

# In der Haut eines Attentäters

Der libanesische Schauspieler Roger Azar spielt im Film „Copilot“ einen Terroristen des 11. September. Kontakt zu dessen Familie, die in der Nähe wohnt, hat er nicht gesucht.

Von Lena Bopp, Beirut

Roger Azar? „Ist nicht da“, sagt der Concierge. Er sei im Parlament. Wo auch sonst, fragt sein Blick. Wer im Libanon nach Roger Azar sucht, muss den Abgeordneten meinen und nicht dessen Neffen, der den gleichen Namen trägt, aber weit weniger bekannt ist. Und in dem gleichen Tagelager-Anwesen dahinter ist der Landsitz der Familie besteht aus einem halben Dutzend ineinander übergelagerter Villen. Sie sind am Hang gebaut und bieten einen spektakulären Blick auf das Mittelmeer. Der ganze Clan lebt hier, weit weg von den brennenden Barrakaden, die im kollabierenden Libanon dieser Tage die Straßen blockieren, hoch oben in den Bergen, in denen die Winter streng sind und die Gemäuer kalt.

Roger Azar, der Jüngere, hat sich eine Decke über die Schultern gelegt. Vor ein paar Monaten ist er von einer Theaterarbeit in Kopenhagen zurückgekehrt in sein Elternhaus, dessen Lage über den Dingen er schätzt. Er zieht sich gerne gründlich zurück, am Vortag hat er zum ersten Mal den Film gesehen, in dem er die männliche Hauptrolle spielt und der schon Tage vorher im Panorama der Berlinale seine Premiere feierte. Der Film heißt „Copilot“ und erzählt die Liebesgeschichte zwischen einem der Attentäter des 11. Sep-

tember und seiner deutsch-türkischen Freundin. Er begleitet die beiden von ihrem ersten gemeinsamen Bad in der kalten Ostsee nach Hamburg, in den Libanon um Sach Farhat (Roger Azar) in der Propellermaschine über Miami fliegt. Der Terroranschlag, für den er das Fliegen lernt, wird nie genannt und nicht gezeigt. Nie reden die beiden über Politik, Religion oder Amerika. Der Film verlässt sich darauf, dass die historischen Ereignisse in den Köpfen der Zuschauer automatisch aufscheinen, und konzentriert sich stattdessen auf die Liebe des Paares, die er stets aus Aslis Perspektive betrachtet.

In keiner einzigen Szene taucht Saeed allein auf. Er ist immer nur im Bild, wenn sie ihn sieht, und in ihrem Blick liegen Wut und Trotz, als er wochenlang im Jemen verschwindet und mit Narben auf dem Rücken zurückkehrt, über die er nicht spricht. Aber letztlich entscheidet sie, in ihm den Mann zu sehen, dessen Nähe ihr wichtiger ist als die Suche nach einer Erklärung für sein rätselhaftes Treiben.

Trägt sie deswegen eine Schuld? Das ist die Frage, die der Film stellt. In ihr wird die Handschrift der Regisseurin Anne Zohra Berrached erkennbar, die in ihrem vorangegangenen Film „24 Wochen“ auslotete, ob und wie man sich schuldig macht, wenn man sehr spät ein vermutlich schwer behindertes Kind abtreibt. „Copilot“ ist die weitaus größere Produktion. Wie zu hören ist, standen Berrached sechs Millionen Euro für den Film zur Verfügung, die sie weniger in technische Raffinessen als mehr in ihre bislang unbekannteren Schauspieler investierte.

Roger Azar verstand kein einziges Wort Deutsch, als er für die Rolle des Attentäters ausgewählt wurde. Dass er das Casting in Beirut überhaupt besuchte, lag an einem Freund, der dort arbeitete und dem er dessen Kamera zurückgeben musste. „Ich hatte gerade mein Studium fertig und saß zwei Wochen später in Berlin“, sagt Azar. Ein Jahr lang besuchte er dort die Sprachkurse des Goethe-Instituts, saß alle zwei Wochen mit seiner Filmpartnerin im Wohnzimmer der Regisseurin, um einzel-



Die eigenen dunklen Seiten betrachten: Der Schauspieler Roger Azar, das Mittelmeer im Rücken

Foto Maria Klenner

ne Konflikte aus dem Film zu improvisieren, und überstand besonders die Wintermonate nur, weil die ganze Crew eine Art Auffangnetz unter ihm spannte. „Unterbewusst bin ich nach Berlin gegangen, um zu erleben, was Saeed erlebt hat, um denselben Weg zu gehen; in ein anderes Land zu ziehen, eine neue Sprache zu lernen, eine neue Identität zu formen“, sagt Azar. Für ihn war der Attentäter ein Süchtiger. „Nicht nach einer Substanz, sondern nach einer Idee.“ Getrieben von der Angst, nicht gut genug zu sein.

