

Underdog-Komödien für schlechte Zeiten : Adriano Celentano als Kino-Figur

Autor(en): **Seesslen, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

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

Heft 23

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932418>

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.

Underdog-Komödien für schlechte Zeiten

Adriano Celentano als Kino-Figur

1

Gleichsam unbemerkt hat sich neben den amerikanischen Superproduktionen, den Sex- und Horror-*exploitation movies* und den hinter so vieles Erreichte zurückfallenden Starfilmen auf dem Kino-Markt eine ganz anders geartete Form von Erfolgsfilmen etabliert: der *Adriano Celentano-Film*. Das sind in jeder Hinsicht unaufwendige Komödien, die jeweils den italienischen Sänger und Schauspieler mit einer markanten, hie und da sogar «internationalen» Schauspielerin zusammenbringen. Die Mischung aus Slapstick, Situations- und Dialogkomödie, Musik, Satire, Action und gewaltigen Durchhängern erwies sich in den europäischen Ländern der beginnenden achtziger Jahre als Erfolgsrezept erster Güte. Natürlich ist es allein die Figur von Celentano, die er über eine Anzahl von Filmen mit unterschiedlichen Regisseuren entwickelt hat, was dieses «Genre» trägt. Auch er gehört zu den Leuten, deren Wirkung nicht durch eine besondere schauspielerische Kunst, sondern eine ausgeprägte Art des Sich-selber-Seins übertragen wird.

Der finanzielle Erfolg der Celentano-Filme ist sicher nicht unabhängig von der derzeitigen Situation des Kino-Angebotes. Es gibt immerhin eine grosse Gruppe von Menschen, denen es selbst in einer Grossstadt schwerfallen wird, an einem Samstagabend einen passenden Film zu finden, einen Film, in dem nicht Augen ausgedrückt und Schädel gespalten werden, in dem die Darsteller nicht stets Schwierigkeiten zu haben scheinen, etwas zum Anziehen zu finden, oder dessen Subtilität mehr Kenntnisse und Aufmerksamkeit fordert, als man zu investieren bereit ist. Celentano-Filme sind gewissermassen die Garantie dafür, dass im-

mer diesseits der Grenze geblieben wird, was den guten Geschmack, die Ideologie, die Brutalität, die Hirnrissigkeit, den Sex anbelangt. Und doch weisen sie von allem eine kleine Prise auf: ein bisschen Gewalt (insbesondere ausgiebige Raufereien zwischen Celentano und der Hauptdarstellerin), ein bisschen Sex, ein bisschen Geschmacklosigkeit, ein bisschen Anarchie, ein bisschen Chauvinismus und nicht zuletzt auch ein bisschen Hirnrissigkeit.

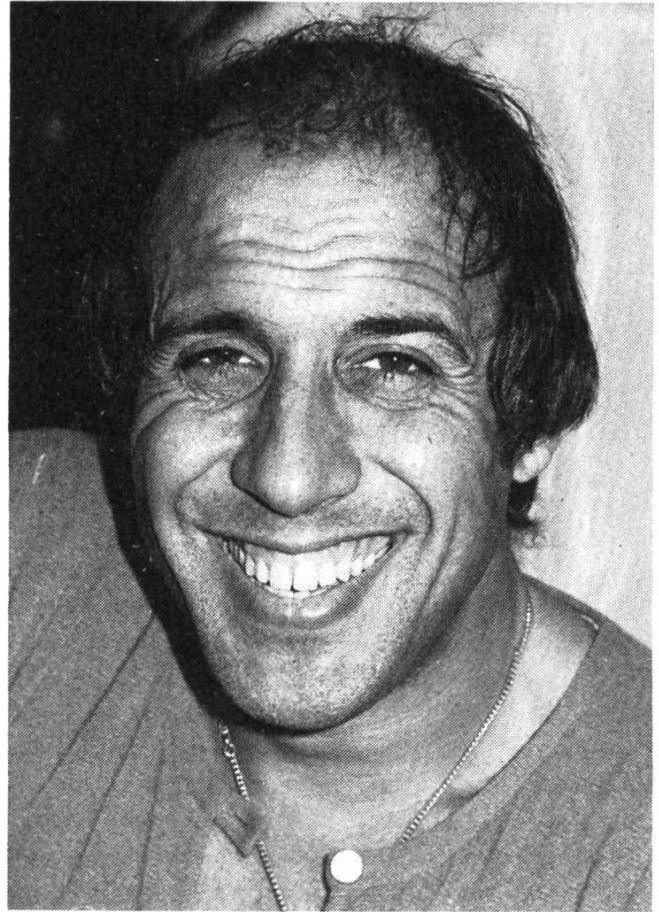
Aber das alles ist zu ertragen, und wenn man aus dem Kino kommt, fühlt man sich zumindest nicht erschlagen, hass- oder angsterfüllt, ausgebrannt, überfordert oder einfach betrogen, wie bei so vielen Filmen unserer Tage; das Kino ist da (für den Tag und überhaupt) keine Endstation. Der Erfolg der Celentano-Filme liegt also zunächst einmal nicht in dem, was sie sind, sondern in dem, was sie nicht sind. Nicht nur, was ihre Sprache anbelangt, sondern auch in bezug auf ihre Naivität – wohlmeinend könnte man auch von ihrer Menschenfreundlichkeit sprechen – greift das Kino wieder einmal zurück. In all ihrer Unbedarftheit sind die Celentano-Filme auch eine Erinnerung daran, was das Kino einmal war: eine volkstümliche Vergnügung, das Gemein-schaft eher förderte als zerstörte, ein Spiel mit der Wirklichkeit mit einer einfachen, verlässlichen Moral.

