

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

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

Heft 13

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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.

erforschlichkeit der Welt zu haben, auf jeden Fall ist sie ihm nicht nur Anlass zu Toleranz und Humanität, sondern auch zu Spass, Witz und Ironie. Seine Menschlichkeit äussert sich in der Zeichnung der Protagonisten. Alle haben sie ihre kleinen Marotten, wirken sie verletzlich, und alle drücken sie ein Körnchen Wahrheit aus. Die hervorragenden Schauspieler sind nicht bloss Ideenträger, sondern auch liebenswürdige und komplexe Individuen. Als Zuschauer hat man Mühe, sich nur an einem von ihnen zu orientieren. Resnais bringt das Publikum im Gegenteil soweit, ständig mitzudenken, eigene Standpunkte zu überprüfen und sich auf Überraschungen einzulassen. Die Zeitsprünge sowie die Vermengung von Melodrama, gesellschaftskritischer Komödie, Märchen und Singspiel – dem das Stilgemisch der Innendekoration im Schloss entspricht – verlangen vom Zuschauer, ständig wach zu bleiben. Dass gerade dadurch dessen Individualität und Selbstbewusstsein auch während des Kinokonsums gewahrt bleibt, ist die schöne Konsequenz eines Filmes, der für die Autonomie des Individuums und den Pluralismus der Ideen, plädiert. Nicht allein darin zeigt sich die Durchdachtheit eines Werkes, das mit staunenswerter Frische und wie selbstverständlich grundlegende Fragen des Menschseins diskutiert.

Tibor de Viragh

Antonieta

Frankreich/Mexiko 1982. Regie: Carlos Saura (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/181)

Eine Frau von heute beschäftigt sich mit dem Leben einer Frau von gestern – einer Mexikanerin, die sich 1931 in der Pariser Kathedrale Notre-Dame das Leben nahm –, und die beschworenen Episoden der Vergangenheit werden ihr dabei zur erlebten Gegenwart. Tod, Gewalttätigkeit, Erinnerung – die drei Hauptthemen, die sich durch Sauras gesamtes Oeuvre ziehen – vermögen diesmal allerdings nur die Mittlerfigur, die von Hanna Schygulla gespielte Anna, in ihren Bann zu ziehen, während dem Zuschauer die Identifikation nicht recht gelingen will.

Dass Sauras filmischem Beschwörungsritual diesmal die für diesen Autor sonst so typische Magie fehlt, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass in «Antonieta» nicht nur das persönliche Schicksal der von Isabelle Adjani gespielten Mexikanerin Antonieta Rivas Mercado vergegenwärtigt wird, sondern drei Jahrzehnte mexikanischer Geschichte. Von dieser Geschichte aber, in deren Zentrum eine gescheiterte Revolution und enttäuschte Hoffnungen stehen, hat der Zuschauer bereits präzise Vorstellungen, die sich aus Kinobildern vom Dokumentarfilm bis zum Italowestern gebildet haben – Vorstellungen, die von Sauras doppelt gebrochener Vergangenheitsbeschwörung nicht oder nur bruchstückhaft angesprochen werden. Die mexikanische Wirklichkeit wird bei Saura mit den idealisierenden Augen einer nur am Rande beteiligten Frau gesehen, die ihrerseits das Thema einer filmischen Rekonstruktion bildet – eine doppelte Brechung, die den Blick aufs Wesentliche verstellt.

Sauras faszinierende Fahrten in die Vergangenheit kreisten bisher um Einzelfiguren, deren persönliches Schicksal zwar beispielhaft von (spanischer) Geschichte geprägt war, die sich dem Zuschauer aber dennoch als Identifikationsgestalten anboten. Dies ist in «Antonieta» schon deshalb nicht der Fall, weil die Heldin ihrer eigenen Zeit fremd gegenübersteht: Bevor sie ihr Schicksal mit demjenigen des liberalen Politikers Vasconcelos verbindet, versucht sie, die avantgardistische französische Kultur eines Jean Cocteau und Eric Satie nach Mexiko zu verpflanzen. Dass und wie dieser Versuch scheiterte, ist ein Thema, das wohl nur ein Mexikaner nachvollziehen könnte. Im übrigen haben auch die Berührungspunkte der mexikanischen Volkskultur mit der europäischen Zivilisation eine filmgeschichtliche Tradition, die Saura ausser acht lässt: Bilder von Eisenstein bis zu Alexandro Jodorowsky, neben denen die Anspielungen auf die Blutopfer der Azteken in «Antonieta» blass und kraftlos erscheinen.

