

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 9

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

Hammett

USA 1979–1982. Regie: Wim Wenders
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung
83/126)

Samuel Dashiell Hammett war Privatdetektiv bei Pinkerton, ehe er seinen Beobachtungsposten in dunklen Hauseingängen aufgab, um seine Unterwelt-Erfahrungen, zu spannender Fiktion veredelt, in die Tasten der Schreibmaschine zu hämmern. Zahlreiche Kurzgeschichten Hammetts sind in den billigen «pulp-magazines», der Ur-Heimat Jerry Cottons, gedruckt worden, bevor ihn der Roman «The Maltese Falcon» (1930) zur Nummer Eins unter den amerikanischen Kriminalchriftstellern aufsteigen liess. «The Glass Key» und «The Thin Man» sind andere Buchtitel, die gleichfalls zu Krimiklassikern und zu Vorlagen des «film noir» der Vierziger- und Fünfzigerjahre wurden.

Joe Gores war auch Privatdetektiv in San Francisco, bevor er mit dem Schreiben von Kriminalstories anfang. Sein Roman «Der letzte Fall von Dashiell Hammett» (1975) dreht den Spiess um und macht aus dem Autor, der laut Raymond Chandler «den Mord aus dem Rosengarten des Pastors herausgeholt und den Leuten zurückgegeben hat, die wirklich etwas davon verstehen», selber eine fiktive Figur. Der noch unbekannt Kurzgeschichtenautor Hammett taucht in «Hammett» noch einmal ins Gewühl der Strassen von San Francisco und verfolgt die heisse Spur eines verschwundenen Chinesenmädchens. Dabei gerät er an all die obskuren Gestalten, die ihm nach der Rückkehr ins stille Literatenkämmerchen das Personal zum ersten grossen Roman abgeben könnten. Es geht also um den Stoff, aus dem die Träume sind, um den Stoff, den das Leben den Geschichten liefert; das ganze wiederum der ideale Stoff für einen Film (noir).

Hollywood hat prompt zugegriffen und Fred Roos, Produktionspartner von Cop-

polas «Zoe-trope Studios», hat sich die Verfilmungsrechte des Romans gesichert. Und Francis Ford Coppola hat einem jungen deutschen Filmemacher seinen langgehegten Traum vom amerikanischen Kino erfüllt, indem er (nachdem der Brite Nicholas Roeg und der Franzose François Truffaut aus dem Projekt wieder ausgestiegen sind) Wim Wenders als Vertragsregisseur nach Los Angeles holte. Wenders liebt den amerikanischen Film ebenso wie amerikanische Kriminalgeschichten; schon seine ersten Kurzfilme trugen englische Titel, und wenn seine Langfilme nicht von der Zusammenarbeit mit Peter Handke geprägt waren («Die Angst des Tormanns beim Elfmeter», «Falsche Bewegung»), dann trugen sie ein Stück vom «american dream» in sich. Wim Wenders zog also noch so gerne, wie vor ihm Fritz Lang, Friedrich W. Murnau und andere Deutsche, ins gelobte Film-Land USA.

Fast fünf Jahre dauerte die Realisierung des ehrgeizigen Projekts «Hammett», und der Name des Produzenten Francis Ford Coppola prangt heute im Vorspann fetter als derjenige des Regisseurs. Die Verzögerungen und Produktionspausen basieren allerdings nicht direkt auf Reibereien zwischen Coppola und Wenders, sondern auf Schwierigkeiten mit dem Drehbuch. Vier Autoren, unter ihnen Joe Gores selbst, arbeiteten an dem Skript, das Coppola immer wieder als viel zu verworren ablehnte. Als er endlich auch mit der Fassung des Schlusses zufrieden war, mussten zwei Drittel des schon gedrehten Materials nochmals in den Kasten, weil nichts mehr zusammenpasste. Ein neues Filmteam, vier knappe Wochen Drehzeit und alles im künstlichen Studiodekor – Zustände wie zu Zeiten eines David O. Selznick und seines Mammut-Ego-Trips «Gone with the Wind».

Wenders arbeitete in den Drehpausen an anderen Projekten, die sein neues Verhältnis zum industriell hergestellten US-Kino spiegeln und ihm gleichzeitig den Glauben an den Autorenfilm zurückga-



Frederic Forrest und Elisha Cook jr., der in «The Maltese Falcon» von Bogey verhöhnte Leibwächter.

ben: «Der Stand der Dinge» (siehe ZOOM 23/82) und «Nick's Movie» (über das Sterben seines alten Freundes Nicholas Ray). Im übrigen war die Entstehungszeit von «Hammett» geprägt vom trotzigen Bemühen Wenders', vielleicht ein paar Illusionen, aber nicht die künstlerische Identität aufzugeben: «Nachdem ich mich in den USA erst ein wenig verloren und gleichzeitig den Mythos Amerika für mich abgebaut hatte, habe ich trotz allem wieder zu meinem Selbstverständnis als europäischer Filmemacher zurückgefunden. Und seit ich nicht mehr glaube, dass ich Amerika als mythischen Ort schon ganz entschlüsselt habe, gibt es diesen Mythos für mich auch wieder. Der lebt nur noch in den Augen derer, die ihm immer noch auf die Spur kommen wollen und die ihn als etwas Rätselhaftes betrachten. In der heutigen Film- und Fernsehindustrie kann er unmöglich überleben.»

