLEETING PASSAGE is a slow-paced film. Beckermann takes the time to experience a journey for what it is: beginning and setting off. Camera pans over sand-dunes interchange with views over paintings in hotel lobbies, while minute-long drives through unfinished suburban settlements – always straight ahead – draw attention to the narrator's voice informing us that this is "the perfect setting for a film about Elisabeth because the different layers of time are sometimes visible just a few kilometres apart." The voyages were logged in the form of diaries by Elisabeth's Greek reader Christomanos who, at this point of departure into modernity, recorded her undertakings on paper. (...) The Empress Elisabeth was herself a star forever seeking to direct and conceal her life. Her presence was always both fleeting and secretive. "Well aware of the growing significance of vision, she set out to develop a play of light and shadow, appearance and disappearance. She became the director of the film of her life," Beckermann wrote in an essay entitled 'Elisabeth – Sisi – Romi Schneider' (1996). In searching for clues she views Elisabeth in the context of the development of visual aids up to and including the cinema. As if from a gut understanding, Beckermann has transferred the 'aesthetics of disappearance' onto film. This expression, based on one by Paul Virilio, could, however, be understood differently: By definition, Virilio wrote, stars must shine. He describes them as objects without fixed form and so piercing that light appears to radiate through their bodies. In contrast to such bodies, he writes, the material for the film is truly translucent and its star merely an absorption spectrum presented for perusal by the viewer. (...)

Michael Peker in: Media Biz, November 1999

Biofilmography

Ruth Beckermann was born in Vienna. She is an author and filmmaker. Selected publications: 'Die Mazzesinsel' (1984), 'Unzugehörig' (1989), 'Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos / Without Subtitles. Fragments of a History of Austrian Cinema' (Hg. zusammen mit Christa Blümlinger, 1996).

Films / Filme

1984: *Wien retour*. 1987: *Die papierene Brücke*. 1990: *Nach Jerusalem* (Forum 1991). 1996: *Jenseits des Krieges* (Forum 1997). 1999: EIN FLÜCHTIGER ZUG NACH DEM ORIENT (A Fleeting Passage to the Orient).