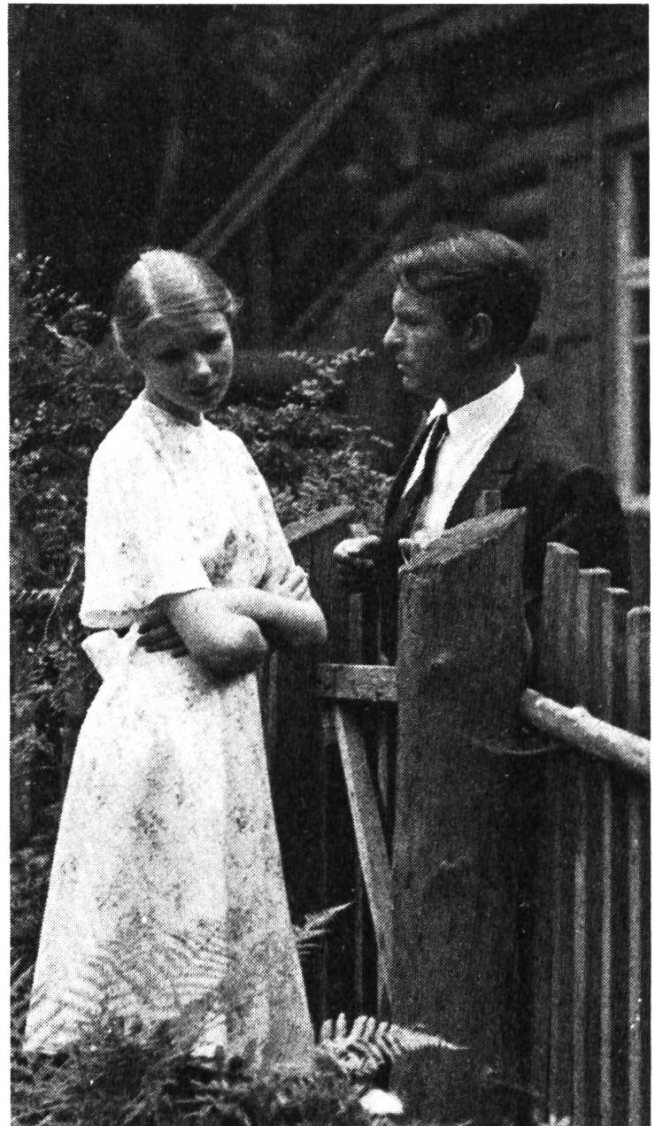
Missglückte Werke begabter Autoren enthalten oft wertvolle Hinweise auf das Denken und Arbeiten der betreffenden Künstler. Dies ist auch bei «Antonieta»

der Fall. Dabei denke ich weniger an Sauras Meisterwerke der Introspektion, deren innere Dramaturgie sich auf eine Arbeit wie «Antonieta» nicht übertragen lässt, als vielmehr an seine Auseinandersetzung mit dem Ballett, an «Bodas de sangre» und an «Carmen». Hier zeigt sich Sauras Interesse für die bildhafte Aufarbeitung literarisch bereits vorgeformter Stoffe. Ich könnte mir vorstellen, dass Saura vor allem die kulturhistorischen Aspekte von Jean-Claude Carrières Drehbuch interessiert haben: die überfeinerte europäische Kultur als Ideal mexikanischer Intellektueller – dass dieses Thema dann aber, genau wie die Heldin des Filmes selber, an der mexikanischen Wirklichkeit zerbrach. Ein Filmgestalter vom Formate Sauras wird aus einem solchen Scheitern zweifellos seine Lehren ziehen. Gerhart Waeger

Valentina

UdSSR 1980. Regie: Gleb Panfilow
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/193)

Der 1937 geborene Gleb Panfilow gehört mit Andrej Tarkowski und Larissa Schepitko zur «jüngeren Generation» sowjetischer Filmregisseure. Von seinen bis heute insgesamt nur sechs Filmen sind «W ognje broda njet» (Im Feuer ist keine Furt, 1967) und «Proschu slova» (Ich bitte ums Wort, 1975) im Westen an Festivals und durch das Fernsehen (beispielsweise 1978 im ZDF) bekannt geworden. «Natschalo» (Der Anfang, 1970) damals einer der meistdiskutierten Filme in der Sowjetunion, war 1974 auch in der Schweiz zu sehen. Panfilows 1979 entstandener Film «Thema» wurde verboten. Dass er seither zwei Theaterstücke, «Valentina» (1980) und «Vassa Jeleznowa» (1982) verfilmt hat, «ist kein sehr gutes Zeichen» (Cahiers du Cinéma, September 1982). Vorlage für «Valentina» ist das in den siebziger Jahren erfolgreiche Theaterstück «Vorigen Sommer in Tschulminsk» von Alexander Wampilow, der jung durch einen Unfall umgekommen ist. Schauplatz ist eine kleine «Beiz» in einem verloren in der sibirischen Taiga gelegenen



Darja Michailowa und Rodion Nachapetow in Gleb Panfilows Drama von Menschen, die in einer zum Stillstand gekommenen Welt gefangen sind.