Damit endlich vom Geschehen rund um

«Hammett», der mit einem zusätzlichen Jahr Verspätung (Uraufführung in Cannes 1982) in unsere Kinos kommt, zum Film selber. Die Story, in welche sich der halbbiografische Hammett in San Franciscos «Chinatown» verstrickt, kann hier übergangen werden; sie ist nur der (noch immer hoffnungslos verknottete) Aufhänger zur Auseinandersetzung von Hammett, dem Detektiv, mit Hammett, dem Schriftsteller. Ein bisschen enttäuscht zwar die Auflösung des Kriminalfalles, geht es doch bei den Morden und Erpressungen schliesslich um nichts Brisanteres als um die gefährdete moralische Integrität einiger dicker Millionäre. Dafür entschädigt eine reizvolle Vermischung von Realität und literarischer Fiktion, die so weit geht, dass sich die Gangster plötzlich ebenso durch die Geschichten Hammetts inspirieren lassen, wie dieser sich durch die Gangster zu neuen Geschichten anregen lässt.

Frederic Forrest, der den «Hammett» schliesslich spielen durfte, auch wenn er nicht den Vorstellungen der Geldgeber von einem «Star» entsprach, trägt zwar mit Understatement ein paar der Züge

Bogarts im «Malteser Falken», gibt aber doch gleichzeitig eine persönliche, beeindruckende Interpretation des von Tuberkulose angekränkelten, dem Trunk nicht abgeneigten Literatur-Orpheus in der Unterwelt. Ein paar direkte Zitate aus John Hustons «The Maltese Falcon» (1941) konnte sich Wenders nicht verkneifen: Auf Hammetts Schreibtisch thront eine Lampe mit Falkenfuss, Hammett selber grinst nach einer brenzlichen Situation über seine verräterisch zitternde Hand wie seinerzeit Bogey, und der arme, bis zur Weissglut verhöhnte Leibwächter von damals (Elisha Cook jr.) findet sich in persona als mittlerweile geläuterter Taxifahrer wieder.

«Hammett» ist kein verspäteter «film noir»; diesen Anspruch kann dieser Farbfilm (Wenders hätte lieber schwarzweiss gehabt) nicht erheben. Denn das Pessimistische, Angstmachende der alten Vorbilder beruhte ja zum grossen Teil auf dem grellen Neben- und Aneinander von Schwarz und (wenig) Weiss. Dasselbe hier in Schwarz und sorgfältig ausgeleuchtetem, gebrochenem Bunt bekommt unweigerlich etwas Manieristisches, stilvoll Dekadentes. Einen eigentlichen Stil aber hatte der «film noir» nie, die Düsternis der kühlen Thriller kam förmlich aus dem Innern der stets zwispältigen Helden, und die Psychologisierung der Täter und Opfer fand auch erst später statt.

«Hammett» ist trotz aller widriger Einflüsse von aussen ein Film «directed by Wim Wenders»; gewiss kein typischer zwar, aber der bedächtige Bilderfluss, die Eigenwilligkeit der Kamera- und Schnitführung und einzelne Szenen am Rande des Geschehens sprechen doch für eine eigenständige Leistung des Europäers Wenders. Was übrigens «Hammett» trotz des weitverbreiteten Rufs eines missglückten «film noir»-Nachzüglers sehenswert macht, ist gerade die vielkritisierte kunstvolle Künstlichkeit, die vom malerischen «Chinatown» im Studio bis zur perfektionistischen Ausleuchtung dieser Dekorationen geht. Schon Fellini ist ja, wenn auch freiwillig, in «Casanova» einem Mythos mittels äusserlicher Entmythologisierung zu Leibe gerückt. Formvollendet sind einzelne brillante Ein-

stellungen wie die vom doppelten Glasboden zwischen Verfolger und Verfolgtem oder die Nahaufnahmen von der wörter-, beziehungsweise bilderspuckenden Schreibmaschine. Kurz, «Hammett» ist zwar gute Unterhaltung für Cinephile, aber ungefähr so gehaltvoll wie ein bunter Luftballon. Dahinter steckt aber auch das Lehrstück eines begabten Filmästheten, der seine künstlerische Handschrift in Hollywood bloss als Form ohne Inhalt durchsetzen konnte. Ursula Blättler

Frances

USA 1982. Regie: Graeme Clifford
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/110)

Frances Farmer (1915–1970) besass Schönheit und schauspielerisches Talent: die besten Voraussetzungen für eine glänzende Karriere im Hollywood der dreissiger Jahre. Doch sie war auch von einer kompromisslosen Ehrlichkeit und schonungslosen Direktheit in ihren Gedanken und Äusserungen. Sie liess sich durch den Flitterglanz der Studioproduktionen nicht täuschen, versuchte, dem künstlichen Glamour und der eskapistischen, heilen Kinowelt soziales Engagement und Realismus in der Rollendarstellung entgegenzusetzen. Deprimiert von den Erscheinungen der wirtschaftlichen Depression in den USA, stellte sie die Frage: «Wie kann ich weiterhin Filme machen, während Leute Hunger leiden?» Sie widersetzte sich dem starren Studiosystem, kämpfte gegen den Verlust ihrer Persönlichkeit.