Er habe viel recherchiert, bevor er in die Haut von Saeed schlüpfte. Über den echten Attentäter, der Ziad Jarrah hieß und aus einer Familie kam, deren

Landsitz in einem Dorf in der Bekaa-Ebene liegt, quasi auf der anderen Seite des Berges der Familie Azar. Die Jarrahs galten als wohlhabend, sunnitisch auf dem Papier, aber arabisch im Leben. Sie schickten ihren Sohn auf eine der guten „Christenschulen“ in Beirut, wo er seine Jugend kennen haben soll. Nach dem 11. September war die Familie fassungslos.

Roger Azar hat sie nicht kontaktiert. Um nicht an die Wunden zu rühren, aber auch, weil er sich seiner Figur lieber von innen nähern wollte. „Um einen Charakter wie diesen zu spielen, musste ich meine eigenen dunklen Seiten betrachten. Und um mit seinen Augen zu sehen, durfte ich ihn nicht verurteilen.“ Dass er und

mit ihm der ganze Film sich auf diese Weise leicht dem Vorwurf aussetzen, allzu verständnisvoll einem Massenmörder zu begegnen, ist ein Risiko, das er eingeht.

In Aslis Augen ist Saeed ein Liebender, manchmal entrückt, selten aggressiv, nie ausfallend. Er liegt nicht, er hütet nur sein Geheimnis, das sie zwar nicht kennt, aber doch mit ihm teilt. Wie nah sich die beiden sind, zeigt auch die Kamera von Christopher Aoun, der schon „Capharnaum“ von Nadine Labaki und „The Man Who Sold His Skin“ von Kaouther Ben Hania filmte und der für „Copilot“ oft lange Einstellungen und ruhige Bilder findet, die die Diskrepanz zu dem Terror, der ihnen folgt, nur noch vergrößern. Aus diesem

Kontrast zieht der Film seine Spannung, und in ihm liegt seine Brisanz. Denn neben dem Vorwurf der Verherrlichung eines Terroristen scheint zumindest im Libanon, wo Missstöne zwischen den Religionsgruppen schnell laut werden, noch eine andere Lesart lautbar. Nach dem Motto: Seht, so sind Muslime, sie tun ganz harmlos, und dann schlagen sie zu! Ein Vorurteil, das auch in jenen Kreisen verbreitet ist, aus denen Roger Azar stammt. „Ich komme aus einer christlichen Familie“, sagt er, „ich habe gespürt, dass die Arbeit mit dieser Figur eine Bereicherung für mich sein würde.“ Für sie hat er mehr verlassen müssen als nur seine Festung hoch oben auf dem Berg.

# Welche Zukunft haben Amerikas Orchester?

Eine riesige CD-Edition alter Aufnahmen mit dem Philadelphia Orchestra und Eugene Ormandy trifft auf eine Gegenwart voller Sorgen

Ein „musikalisches Himmelsgeschenk“ verspricht der Dirigent Yannick Nézet-Séguin, Music Director des Philadelphia Orchestra. Es meint damit das Vermächtnis von Eugene Ormandy, der vierundvierzig Jahre lang, von 1936 bis 1980, an der Spitze des Orchesters gestanden hat. Mit einer hundertzwanzig CDs umfassenden Edition erinnert Ormandy an die zwischen 1944 und 1958 entstandenen Aufnahmen des aus Ungarn gebürtigen Dirigenten, der dem Orchester einen Platz in der Phalanx der „Big Five“ verschaffte. Drei dieser fünf Großen – die Orchester in New York, Chicago und Cleveland – sind in Editionen zu erleben, die in den letzten Jahren den Dirigenten Fritz Reiner, George Szell und Bruno Walter gewidmet wurden. Sie ermöglichen einen tiefen, einen faszinierenden Einblick in die Geschichte des Synchron-Orchesters wie des internationalen Musiklebens.

Opernhäuser und Konzertsäle waren, wie Lewis Mumford in seinen Studien über die Stadt ausföhrt, die Zentren erst des höfischen und dann des bürgerlichen Musiklebens. Im achtzehnten Jahrhundert waren die Festäle großer Schlösser die Stätten, wo die Musik spielte. Doch hatte die Musik keinen Einfluss auf deren räumliche Gestaltung: etwa des Steinernen Saals im Schloss Nymphenburg oder des Rittersaals im Mannheimer Schloss, in dem der junge Mozart 1777 das „beste Orchester Europas“ hörte, das des Fürsten

Karl Theodor. Der Weg vom Konzert im Salon des Adels zum öffentlichen bürgerlichen Konzert war weit, viel weiter als der kompositorische Weg von der Kammermusik zur Symphonie.