Dorf (im Film heisst es Tabarsuk), wo es noch keine Eisenbahn und keinen Strom gibt, obwohl die Handlung 1970 spielt. Zu sehen bekommt der Zuschauer nur die Front des hölzernen Doppelhauses mit der Veranda für die Gäste, den eingezäunten Vorgarten, den Ausblick auf eine Baumallee und einige andere Holzhäuser. Das Dorf ist wie ausgestorben, die meisten Leute sind in die nächste Stadt gezogen. Für die Zurückgebliebenen ist das kleine Wirtshaus der einzige Ort, wo man sich trifft und klatscht und tratscht. Bedient werden die Gäste von der Besitzerin Anna (Inna Tschurikowa, die Frau des Regisseurs) und von der 18jährigen Valentina (Darja Michailowa), die mit ihrem Vater im gegenüberliegenden Haus

wohnt. Geduldig flickt sie jeweils den Zaun, wenn die Gäste die Latten wegreisen, um direkt zur Veranda zu gelangen, anstatt den kleinen Umweg um den Vorgarten zu machen. Valentina möchte dort Blumen anpflanzen und hofft, die Leute würden mit der Zeit lernen, den Umweg zu machen und den Garten zu schonen. Anna hat eine konfliktreiche Beziehung mit dem hinkenden Afanassi, mit dem sie verlobt war, der aber in den Krieg musste, wo er verwundet wurde, während Anna inzwischen ein Kind, Pawel, von einem andern bekam. Afanassi trinkt mit dem alten Taiga-Trapper Ilja (gespielt von Maxim Munsuk, dem Darsteller des Dersu Uzala) gern eins über den Durst, was Anna zu ständigen Zänkereien veranlasst. Annas Sohn Pawel (Sergej Kopalow), ein etwas grobschlächtiger junger Mann, verbringt die Ferien bei seiner Mutter und umwirbt Valentina. Im gleichen Haus wohnt auch Sinaïda (Larissa Udowitschenko), die Apothekerin, mit ihrem Geliebten Wladimir (Rodion Nachapetow). Wladimir ist hier mehr oder weniger im Exil: Als eine Art Fahndungsbeamter oder Untersuchungsrichter war er in der Stadt mutig gegen Ungerechtigkeiten vorgegangen, konnte sich aber nicht durchsetzen, worauf er sich resigniert ins Dorf zu Sinaïda verkroch. Er will sich vor einem Prozess drücken, bei dem er als Zeuge aussagen sollte. Und schliesslich ist da noch Innokenti (Wsewolod Schilowski), der Buchhalter und Freizeitjournalist des Dorfes, der – Karikatur eines kleinen Funktionärs – ständig herumkackert.

Theaterstück und Film schildern auf subtile Weise, was in 24 Stunden zwischen diesen Personen passiert. Dabei geht es um das «ewige Drama»: X liebt Y, die/der Z liebt. Hier ist es Valentina, die heimlich Wladimir liebt, während ihr Pawel den Hof macht. Wladimir aber ist mit Sinaïda liiert, allerdings nicht sehr eng. Als aber Valentina Wladimir ihre Liebe gesteht, wovon er sehr ge- und berührt ist, wird die Eifersucht Sinaïdas geweckt. Sie verhindert ein für den Abend vorgesehenes Treffen der beiden und setzt Innokenti den Floh ins Ohr, Valentina sei eigentlich die richtige Frau für ihn, worauf Innokenti zu Valentinas Vater geht und mit ihm

auch sogleich handelseinig wird. Am Abend muss Valentina mit Pawel ausgehen, der ihr Gewalt antut. Als sie nachts heimkommt, stellt sie der wütende Vater zur Rede. Sie behauptet aber, sie sei weder mit Pawel noch Wladimir, sondern mit Innokenti beim Tanz gewesen. Als an Leib und Seele geschundenes Opfer hat sie allein alle Konsequenzen zu tragen. Die Heirat mit Innokenti wird ihr kaum erspart bleiben. Pawel hat sein «Ziel» erreicht, die kleine Serviertochter interessiert ihn weiter nicht mehr viel. Und Wladimir wird in die Stadt zurückkehren; die Zuneigung des jungen Mädchens hat ihn aus seiner Lethargie gerissen und ihm die Tatkraft zurückgegeben: Er wird am Prozess aussagen. Niemand hat den Umweg gemacht, alle sind sie durch ihren «Garten» getrampelt.