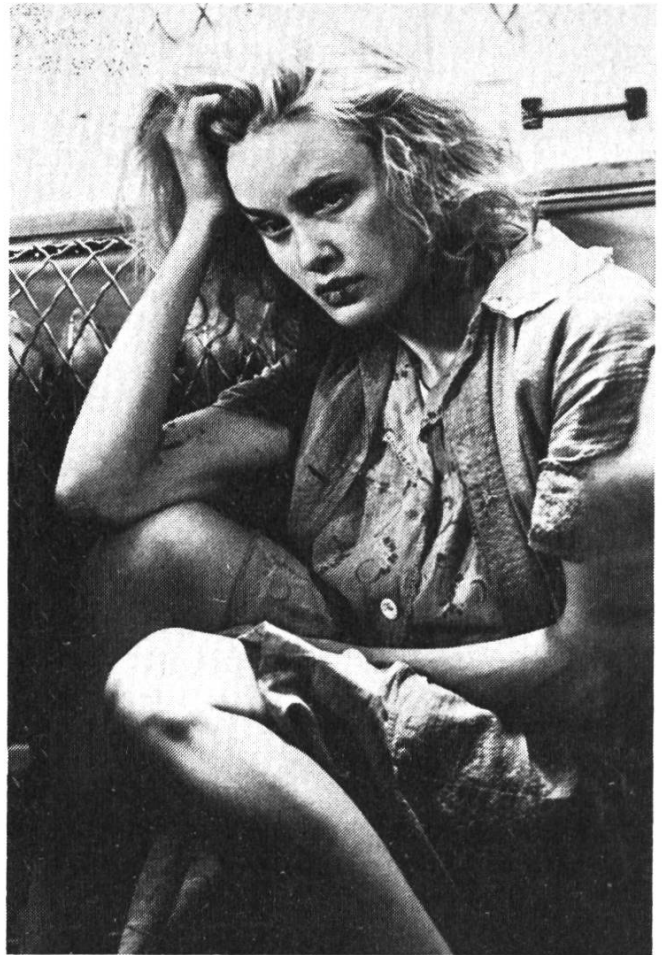
Noch vor ihrer Schauspielerkarriere war Frances Farmer schon durch ihre schonungslose Offenheit aufgefallen. Am College gewann sie 1931 bei einem Aufsatzwettbewerb den 1. Preis mit dem von ihr engagiert vorgetragenen Thema: «Gott stirbt». Für die konservative, bürgerliche Gesellschaft von Seattle – mit ihren übersteigerten Feindbildern – wurde sie damit gleich zur Atheistin gestempelt. Vier Jahre später gewann sie als Schauspielschülerin eine Reise nach Moskau, wo sie das Theater Stanislawskis kennen-

lernte, mit Zwischenhalt in New York, wo sie das von Stanislawskis «Method-Acting» beeinflusste Theater besuchte. Jetzt wurde sie in der Presse auch noch als Kommunistin verschrien.

1935 erhielt sie nach Probeaufnahmen in Hollywood einen Studiovertrag. Doch sie bekam bald Schwierigkeiten mit dieser künstlichen, heilen Welt, während ausserhalb der Filmstudios die Depression herrschte. Bei Premierien ihrer Filme provozierte sie die Empfangskomitees mit spitzen Bemerkungen über Heuchelei und Scheinheiligkeit. Sie verliess Hollywood, um in New York am Group Theatre – berühmte Namen wie Elia Kazan, Lee Strasberg sind damit verbunden – in einem engagierten Stück von Clifford Odets aufzutreten. Als sie realisierte, dass auch die «linken» Broadway-Theaterleute sie nur wegen ihres zugkräftigen Filmstarnamens genommen hatten, kehrte sie zutiefst enttäuscht in die Filmstudios zurück.

Jetzt begannen die Demütigungen durch rachsüchtige Studiobosse, Produzenten und Regisseure, die auf die Einhaltung des Mehrjahresvertrages pochten; jetzt entwickelte sich die Tyrannei der karrierehungrigen Mutter, die ihrer Tochter zu Erfolg und Ruhm verhelfen wollte, selbst um den Preis von Persönlichkeitsverlust. Alkoholexzesse wurden häufiger und führten 1942 zur Verhaftung wegen Trunkenheit am Steuer und einer Gefängnisstrafe auf Bewährung. Angeklagt, gegen ihre Bewährung verstossen zu haben, drohte ihr das Gefängnis, doch wurde Frances Farmer dann – auf Intervention ihrer Mutter – in eine Nervenheilanstalt eingeliefert. Als sie aber der Mutter ihren Entschluss, die Filmkarriere endgültig aufzugeben, bekanntgab, wurde sie von der Mutter – mit Hilfe einer Rechtsanwältin – für geisteskrank erklärt und unter ihre Vormundschaft gestellt.

In der Irrenanstalt wurde Frances Farmer das Opfer von allerlei Experimenten, die damals gerade en vogue waren: Elektroschock, Insulinschock, Hydrotherapie. Insgesamt sieben Jahre (1943–1950) wurde sie in der Irrenanstalt zurückgehalten. Nach einer Spezial-Lobotomie wurde sie freigelassen, erhielt sie ihre bürgerlichen Rechte wieder. 1958 trat sie



Totale Rollenidentifikation: Jessica Lange.

noch einmal in einer Fernsehsendung auf: «This Is Your Life». Sie, Frances Farmer, ein seelisches Wrack, das Glamour-Lächeln künstlich aufgesetzt.

Diese Leidensgeschichte – die weit entfernt ist von einer Selbstbeweihräucherung à la «That's Entertainment», die vielmehr zur Gruppe von hollywood-kritischen Filmen wie «Sunset Boulevard», «The Bad and the Beautiful», «Mommie Dearest» zu zählen ist – wurde denn auch nicht von einem grossen Filmstudio produziert. Mel Brooks, als Regisseur von Komödien («Young Frankenstein», «Silent Movie», «High Anxiety») bekanntgeworden, hat mit seiner kleinen Gesellschaft Brooksfilms – vom Erfolg seiner ersten Produktion: «The Elephant Man» (David Lynch) ermutigt – diesen Aussen-seiterfilm (nach Hollywood-Begriffen) wiederum mit weitgehend unbekanntem Namen produziert.