Erst die späten Symphonien Haydns und Beethovens wurden zur Grundlage für das institutionelle Musikleben. Beethoven hat der Musik nicht nur einen öffentlichen Rang erristeten, den sie zuvor nie besessen hatte, sondern er hat diese Öffentlichkeit als Forum gesellschaftlicher Selbstverständigung maßgeblich mit herausgebildet. Die Institutionen des Musiklebens – die Orchester und die Konzertsäle – verdanken also ihrer Entstehung den Werken selbst. 1828 wurde der Franzose François-Antoine Habeneck die Wirkungskraft von Beethovens „Eroica“, um in Paris die „Société des Concerts“ zu gründen. Während der ersten zehn Jahre kam es zu achtundsechzig Aufführungen von Beethoven-Symphonien. 1842 wurden in Wien und in New York Philharmonische Orchester gegründet.

Das erste „full time orchestra“ in den Vereinigten Staaten bestand aus den fünf- undsechszig Mitgliedern der „Germania Musical Society“, die in sechs Jahren rund neunhundert Konzerte mit etwa siebenhundert Programmen spielten. Der Visionär des amerikanischen Musiklebens war Thomas aus Friesland gebürtige Theodore Döras (1803 bis 1805), der mit Tourneen seines eigenen Orchesters dafür

sorgte, dass Orpheus den Weg in die Neue Welt fand, wie Philip Hart in seiner Studie „The symphony orchestra as an American cultural institution“ ausführte. Als Thomas gefragt wurde, ob er in Chicago, damals noch keine Stadt mit kulturellem Prestige, ein ständiges Orchester übernehmen würde, erwiderte er: „Ich ginge sogar in die Hölle, wenn man mir ein ständiges Orchester gäbe.“

## Europäer gaben den Ton an

Bei den Orchestern, die in Boston (1881), Cincinnati (1894), Pittsburgh (1895), Philadelphia (1900), Minnesota (1903) und San Francisco (1911) gegründet wurden, waren es europäische Dirigenten, die den Ton angaben: Artur Nikisch, Carl Muck, Gustav Mahler, Arturo Toscanini und Wilhelm Mengelberg; später folgten, oft wegen der Verwerfungen der Zeitläufe, Bruno Walter in New York, Serge Koussevitzky in Boston, Eugene Ormandy in Philadelphia, Artur Rodzinski in New York, George Szell in Cleveland und Fritz Reiner in Chicago. Die amerikanischen Dirigenten aber waren alle, wie Harold C. Schonberg in seinem Buch „The Great Conductors“ schreibt, „auf dem Weg zu Leonard Bernstein“.

Die Aufnahmen von Eugene Ormandy bewahren, obwohl in der Mono-Ära (zwischen 1944 und 1958) entstanden, den sinnlichen und üppigen Klang, von dem

der Dirigent sagte: „The Philadelphia Sound – c’est moi!“ Seine Erklärung: „Mein Dirigieren ist so, wie es ist, weil ich Geiger war. Toscanini spielte immer Cello, Koussevitzky Kontrabaß, Stokowski Orgel.“ Ormandys klangliches Schwelgen und das Auskosten instrumentaler Effekte, herausgefordert auch durch die neuen Möglichkeiten der Langspielplatte, sorgte in Werken von Tschaiakowsky und Rimski-Korsakow, Debussy und Ravel, Sibelius und Strauss für einen oft betörenden Oberflächenglanz, der als oberflächlich kritisiert wurde. So ist er bisweilen als der beste unter den Dirigenten zweiten Ranges bezeichnet worden. Doch kann das, was heute verpönt ist, durchaus einen eigenen sensuellen Reiz haben.