Auch Panfilows Film hält sich an die aristotelische Einheit von Zeit, Ort und Handlung, wodurch das Geschehen einen einheitlichen, kammerspielartigen Charakter bekommt. Betont wird dies noch durch die intime Art der Inszenierung, da gibt es kaum grosse Worte und Gesten. Die Personen bilden eine «geschlossene Gesellschaft», die Zeit scheint in diesem gottverlassenen Nest still zu stehen. Die Menschen sind in der Wiederholung der immer gleichen Gesten und Aktivitäten erstarrt. In dieser unbewegten und unbeweglichen Welt wächst Valentinas Liebe, ihre Passion. Ihre Tragödie besteht darin, dass sie nichts zu ändern vermag. Alles schlägt auf sie zurück.

Gleb Panfilow predigt weder den sozialistischen Realismus noch betreibt er «aufbauende» Gesellschaftskritik. Indem er sich eng an die Theatervorlage hält, die in Stimmung, Atmosphäre und Psychologie viel Tschechow und Tennessee Williams verdankt, schildert er mit feinen Nuancen und Details das Drama einer jungen sensiblen Frau, die in einer erstarrten, verfilzten und griesgrämigen Welt von den Männern «geopfert» wird. Alles verläuft ganz normal, still, ohne Aufsehen und grosse Bewegung. Und dennoch: Eine stärkere Anklage gegen eine solche Welt, gegen ein solches Verhalten lässt sich kaum denken als Valentinas zerschundenes junges Antlitz.

Franz Ulrich



Bolwieser

BRD 1976/77. Regie: Rainer Werner Fassbinder
 (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/183)

«Beschaffenheit des Menschen: Haltlosigkeit, Langeweile, Angst», hat Oskar Maria Graf seinem 1931 erschienenen «Roman eines Ehemannes» als Motto vorangestellt. Er beschreibt in «Bolwieser» nach einer wahren Begebenheit den Niedergang eines Stationsvorstehers einer bayerischen Provinzstadt gegen Ende der Weimarer Republik. Der angesehene Beamte Bolwieser verfällt mit Leib und Seele seiner jungen Frau Hanni, der Tochter eines reichen Brauereibesitzers. Als sie ihn mit dem Gastwirt und Metzger Franz Merkel betrügt, will er dies nicht wahrhaben, aus Angst, seinen einzigen Besitz zu verlieren. Er begeht bei einem Verleumdungsprozess sogar einen Meineid, um seine Hanni und deren Liebhaber vor der Klatschsucht der Mitbürger und dem bürgerlichen Ruin zu bewahren.

Bolwieser (Kurt Raab) ist seiner schönen, aber ehebrecherischen Frau (Elisabeth Trissenaar) in höriger Liebe verfallen.

Doch als seine Frau sich einem neuen Liebhaber, dem Frisör Schafftaler zuwendet, zeigt der eifersüchtige Merkl den doppelt Gehörnten anonym wegen Meineids an. Bolwieser wandert gebrochen ins Zuchthaus, die Hanni lässt sich von ihm scheiden und heiratet ihren Frisör. Jahre später verlässt Bolwieser das Gefängnis, irrt ziellos umher, findet Unterschlupf bei einem Fährmann, dem er seine Geschichte erzählt. Nach dem Tod des Fährmanns übernimmt er dessen Arbeit.

Dies war auch der Schluss von Rainer Werner Fassbinders 1976/77 entstandener gleichnamigen und 200 Minuten langen Fernsehverfilmung in zwei Teilen. In der um mehr als 80 Minuten kürzeren Kinofassung dagegen wird Bolwieser die Selbstversöhnung in der Natur verweigert. Das Schlussbild erstarrt, wenn die Titelfigur unter dem schallenden Gelächter des Scheidungsanwalts in seine Zelle

zurückgeführt wird. Die Kürzungen beschränken den seelischen Todesreigen praktisch auf Bolwieser und Hanni und reduzieren die Aussenstehenden fast nur noch zu Stichwortgebern der Protagonisten. Das Modellhafte der Erzählung kommt stärker zur Geltung. Bolwiesers Schicksal erhält einen ausgesprochen exemplarischen Charakter, sowohl als Beschreibung einer von Anfang an kaputten Beziehung, als auch als Illustration der Entstehungsbedingungen des Faschismus im Kleinbürgertum.