Einer der bekannten Namen aber ist der des Kameramannes: Laszlo Kovacs, der für Filme wie «Easy Rider», «Five Easy Pieces», «Paper Moon» und «Close Encounters of a Third Kind» den fotografischen Stil geprägt hat. In «Frances» benutzt er eine einfache, direkte, quasi dokumentarische Kameratechnik und eine fein nuancierte Lichtführung, die eine düstere, regnerische Nachmittagsstimmung genau so gut einzufangen versteht wie die bedrückende Atmosphäre einer geschlossenen Irrenanstalt. John Barry, der Komponist, ist ein anderer bekannter Name (vor allem durch die James-Bond-Filme). Für «Frances» hat er eine stellenweise allzu romantische, melancholische Musik komponiert, die den Absichten des Regisseurs, ein ehrliches, schonungsloses Bild von den Schattenseiten Hollywoods zu vermitteln, zuwiderläuft. Graeme Clifford hat mit «Frances» zwar sein Erstlingswerk als Regisseur geschaffen, kann aber auf eine reiche Erfahrung als Cutter von Filmen Nicholas Roegs, Robert Altmans, Sam Peckinpahs zurückblicken. Die formale Geschlossenheit von «Frances» ist denn auch äusserst eindrücklich.

Was die Schauspieler betrifft, so könnte man den Film unterteilen in Szenen mit Jessica Lange (als Frances Farmer) und Kim Stanley (als Frances' Mutter) und in die Szenen ohne sie. Was den Szenen ohne sie fehlt, vor allem auch den Szenen mit Männern – die vielleicht schon vom Drehbuch her etwas farblos, eindimensional angelegt sind – das bringen die beiden Schauspielerinnen herein: eine totale Identifikation mit ihren Rollen und eine grosse Spannweite von emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten. Kim Stanley, vor allem auf der Broadway-Bühne erfolgreich, studierte Schauspiel im Sinne Stanislawskis und wurde Mitglied des «Actor's Studio» unter der Leitung von Elia Kazan und Lee Strasberg. Jessica Lange, die als «King-Kong»-Frau zuerst ihre körperlichen Vorzüge präsentieren musste, hat schon in «The Postman Always Rings Twice» bewiesen, dass sie auch schauspielern kann. Jetzt, in «Frances», zeigt sie, was für eine wirklich hervorragende Darstellerin komplexer Charaktere sie ist.

Peter Kupper

Die Heartbreakers

BRD 1982. Regie: Peter F. Bringmann (Vorspannungaben s. Kurzbesprechung 83/127)

Mit den «Rolling Stones» fängt alles an und mit einem Polizei-Einsatzwagen, der ein paar jugendliche Fans nach dem «Stones»-Konzert zu einer unfreiwilligen Stadtrundfahrt einlädt. Grund: Tätlicher Angriff auf ein Polizeipferd. Ort: Eine Stadt im Ruhrgebiet. Zeit: Nicht 1982 anlässlich der letzten Europatour der «Steine» und auch nicht in den Siebzigerjahren bei der Konzerttournee davor. Polizeipferde kamen 1967 gegen allfällige Randalierer zum Einsatz, und damals, mitten in den Sechzigern, spielt auch die Story der «Heartbreakers». So nennen sich nämlich die drei vom Polizeiwagen, nachdem sie sich aufgrund dieser zufälligen Begegnung zur Beat-Band formiert haben, um ganz im Stil der rollenden Vorbilder ihr Dorf Recklinghausen, das Ruhrgebiet und anschliessend die Welt zu erobern. Denn Beat ist alles, ist Punk, Reggae und New Wave in einem, für die einen die Droge, die alle Probleme vergessen macht, für die anderen Religion.

Die Beat-Musik drückte das Lebensgefühl der Jungen aus («I can't get no satisfaction») und schweisste sie zu einer Gemeinschaft zusammen, die alle die braven Schlagerhörer und biedereren Foxtrott-Tänzer mit Verachtung strafte. Lokale Beat-Bands mit oft geliehener Anlage schossen damals wie Pilz(köpfe) aus dem Boden.

Dass Peter F. Bringmann, der mit dem Streifen «Theo gegen den Rest der Welt» so etwas wie einen bundesdeutschen Kultfilm fabrizierte, auf die Sechzigerjahre kam, hat nicht nur mit der Nostalgiewelle zu tun, die von den Fifties her jetzt langsam in die Sixties überschwappt. Die Geschichte einer angehenden Musikband mit Rosinen im Kopf könnte genausogut in den (noch) unverklärten ersten Jahren der Achtziger spielen; aber, so Bringmann: «Ich müsste mich erst einmal in der Szene von heute noch sehr viel besser auskennen. Wenn ich mich auf eine vorhandene Realität berufen würde, dann müsste ich zwangsläufig



Lebensgefühl der Jungen (Sascha Disselkamp).

fig sehr viel dokumentarischer, sehr viel realistischer arbeiten als bei einem Film über die sechziger Jahre.» Biografisches mag mitgespielt haben – Bringmann (Jahrgang 1946) sass 1964 noch selber im Keller und machte Musik («Das war nie etwas Vernünftiges, kam aber auch nie über den Keller hinaus») und liess sich den Zeitgeist um die Nase wehen. Den hat er denn auch in den «Heartbreakers» ganz gut getroffen, auch wenn ein paar äussere Details – Frisuren und Kostüme – und ein paar Anschauungen der jungen Leute im Film, unverkennbar von heute sind. Stilpuristen mögen sich dafür an den eingestreuten Goggomobilen und Cadillacs freuen. Die Musik selber, darunter Evergreens von den Stones, den Kinks und den Animals, erfuhr eine sanfte Verjüngungskur, damit das Feeling von damals entsprechend mitreissend über die Leinwand kommt.