Besonders tief und nachhaltig wurde das amerikanische Musikleben seit den vierziger Jahren von zwei weiteren aus Ungarn gebürtigen Dirigenten geprägt, die aus Deutschland in die Vereinigten Staaten geflüchtet waren: von Fritz Reiner (1888 bis 1963), einer der Lehrer von Leonard Bernstein und ein unvergleichlicher Dirigier-Virtuose, sodann von George Szell (1897 bis 1970). In ihrem Musizieren schlossen sie an Arturo Toscanini an, der in den vierziger Jahren mit dem NBC Orchestra neue Maßstäbe orchestraler Virtuosität gesetzt hatte. „Als idealer Maestro verkörperte er mehr als nur dessen Begriff, ein Ideal von Meisterschaft schlechthin“, heißt es in Theodor W. Adornos Aufsatz „Die Meisterschaft

des Maestro“, „er brachte den musikalischen Darstellungsstil gewissermaßen auf Niveau der Rationalisierung, des streamlining“. In seiner Sachlichkeit war der Italiener ein Gegenpart zu Wilhelm Furtwängler, der, weil immer wieder „die Seele des Musikers Beethovens“ beschwor, selbst vom Kult der deutschen Seele vereinnahmt wurde. Gemühtiefe, Ethos der Musik, Verinnerlichung – all diese Kategorien aus dem Klemperler-Kunden der Kunstreligion waren für Toscanini verpönt – und politisch verdächtig.



## Häuser kämpfen ums Überleben

„Ohne ihn“, sagte Szell über Toscanini, „wäre keiner von uns, was er ist.“ Und weiter: „Mein Ziel bei der Formung des Cleveland Orchestra war es, die feinsten Tugenden der großen europäischen Orchester vor dem Zweiten Weltkrieg mit den besten Qualitäten unserer führenden amerikanischen Orchester zu verbinden. Wir stellen die technische Perfektion der amerikanischen Orchester, die Schönheit des Klangs und die Anpassungsfähigkeit an den Stil verschiedener nationaler Schulen in den Dienst eines warmherzigen Musizierens in der besten europäischen Tradition.“

Und die Zukunft? In nächster Zeit müssen die Orchester weltweit ihre Konzerte auf der „digital stage“ geben, die von Überfüllung bedroht ist. In den Vereinigten Staaten kämpfen die weitgehend von Sponsoren abhängigen Orchester – es gibt an

die anderthalbtausend – wie viele Opernhäuser ums Überleben. Sie sind gezwungen, die Gehälter der Musiker zu kürzen oder sogar, wie jüngst an der Metropolitan Opera, ganz auszusetzen. Ein Menetekel? Droht womöglich das Ende einer Ära für die ehrwürdigen Institutionen des Musiklebens? Es ist, leider, zu fürchten, dass sich die Hör-Gemeinschaft des Publikums, wie sie sich seit Beethoven gebildet hat, auflöst in „User“, die sich einen von Ort und Zeit unabhängigen Zugang zum vollständigen Arsenal der Musik und cross-mediale Übertragungen wünschen.

Die Frage ist nur, welche ästhetischen Erfahrungen sie in der „Worldwide Wunderkammer“ – die Holger Nolte voller Hoffnung beschrieben hat – suchen. Oder ob sie wissen, was sie suchen sollen. „Das Gegenteil von Wissen ist nicht Nichtwissen“, sagte der Bio-Chemiker Erwin Chargaff. „Information ist das Gegenteil von Wissen.“ Es mag die Überfütterung durch die Fülle des Angebots sein, die zu einem Hähchen-Verzehr von Musik geführt hat, auch dazu, dass man immer öfter auf Werke zurückgreift, die mehr dem frohlichen Reflex des Erinnerens auslösen. Dies geschieht nicht nur im Konzertleben, das zugkräftige Programme „verkaufen“ muss. Auch Vertreter des öffentlich-rechtlichen Rundfunks sind der Ansicht, ihre Hörer vor den Zumutungen vermeintlich „elitärer“ Programme verschonen zu müssen. Zur Belohnung schenken sie ihnen die Strafe des Immergleichen. JURGEN KESTING

<p>Wir trauern um</p> <h2>Michael Stolleis</h2> <p>* 20. 7. 1941 † 18. 3. 2021</p> <p>den langjährigen Weggefährten, den Gesprächspartner, den Kollegen und Freund.</p> <p>Erhard und Linda Denninger, Bernd und Gisela Diestelkamp, Gerhard und Ellen Dilcher, Joachim und Angelika Rückert</p>	 <p>Der Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste betrauert den Tod seines Mitglieds und Vizekanzlers, des Juristen und Rechtshistorikers</p> <h2>Michael Stolleis</h2> <p>* 20. Juli 1941 † 18. März 2021</p> <p>Die Ordenskanzlerin Christiane Nüsslein-Volhard</p>	 <p>Der Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste betrauert den Tod seines Mitglieds, des polnischen Schriftstellers und Lyrikers</p> <h2>Adam Zagajewski</h2> <p>* 21. Juni 1945 † 21. März 2021</p> <p>Die Ordenskanzlerin Christiane Nüsslein-Volhard</p>
--	---	--