Das Beispielhafte wird durch die Manieriertheit der Kameraführung und die Künstlichkeit der schauspielerischen Interpretation, vor allem in derjenigen von Kurt Raab in der Titelrolle, unterstrichen. Sein Bolwieser ist gleichsam verdichtete Unterwürfigkeit. Er ist der Prototyp des perfekten Untertanen, der es allen andern recht machen will. Die expressionistische Stilisiertheit, die ihm und den übrigen Darstellern eigen ist, und ihnen etwas marionettenhaft Lebloses verleiht, drückt aber auch aus, dass diese Menschen nicht leben. Sie werden gelebt, von ihren Trieben und Begierden, aber auch von ihrer gesellschaftlichen Funktion, die sie erfüllen (müssen). «Wie kann man nur so haltlos sein?!», wirft Hanni ihrem Mann verächtlich und verzweifelt vor, der ihr auf eine auch sie demütigende Weise hörig ist und seine Selbsterniedrigung durch alkoholische und sexuelle Exzesse kompensiert. Doch der Vorwurf trifft auch sie selbst, die vom Bett des einen Liebhabers ins nächste steigt und sich dafür nachher zuhause im Spiegel angeekelt ansuckt. Sie verachtet die Schwachheit ihres Gatten auch deswegen, weil er nicht fähig ist, sie zu halten. Dieser nach aussen hin pflichtbewusste und prinzipientreue Mann kann sie nicht vor sich selber schützen. Er durchschaut nicht die hinterlistigen Manöver, mit denen sie ihn manipuliert. (Es gibt übrigens nur wenige Filme – und Romane – die so klar weibliche Strategien blossstellen. Man könnte dem Werk beinahe eine misogynen Haltung vorwerfen, wenn nicht offensichtlich würde, dass auch die Frau ein Opfer ist.)

Tatsächlich ist dem ehrenhaften Stationsvorsteher etwas vorzuwerfen: Dass

er seine Ehre und Würde nicht verteidigt, und zwar nicht bloss um seinetwegen, sondern auch um seiner Frau willen. Fassbinder deutet damit unmissverständlich auf die Verantwortung, die der einzelne in seinem persönlichsten Verhalten für den Mitmenschen trägt. So gesehen, tut einem dieser gehörnte, verlachte und verachtete Bolwieser nicht mehr leid. Sein Flehen um Liebe erscheint plötzlich egoistisch. Bolwieser ist kein guter Mensch; denn wenn er Gutes tut, dann nur, um es zurückzuerhalten. Sagt er am Anfang noch zu Hanni: «Ich bin ganz dir!», so wechselt das im Verlauf der Geschichte zu: «Du bist ganz mir!» Bolwiesers Liebe ist durch und durch besitzergreifend, ohne dass er dafür etwas zu bieten hätte. Wiederholt zeigt Fassbinder seinen zügellosen Appetit beim Essen und im Bett. Am liebsten würde er Hanni wie einen Vogel im Käfig zuhause festhalten, um mit ihr in aller Abgeschlossenheit das private Glück zu geniessen. Bezeichnenderweise hört man immer wieder das grelle Schreien eines eingesperrten Vogels, wobei das Tierchen ebenso oft Bolwieser symbolisiert. Wirkt sein Liebesbedürfnis egoistisch, so ist seine angebliche Naivität Ausdruck höchster Feigheit. Dass er so lange nicht erkennt, wie er ausgenützt und zum Gespött der Leute wird, hat mit einem bewussten Verschliessen der Augen vor der Realität zu tun – aus Angst vor der Auseinandersetzung. Dort aber, wo er die Repression nicht zu fürchten braucht, bei seinen Untergebenen also, da lässt der Herr Stationsvorsteher die Sau raus: Er brüllt und kommandiert unbeherrscht herum.

Dass Fassbinder die Verantwortung des Bürgers weiter fasst als bloss auf den privaten Bereich, wird in der letzten Gerichtsverhandlung deutlich. Als Bolwieser des Meineids für schuldig befunden wird, beschuldigt ihn der Richter, eine der wenigen nicht karikierten Personen, er habe mit seinem Vergehen der ganzen Beamtschaft und damit Deutschland geschadet. Er hebt die Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft auf. Der Ehrenkodex des Beamten Bolwieser muss auch für den Menschen Bolwieser gelten. Es ist in diesem Zusammenhang nicht zufällig, dass Fassbinder die ersten

Nazis in Uniform unter Bolwiesers Untergebenen auftauchen lässt, die das ganze Ehedrama und den Verfall ihres Chefs direkt erleben. Wenn dieser Vertreter der Weimarer Republik trotz allen ihm verliehenen Rechten, Pflichten und Würden keine moralische Integrität besitzt, an die er sich selber halten könnte, dann muss ein strengerer Patron her, um die Menschen vor sich selber zu schützen. Bolwiesers nicht selbstbewusstes und verantwortungsloses Verhalten – man hat es verschiedentlich seine Untertanenmentalität genannt – ermöglicht, ja fördert die Diktatur des Faschismus.