Eine Art Hollywood-Beat-Musical aus dem Ruhrpott ist das ganze nicht, obwohl sich alles hier wie dort zunächst um Musik dreht, jeder schon beim ersten Übungsgriff in die Saiten den unglaublich perfekten Gitarrensound draufhat, und wenn auch Herz und Schmerz wesentliche Rollen spielen. Die Story ist im Grunde trivial: Aus den «Heartbreakers», ergänzt um einen pickligen Bass und einen kettenrauchenden Vierzehnjährigen als Manager, soll also die Nummer Eins werden oder gar nichts. Pannen und Katastrophen personeller und technischer Art machen das zweite immer wahrscheinlicher. Zudem masst sich ausgerechnet eine Frau an, die Gruppe zu kritisieren; sie möchte als Leadsängerin einsteigen und singt auch verteuftelt gut. Aber bei den Stones gibt es keine Frau auf der Bühne, und weil das vermeintliche Erfolgsrezept Imitation der Erfolgreichen heisst, blitzt Lisa ab. Privat aber funktes zwischen ihr und dem Bandleader Freytag. Parallel zum Auf und Ab einer ziemlich verkorksten Liebesbeziehung laufen alsbald die Vorbereitungen zum regionalen Beat-Wettbewerb – als dessen Hauptpreis winkt ein wahrhafti-

ger Schallplattenvertrag. Werden die «Heartbreakers» mitmachen und siegen? Kriegen sich Lisa und Freytag doch noch?

Dass es Bringmann fertigbringt, auf diesem streichholzdünnen Grundgerüst einen soliden Unterhaltungsfilm mit gewissem Tiefgang zu bauen, zeugt von Engagement und von guter Schauspielerführung. Denn es sind die jungen Darsteller, die mit der Zeit die Sympathie des Zuschauers für sich haben, Laien übrigens, die für den Film aus 2000 Bewerbern ausgesucht wurden. Einzig Uwe Enkelmann spielte schon mehrfach in Filmen seines Pflegevaters Hark Bohm mit. Ihm und den anderen «Heartbreakers» gelingt es, aus ihren Rollen nicht nur die komischen Noten herauszuholen, sondern auch die problematischen Seiten und Unsicherheiten hinter den schnoddrigen Sprüchen und dem Zigarettenschleiss sichtbar zu machen. Das gilt vor allem für Mary Ketikidou und Sascha Disselkamp. Sie spielen die beiden altklugen, oft geschlagenen und entsprechend misstrauischen Kinder einer «lost generation», die sich da am Fluss und auf der Couch in ihre Einsamkeit teilen: Lisa aus der Obdachlosensiedlung, die genau weiss, was sie will, mit ihrer Geradlinigkeit aber dauernd den Finger auf allzu frische Wunden legt, und Freytag, der schon so aussieht wie Mick Jagger und sichtlich Mühe hat, aus dem schützenden Kokon von bequem kopierten Idolen auszuschlüpfen. Dass auch die schönste Musik nur vorübergehende Glücksmomente vermittelt, und dass hochfliegende Träume ohne Fundamente hart auf dem Boden der Realität landen, macht Bringmann in seinem Film deutlich, wobei dann der Schluss (Trostpreis für die «Heartbreakers» am Wettbewerb, Trostpflaster Lisa für Freytag) wieder ein bisschen nach billigem Kompromiss mit den Konventionen des Traumkinos riecht.

Greifbare Lösungen für heute wie damals aktuelle Pubertäts- und Identitätsprobleme liefert das schwungvoll inszenierte Werk keine, dafür wirkt schon die «generische Seite» der unverständigen Erwachsenen zu klischeehaft blass. Aber gut unterhaltende Jugendfilme sind gleichfalls so dünn gesät, dass man auf

die seltenen Exemplare hinweisen sollte. An Spannung, Stimmung und Hintergrund reicht «Die Heartbreakers» nicht ganz an (bewusste?) Vorbilder wie «American Graffiti» (von George Lucas) heran, bietet aber zumindest wohltuende Abwechslung zu all den lieblos hingekleckerten Massenproduktionen à la «Eis am Stiel», Teil Eins bis Unendlich.

Ursula Blättler

Paisà

Italien 1946. Regie: Roberto Rossellini (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/332)

Während des Zweiten Weltkrieges zeichnete sich im italienischen Film die Wende ab. Mit «Ossessione» von Luchino Visconti (1942) und ein paar Werken etwa von Alessandro Blasetti und Vittorio de Sica brach eine neue Form von Wirklichkeit, brachen alltägliche Menschen in das bis anhin vom Divenkult und den weissen Telefonen beherrschte Kino Mussolinis ein. Das Revolutionäre am Neorealismus war die Darstellung der (weitgehend) ungeschminkten Realität, während das offizielle Kino – wie unter diktatorischen Regimes üblich – für die ablenkenden Träume da war und gerade nicht für die Erkenntnis der eigenen als einer veränderbaren Situation. «Ossessione» handelt als reiner Spielfilm von einer zerstörerischen Leidenschaft, blieb also vom Inhalt her dem Privatbereich verhaftet. Mit dem Kriegsende fand der Neorealismus seine Inhalte auf der Strasse: Die unmittelbar erlebte Wirklichkeit hiess «Krieg» mit allen seinen Folgen, und erst später lösten aktuellere Themen aus dem Arbeiterkampf die verblassende Realität dieses Krieges ab.

Der Markstein am Wendepunkt hiess 1945 «Roma, città aperta» von Roberto Rossellini und war das erste streng nach den «Regeln» (die auch Sachzwänge waren) des Neorealismus konzipierte Werk mit Laien statt bekannter Schauspieler, mit Originalschauplätzen, flexiblem Drehbuch und billigem Filmmaterial. Der Inhalt: Im von den Deutschen be-

setzten Rom leisten ein kommunistischer Arbeiter und ein Geistlicher Widerstand und sterben für ihre Gesinnung, eine Frau schaut der Verhaftung ihres Mannes nicht einfach zu und wird dafür erschossen. Anna Magnani begründete mit dieser Rolle ihren Ruhm. Mit seinem nächsten Film weitete Rossellini den Blickwinkel aus: Ist «Rom offene Stadt» das filmische Porträt einer Stadt unter fremder Besetzung, so schildert «Paisà» ausschnittshaft das Schicksal des ganzen Landes im Krieg, einzelne Begegnungen der Bevölkerung mit der Besatzungsmacht der Alliierten und dem Kampf der italienischen Partisanen. Sechs Episoden, verbunden durch Wochenschauausschnitte und einen erläuternden Kommentar, folgen dem Kriegsverlauf, wobei sie sich in Form und Inhalt stark unterscheiden, was aus der Distanz der Jahrzehnte immer deutlicher wird. Um den Film über die sechs Einzelgeschichten hinaus als Dokument einer Chronologie von Ereignissen verstehen zu können, sind ein paar Stichworte zur Geschichte Italiens im Zweiten Weltkrieg nötig geworden.

Am 10. Juli 1943 landeten die amerikanischen und britischen Truppen in Sizilien. Im rasch befreiten Süden Italiens etablierte sich die königstreue Regierung von Marschall Badoglio unter der Kontrolle der Alliierten, während die Deutschen im Norden die italienische Wehrmacht entwaffneten und ihre Stellungen ausbauten. Die Befreiung Italiens geschah in langsamen, stockenden Etappen, und sie dauerte bis zum Kriegsende 1945, weil Italien in den strategischen Überlegungen der Alliierten nur zweitrangiger Kriegsschauplatz und vor allem «Truppenwartesaal» war. Während so der Süden schon 1943 zum Frieden und zum Arrangement mit den fremden Soldaten und der neuzeitlichen Kaugummi/Cola-Kultur kam, gingen die Kämpfe weiter. Je mehr sich die Front nach Norden verschob, um so härter war der Kriegsalltag für die betroffene Bevölkerung zwischen Faschismus und Resistenza, und umso bedeutender wurde die Rolle des bewaffneten Widerstands. Die Partisanen wurzelten in einer sozialen Bewegung, die sich vom Frieden neben der Befreiung

auch eine wirtschaftliche und politische Besserstellung erhoffte. Es waren vor allem Arbeiter, Bauern und Handwerker, welche die Befreiung Italiens aktiv unterstützten. Vom April 1945 bis zum Kriegsende kämpften dann in der Po-Ebene unter gegenseitigem Misstrauen alliierte Truppen gemeinsam mit den Partigiani gegen die Deutschen. Dieser zeitlichen und geografischen Entwicklung folgen also die sechs Episoden in «Paisà»:

1. Sizilien: Ein amerikanischer Spähtrupp landet an der Küste, ein junges Mädchen führt die Soldaten zu einem Turm. Zwischen dem Mädchen und einem mit ihm zurückgelassenen Wachsoldaten findet eine scheue Annäherung statt. Deutsche Späher erschiessen den Amerikaner. Das Mädchen weint um ihn, stiehlt ein Gewehr der Deutschen und schießt. Als die Amerikaner zurückkommen, finden sie den toten Kameraden und kommentieren: «Dreckiges italienisches Mädchen.» Sie aber liegt draussen, die Deutschen haben sie über die Klippen gestossen.

2. Neapel, nach der Befreiung: Ein «sciucià», ein kleiner Schuhputzer, hat sich einen schwarzen, besoffenen G.I. geangelt und führt ihn auf eine Schutthalde, wo ihm der Amerikaner von seiner phantastisch ausgeschmückten Heimfahrt nach New York erzählt. Der Kleine stiehlt dem Eingeschlafenen die Schuhe. Später begegnen sich die zwei wieder, und der empörte Bestohlene fordert seine Schuhe zurück. Der Bub führt ihn anstatt zu «Papa und Mama» in eine Höhle, wo die Ärmsten und Verwaisten wohnen. Kleinlaut fährt der Soldat davon – ohne die Schuhe, die er dem noch Ärmeren lässt.

3. Rom, sechs Monate nach dem Einmarsch der Alliierten: Eine Prostituierte entkommt einer Razzia, schnappt sich einen betrunkenen Soldaten und bringt ihn zu ihrer Absteige. Im Suff erzählt er ihr von einem anderen, einem «anständigen» Mädchen, das ihm bei der bejubelten Ankunft damals Bad und Essen spendierte und freundlich zu ihm war. Sie erkennt sich selber in der Schilderung wieder und verlässt den Schlafenden mit der schriftlichen Bitte um ein Treffen. Am nächsten Tag steht sie im gleichen Kleid wie damals im Regen und wartet, doch er



Unmittelbar erfahrene und dargestellte Kriegsrealität: der schwarze G.I. und der Schuhputzerjunge.

hat den Zettel weggeworfen und fährt mit seiner Truppe weiter an die Front.