Mit diesem Film begann Fassbinders intensive Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte. In kurzer Zeit folgten «Despair» («Die Reise ins Licht»), «Die Ehe der Maria Braun», dazwischen die Selbstinszenierung in «Deutschland im Herbst». Es gelang ihm, die Larmoyanz früherer Filme zu überwinden, indem er das Schicksal um Liebe bettelnder und verräterischer Menschen in einen grösseren Zusammenhang stellte. Durch diese neue Perspektive, die allerdings keine ideologische ist, gewannen seine Filme eine Allgemeingültigkeit der Aussage, was vom Zuschauer mehr verlangt als unverbindliches Nachvollziehen tragischer Gefühle. Tibor de Viragh

Quellenangabe:

Rainer Werner Fassbinder; mit Beiträgen von Peter Iden, Peter W. Jansen u. a., München 1983, Hanser Verlag, 340 Seiten, ill. (Reihe Film 2)

Wolfgang Limmer: Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher, Reinbek bei Hamburg 1981, Rowohlt, 224 Seiten, ill. (Spiegel-Buch)

Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean
(Komm zurück Jimmy Dean)

USA 1982. Regie: Robert Altman
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/185)

I.
«Wen die Götter lieben, lassen sie jung sterben». Nur 24 Jahre alt, prallte am 30. September 1955 James Dean mit seinem weissen Spyder 550 Renn-Porsche auf dem Weg zu einem Autorennen ge-

gen eine schwarze Plymouth-Limousine und starb beim Transport ins Krankenhaus, ohne das Bewusstsein wieder zu erlangen. Ein gigantischer Märtyrerrummel ohne Beispiel hob an. Fanclubs schossen wie Pilze aus dem Boden und zählten in den USA fast vier Millionen zahlende Mitglieder, 800 000 Menschen kauften Tickets, um das zerquetschte Unglücksauto zu sehen, und noch drei Jahre nach seinem Tode soll James Dean mehr Fan-Briefpost erhalten haben als jeder lebende Hollywoodstar. «Wenn Jimmy hier wäre und sehen würde, was sich hier abspielt, würde er, auch ohne Unfall, nochmals sterben. Das ist Massenhysterie. Jemand hat das ganze Land lahmgelegt. Es ist eine gespenstische, krankhafte Sache. Irgendetwas haben diese Kids in Jimmy gesehen...» (Lew Bracker in einem «Life»-Interview, Dean-Biografie von John Howlett).

1956 dreht ein nicht mehr ganz junger Robert Altman in Co-Regie seinen ersten Dokumentarfilm: «The James Dean Story» (eine Tatsache, die das auch ansonsten eher dürftige Presseheft übrigens glattweg unterschlägt). Der Film wird ein finanzieller Misserfolg, doch sein Regisseur macht als zynischer Kritiker amerikanischer Mythen Karriere. Eine Dekade später, nach kommerziellen («M. A. S. H.») und künstlerischen Erfolgen («Nashville») hat sich Altman auf Einnahme-Minusrekorde hinuntergewirtschaftet und muss seine eigene Produktionsgesellschaft Lion's Gate verkaufen. Sich auf seine Wurzeln besinnend, inszeniert er ein Off-Broadway Theaterstück «Come back to the Five and Dime, Jimmy Dean» und verfilmt es mit bescheidenen Mitteln. Der aufgeblasene 16mm-Film wird ein unerwarteter Kritikererfolg und zu mehreren Festivals eingeladen. Altman erhält wieder Angebote und hat jetzt wie in alten Zeiten wieder drei Filme gleichzeitig in verschiedenen Produktionsphasen in Arbeit.

II.
Schon die Exposition ist typisch Robert Altman: Die Ladeninhaberin des «Five and Dime», eine betagte Runzelschönheit, schlägt mit einer Fliegenklappe nach Fliegen, die es gar nicht gibt. Neun Frauen



Mona (Sandy Dennis) im Ramschladen Five and Dime.

versammeln sich im schützenden Innern des Ramschladens «Five and Dime», um den 20. Todestag von James Dean zu feiern. Donnerrollen und aufkommende Regenwolken symbolisieren die feindliche Aussenwelt, die sie hinter sich gelassen haben. Alles in ihren Gesprächen dreht sich nur um das Eine, nämlich Jimmy Dean. Teile des Verandadaches des Hauses in «Giant» werden andächtig bestaunt und wie Reliquien gesammelt. Ein Nacktfoto, das nicht ins jungfräuliche Madonnenbild passt, wird selbstverständlich zerrissen. Dean wird für die Frauen zum Mengengott oder besser zum Gottmenschen, der alles verkörpert, was sie sein möchten, der der Traum ist von einem anderen Leben, das die Frauen selber nie gehabt haben. Altman findet dafür eine aussagekräftige Szene: Ein Mauerblümchen des Fanclubs kleidet sich plötzlich als attraktiver Vamp, verwandelt sich aber aus Angst, seine Imagegrenze zu sprengen, allein zu sein ausserhalb der Norm, wieder zurück in ein hässliches Entlein.