4. Florenz: Eine US-Krankenschwester pflegt im Kampf um die Stadt verwundete Partisanen. Sie erfährt, dass ein Maler, den sie vor Jahren als Kunststudentin in Florenz liebte, nun Partisanenführer ist. Mit einem Familienvater auf der Suche nach Frau und Kindern begibt sie sich auf die gefährliche Reise zwischen die Fronten. Endlich erreicht sie die Partisanen, nur um zu erkennen, dass ihr Freund vor kurzem getötet wurde.

5. Ein Franziskanerkloster in der Romagna: Drei amerikanische Feldprediger suchen Unterkunft. Die Mönche sind arm und zuvorkommend, doch sie erschrecken, als sie erfahren, dass die Begleiter des katholischen Geistlichen ein Reformierter und ein Jude sind. Beim Abendessen fasten sie in der Hoffnung, damit die verirrtten Schafe zum rechten Glauben bekehren zu können. Der katholische Priester ist ob der schlichten Geste gerührt.

6. Im Po-Delta 1944: Ein getöteter Widerstandskämpfer treibt in einem Rettungsring den Strom hinunter, auf seinem Rücken angebracht ist das Schmach-Schild «Partigiano». Unter Lebensgefahr und dem Feuerschutz einiger entfloherer US-Kriegsgefangener bergen andere Partisanen den Gefallenen. Der zermürbende Kampf gegen die noch übermächtigen Deutschen geht weiter, auf wendigen Kanus bewegen sich die Partisanen, doch sie sind von Lebensmitteln und Munition abgeschnitten. Die Bevölkerung eines Weilers organisiert ihnen eine Mahlzeit; die Deutschen bringen daraufhin alle Bewohner bis auf ein schreiendes Kind um. Nach einem kurzen Gefecht müssen sich die Partisanen und verbündeten Soldaten ergeben: Für die Amerikaner gilt das Kriegsrecht, auf die Partisanen als «gemeine Mörder» wartet der Tod. Einer nach dem anderen wird gefesselt ins Wasser gestossen, ein danebenstehender Amerikaner verliert die Beherrschung, geht auf die Urteilsvollstrecker los und wird erschossen. Letzter Kommentar: «Dies geschah im Winter 1944. Eine Woche später kam der Frühling nach Italien, und der Krieg in Europa wurde für beendet erklärt.»

Über «Paisà» ist sehr viel geschrieben

worden; denn der Film gilt zu Recht als ein Meisterwerk des Neorealismus und als Höhepunkt in Rossellinis Schaffen. Immer wieder wurde die «Wirklichkeit», die der Film so nachvollziehbar vermittelt, als Wunder gepriesen und seine tiefempfundene Menschlichkeit hervorgehoben. Zum Realitätseindruck verhalf die Realitätssuche bei den Dreharbeiten: «Um meine Darsteller für «Paisà» auszusuchen, habe ich mich zunächst mit meinem Kameramann an den Orten niedergelassen, wo ich eine bestimmte Episode meines Films drehen wollte. Die Kinder und jungen Leute haben mich umringt, und ich habe meine Darsteller aus der Menge ausgewählt (...) Amidei (Drehbuchmitautor) und ich stellen unser Drehbuch nie fertig, bevor wir an dem Drehort angekommen sind. Die Umstände und die Darsteller, die der Zufall uns zuführt, veranlassen uns im allgemeinen, unseren ursprünglichen Entwurf abzuändern...» Also «spielen» in «Paisà» wirkliche Soldaten, Mönche, Schuhputzerbuben und Deutsche. Letztere wählte Rossellini unter den Kriegsgefangenen aus, und im Gegensatz zu vielen späteren (nicht nur italienischen) «Kriegsfilmen» zeichnete sie Rossellini im Film nicht als die bekannten, monströs verzerrten Sündenböcke. Überhaupt ging es Rossellini hier nicht um eine Wertung oder Analyse der Hintergründe des Weltkriegs, sondern nur um die Menschen im Krieg, ihre stumme Trauer, um hier und dort offenbarte Güte und das unbeachtete Heldentum am Rande des in die Geschichte eingegangenen Kriegsgeschehens.

«Paisà» war kein so kostengünstig hergestellter Film mehr wie «Roma città aperta», und er entstand als italienisch-amerikanische Koproduktion. Trotzdem hat Rossellini der Versuchung widerstanden, das zeitweise gespannte Verhältnis der Amerikaner zur Bevölkerung des besetzten Italiens zu beschönigen. Spürbar geblieben ist auch das soziale Engagement: Der Schuhputzer und der Schwarze verstehen sich am Schluss als Angehörige derselben benachteiligten Klasse, das Mädchen in Rom wurde nur aus Hunger zur Dirne, und die Bevölkerung der Po-Ebene unterstützt auch unter Lebensgefahr ihre Widerstandskämpfer.

Andere neorealistische Filme wie «Il sole sorge ancora» von Aldo Vergano (1946) haben allerdings diesem Aspekt deutlicheres Gewicht beigemessen.

Die sechs Episoden von «Paisà» verbindet ein filmischer und inhaltlicher Leitgedanke, der nicht zuletzt ein moralischer ist; denn hinter der unbedingten Authentizität stand für Rossellini (1906–1976) der unbedingte Glaube an das Gute im Menschen. Und an dieses Gute wollte Rossellini rühren. Ein paar Mal liegt dieses Rührende für heutige Begriffe stark an der Grenze zum Rührseligen, und hier, in dieser Beziehung unterscheiden sich auch die einzelnen Teile von «Paisà». Man ist sich über die Beurteilung der einzelnen Episoden nie einig gewesen. Der deutsche Verleih kürzte den Film um die letzte (und bedeutendste) Sequenz, weil sie offenbar als «deutschfeindlich» hätte empfunden werden können – die gängigste Form von «Vergangenheitsbewältigung» hiesse eben Verdrängung.

Der schweizerische Verleih hingegen «ersparte» dem Publikum die als unnötig erachtete Klosterepisode, bei der Federico Fellini mitgearbeitet hatte:

«Der Film gewann durch diesen rigorosen Eingriff ganz erheblich, bleibt dem Zuschauer dadurch doch gerade jener Teil erspart, der sich in seiner etwas skurrilen Konstruiertheit und peinlich-abgeschmackten Gesuchtheit mit dem phrasenlos Unmittelbaren der übrigen Episoden am wenigsten vertragen konnte...» («Tat» vom 11. 1. 1948). Dass den Episoden verschieden grosses Gewicht beikommt und dass die letzte Episode mit der ungemein eindrücklichen Schlussequenz und den fast subjektiven Kamerafahrten knapp über dem Wasserspiegel, unterhalb eines stets gleichbleibenden Horizontes entlang, die grossartigste ist, bleibt unbestritten. Nur über die «schlechten» Teile ist man sich in den vielen verschiedenen Interpretationen nicht einig geworden. André Bazin hat schon 1948 «Paisà» mit einer Novellensammlung verschiedener Autoren verglichen und die Heterogenität des Films nicht unbedingt als Nachteil angesehen. Dass ein paar Seiten dieser Sammlung inzwischen vergilbt sind, hat auch mit unserem wachsenden Misstrauen gegenüber dem

einst natürlich erscheinenden Pathos der ersten Nachkriegsjahre zu tun.

Als Ausdruck eines Zeitgefühls gehören die sechs Episoden unbedingt zusammen, und die privateren Sequenzen nehmen nur die weitere Entwicklung Rossellinis vorweg: Er wandte sich nach einem weiteren kriegsverarbeitenden Versuch,

«Germania anno zero» vom Neorealismus ab, um deutlicher einer christlichen Heilslehre zu huldigen. In all den Jahren der Diskussion aber ist «Paisà» als eine der schärfsten und erschütterndsten Anklagen gegen den Krieg unvermindert aktuell geblieben.

Ursula Blättler

FORUM DER AUTOREN

Bumerang für den Filmkritiker

Zur Besprechung von «Pi-erotische Beziehungen» durch Andreas Berger (ZOOM 7/83)

Ich habe einen Film gemacht, der nicht leicht konsumierbar ist. Es freut mich, dass ZOOM einem seiner Mitarbeiter den Auftrag gab, sich mit meinem Film auseinanderzusetzen, und es freut mich, dass Andreas Berger dies versucht hat. Nur, was dabei rauskam, ist erschreckend und hätte, abgesehen vom Urteil über meinen Film, auch den zuständigen Redaktor erschrecken sollen.

Ich ärgere mich über diesen Artikel und ich will versuchen, das zu begründen, obwohl die seltsamen Satzgebilde es mir nicht leicht machen.

Andreas Berger scheint ein Mensch zu sein, der recht selbstsicher ist und sich seiner Wissenslücken nicht schämt. Er schreibt wie einer, der seiner Sache sicher ist, und so hat man als ein dem Zweifel unterworfenen Individuum bereits Respekt und damit auch Hemmungen, schon am Anfang des Artikels zu widersprechen und einzuwenden, dass keine meiner Figuren sich im Kreise dreht und dass, wenn eine es täte, sie es bei mir bestimmt nicht sinnlos täte, denn wonach ich suche und wonach ich vielleicht in dieser Zeit etwas penetrant frage, ist nach dem Sinn unseres Tuns.

Armin Schildknecht geht weg, hinaus in den Nebel. Dreht sich also keineswegs im Kreise. Aber damit bin ich schon bei den

Symbolen. Ich wollte noch erwähnen, dass Nebel ein Symbol für den Übergang von einem Zustand in einen anderen darstellt und dass Nebel in manchen Mythologien als der Urstoff der Welt verstanden wird. Aber von Symbolen scheint Andreas Berger so viel zu verstehen, dass meine Einwände mehr nur noch der Entschuldigung halber notiert werden sollen.

Ich geniere mich etwas, weil ich so verklemmt bin, dass ich meine sexuellen Wünsche hinter Symbolen verstecken musste. Natürlich bin ich Berger dankbar für seine Aufklärungsarbeit, doch sind mir seine Arbeitsgrundlagen nicht ganz klar. Woher stammen all diese «bekanntesten sexuellen Symbole»? Ich dachte nämlich, ein Fisch sei das Symbol für geistige Nahrung, für Christus, für Fruchtbarkeit, und Wasser sei ein Symbol für die Fülle aller Möglichkeiten oder stehe für das Reinigungsmittel von Geist, Körper und Seele, stehe für «yin» die dunkle, unergründbare Tiefe. Von der Schlange dachte ich, sie sei ein Seelentier und beherberge eine nie versiegende Erneuerungskraft.

Abgesehen davon habe ich in meinen Filmen nie mit Symbolen gearbeitet, sondern versucht, eine Bildsprache zu schaffen, die unabhängig von Bildung und Sprache allgemein verständlich sein soll. Dass diese Bilder in symbolhafter Weise wirken, ist klar, und klar ist auch, dass darin «verstaubte Symbole» wie Wasser, Bäume, Vögel, Fische, Schnee, Eis, Nebel etc. vorkommen. Es tut mir leid, ich werde