Das idealisierte Bild eines «Supermans» treibt die echten Menschen ins Verderben der Depression und Mutlosigkeit. Einige wenige leben stellvertretend für viele ihre Begierden und Wünsche aus. Der entwurzelten Nachkriegsgeneration war Dean in seiner quälenden Suche nach einer Vaterperson mit festen moralischen Werten eine Identifikationsfigur, die einerseits ihr Leid teilte, andererseits sich aber selber verwirklicht hatte und auch von der älteren Generation anerkannt oder zumindest geduldet wurde. Dean, der mit neun Jahren seine Mutter sterben sah und dessen grosse Liebe zur Schauspielerin Pier Angeli unglücklich verlief, jagte aber auch ständig wie ein kleines Kind dem Phantom Liebe nach. «In seinem Bestreben, alle Gefühle bis zum Exzess auszuleben, ging er völlig in der Liebe auf, wenn er dem Ruf seines Herzens folgte. Doch genauso neigte er auch dazu, vollkommen zu verzweifeln, wenn das Objekt seiner Liebe für ihn unerreichbar geworden war.» (Billy Bast in seiner Dean-Biografie.) Hätten ihm die Frauen ihr Übermass an Verehrung noch zu Lebzeiten zukommen lassen, hätte ihn das möglicherweise vor den Geschwin-

digkeitsexzessen und Selbstbeweisen, die zu seinem Tode führten, bewahrt. Dean starb jedoch noch bevor ihn die Flutwelle des Ruhms richtig erfasst und vielleicht mitgerissen hätte.

Die Premiere von «Rebel Without a Cause» einen Monat und «Giant» gar mehr als ein Jahr nach seinem Tode waren erst eine der auslösenden Faktoren für seine Legendenbildung. Die Gründe für die Bewunderung von Dean? Er hat sich selber einmal als vollkommenen Balanceakt beschrieben. «Auf meiner linken Schulter sitzt Marlon Brando und schreit: «Leckt Euch am Arsch!» und auf der rechten sitzt Montgomery Clift und schreit: «Bitte helft mir!».» Altman charakterisiert in seinem Film den Fanclub-Fanatismus als Unfähigkeit, im Jetzt zu leben, als Suche nach Lebenshilfen, als Religionersatz, aber auch als verzweifelten Versuch, einen glücklichen Augenblick Leben einzufangen und für immer aufzubewahren.

III.

12 Darsteller, aber nur 11 Rollen gibt es in Altmans Film. Denn das einzige männliche Fanclubmitglied Joe (Mark Patton) erscheint nach einer Geschlechtsumwandlung 20 Jahre später als Joanne (Karen Black) juwelenverhangen in einem weissen Porsche (selbstverständlich Off-Screen geparkt, um die geringen Mittel der theaterähnlichen Inszenierung zu unterstreichen). Mona (Sandy Dennis), eigentliche – auch schauspielerische – Angelfigur des Films, gerät noch immer in Erregung, wenn sie erzählt, dass sie als Statistin versteckt hinter dem linken Ohr von Elizabeth Taylor kurz in «Giant» auftaucht und macht sich und anderen vor, ihr Kind sei aus einer sexuellen Vereinigung mit James Dean entstanden. Der Wunsch wird zur Wahrheit. Brutal lässt Neurosen-Zauberer Altman Wunden aufreissen. Verdrängtes wird an die Oberfläche gespült. Die alte Frau an der Theke überspielt die Alkoholsucht ihres toten Gatten, und die männermordenden Brüste von Sissy (Cher) sind auch nur aus Gummi. Altman verwendete schwarze Spiegel zwischen zwei identischen Sets (einer für die Gegenwart, einer für die Flashbacks), damit jeweils computerge-

steuert das Licht auf- und abgeblendet werden konnte. Illusion ist das Schlüsselwort in seinem Film, der zumindest für ungeübte Kinogänger seine Haken hat. Die Rückblenden in die Vergangenheit sind, weil ein Altersunterschied bei den Schauspielern nicht sichtbar ist, nicht auf den ersten Blick als solche zu erkennen. Einzig die in rote 22-Dollar-95-Windjacken aus «East of Eden» eingehüllte Dean-Fangemeinde ist ein untrüglicher Beweis für einen Abschweifer in die Vergangenheit. Oftmals verschleiert Altman bewusst, ob es sich nun um Erinnerungen, Halluzinationen, erklärende Einschübe oder um blosses nostalgisches Nachspielen der damaligen Ereignisse in der Gegenwart handelt, die sich im Glas spiegeln.

Es ist von durchaus beklemmender Faszination, wie jemand, den diese neun Frauen nie richtig kannten, ihre Leben wie ein Komet streifte und für immer ein Brandzeichen hinterliess. Aber Altman tut des Guten zuviel. Er überzeichnet, wiederholt nur noch, vergrößert, wenn er die «John Browns Body»-Hymne mit Dean-Text unterlegt, einen Drinktoast «Long live the dead» sprechen lässt oder neben einer Christusfigur ein James Dean Porträt aufstellt, das mit Neonlämpchen bekränzt ist wie ein Grab mit Blumen. Zu der an und für sich schon gefährlichen, den Weg zum Verständnis verhindernden Darstellung der Hauptpersonen als naive Geschöpfe vom Lande (aus jenem texanischen Provinznest, in dem «Giant» gedreht wurde) gesellt sich eine in ihrem Zynismus gefährlich pauschale Ablehnung jeglichen Interesses an Medienpersönlichkeiten, was umgekehrt eben gerade zur Mythenbildung führt. Logischerweise passen die literarisch oft hochwertigen Dialoge auch nicht so ganz in die Mäuler der in breitem Kaugummi-Englisch lamentierenden Dean-Fangemeinde.

IV.

Am Schluss, wenn bereits die Titel abrollen, blendet Altman noch einmal den «Five and Dime» ein. Der Wind hechelt durch die verstaubte Spinnwebenlandschaft. Das Haus ist am Zusammenfallen, verwahrlost. Eine Zukunftsvision: so, wie es einst sein wird, wenn sich das Starka-

russell längst auf eine neue Sternschnuppe oder gar auf ein neues Medium eingedreht hat. Möglicherweise kann das aber auch ein versöhnlicher Hinweis auf die positive Seite der Star- und Märtyrerverehrung sein, auf die Leidenschaft und das Leben, das die glühenden Verehrerinnen James Deans trotz allem in das alte, verlotterte Lädelligebälk brachten, das ohne sie längst eine vergessene Strassenruine im Supermarkt-Zeitalter wäre.

«Come back ... Jimmy Dean» ist, wie die kaum zufällige Titelanlehnung an das weltberühmte Alkoholdrama «Come Back, Little Sheba» andeutet, ebenfalls ein Film über die Droge Fernsehen, über

die Filmindustrie und ihre Schuld, Denkmäler zu errichten, und eine Reflexion über den immensen Einfluss, den die Medien auf die heutige Gesellschaft ausüben. Die sich häufenden Attentate von übereifrigen Fans (John Lennon, Ronald Reagan) scheinen Amerikas Filmemacher von Martin Scorsese bis Robert Altman zu beschäftigen. Und man hat durchaus das Gefühl, dass in unserer modernen Gesellschaft, die Kommunikation erschwert und Gefühle eindämmt, die extreme Liebe und Anbetung der Dean-Fans, könnte sie sich nicht in gemeinsamen Aktivitäten austoben, ein Ventil in der Gewalt suchen würde.

Jürg Ammann

FORUM DER AUTOREN

Eine wehleidige Selbstentleibung

Pil Crauer zum Verbot der Radio-Hörfolge «Paul Irrniger»

Anfangs Juni hat die 2. Zivilabteilung des Bundesgerichtes das Verbot einer Ausstrahlung der Hörfolge «Paul Irrniger» bestätigt, indem sie eine Berufung der SRG einstimmig ablehnte und die Massnahme zum Schutz der Persönlichkeit von Irrnigers Sohn anerkannte. Das Urteil hat ziemlich Staub aufgewirbelt. Gestützt auf diesen Bundesgerichtsentscheid könne, so wurde argumentiert, praktisch jede auch noch so sorgfältig recherchierte dokumentarische Veröffentlichung verhindert werden, die sich auf Personen beziehe, von welchen noch nähere Angehörige lebten. In Anbetracht der medienrechtlich aussergewöhnlichen Aspekte dieses Urteils, hat Jürg Prisi den Autor der Hörfolge um eine Stellungnahme gebeten, die hier im vollen Wortlaut zur Darstellung kommt, nachdem ZOOM bereits in den Nummern 22/78, 17/79, 1/80, 2/80 und 1/82 über diesen Rechtsstreit berichtet hat.

Wenn das Bundesgericht betont, an der Wahrheit und Objektivität der Irrniger-Tetralogie sei nicht zu rütteln, so klingt das freundlich. Aber genau diese netten Worte für den Autor werden künftig jede Dokumentation über ein Schweizer Thema verklagbar machen. Meist wird sie aber schon zum voraus einer durchaus vernünftig vertretbaren Selbstzensur der Medien zum Opfer fallen. Nach all den übrigen Begründungen des Urteils bleibt da nichts mehr.

Oder glaubt denn jemand, dieser allerhöchste Schweizer Richterspruch gelte

nur für Schriftsteller, für Hörspiele oder nur für die ungeliebte SRG? Oder nur für frühere Zeitabschnitte, die den derzeitigen so fatal ähneln?

Die vom Gericht anerkannte Bedeutung einer Person in der Schweizer Geschichte – Irrnigers Taten und Äusserungen hätten beinahe das einheitliche Schweizerische Strafgesetzbuch in der Abstimmung zu Fall gebracht, das unter anderem die Todesstrafe abschaffte – berechtigt nicht mehr zur Veröffentlichung. Dass eine Behörde klagte, ohne den «Verletzten» vorerst überhaupt zu fragen, dass aus der