2

Freilich, auf der anderen Seite reicht die Erfolgsgeschichte von Adriano Celentano weit zurück in die Kulturgeschichte von Nachkriegseuropa. Seine Figur hat sich über Widerstände, Retardierungen

und Misserfolge entwickelt. Dass der Erfolg im Kino nun so gesamt-europäisch ausfällt, hat sicher nicht nur damit zu tun, dass sich die italienische Filmindustrie als Hollywood-Parodie im Dienste des Exports für die Entspezifizierung ihrer Produkte entschieden hat, sondern gewiss auch mit einer Form von europäischem Konsens in der populären Mythologie. Celentanos Figur ist sozusagen der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich die Widersprüche von Freiheit und Bürgerlichkeit, Chauvinismus und Emanzipation, Kritik und Opportunismus, Ausgefipptheit und Anpassung, Provinzialität und städtisches Bewusstsein bringen lassen. In ihm verkörpern sich alle Konflikte für den «modernen» europäischen Mann und sind zu einer linkischen, komischen, aber akzeptablen Lösung gebracht.

Und wenn jemand, der aussieht wie Adriano Celentano, zum Superstar wird, dann steckt vermutlich doch in uns allen ein unentdeckter Superstar. Er ist ein Rauhbein, aber zugleich sensibel, gegenüber Frauen ist er zugleich anmassend, schüchtern, hilflos, siegreich und zärtlich; er schlägt sich mit nicht immer ganz astreinen Mitteln durchs Leben, klaut und betrügt auch schon einmal, erweist sich dann aber andererseits auch als guter Freund und heimlicher Moralist; er ist durch und durch proletarisch (im anderen Fall bäuerlich), aber er ist zugleich stets dabei, sich mit bourgeoisem Chichi zu umgeben (seine «Traumfrauen» sind purer Glamour); er passt sich immer den Gegebenheiten der Zivilisation an, aber tief innen bleibt er der Naturmensch; er widersetzt sich auf eine fast «grüne» Art dem Fortschritt (hier gibt es eine der vielen Schnittstellen zwischen der Biografie des Darstellers und der Filmfigur), ohne daraus eine Ideologie zu trimmen, und auf eine ganz unaufdringliche Art vertritt er – dem Vergnügen an überdrehter Kleidung und gelegentlicher leichter Provokationen zum Trotz – konservative Werte. Kurzum: Adriano Celentano ist so wischiwaschi, wie wir alle von den Umständen gezwungen werden zu sein. Und seht: Es ist durchaus möglich, wischiwaschi und zugleich sympathisch, sogar ein Held zu sein.



Supertyp-Lächeln: Adriano Celentano.

Weil alles nicht in militanter, «konsequenter» Form daherkommt, mag einem Celentano alles in allem als liebenswerte Inkarnation des freundlichen Teils der «moralischen Mehrheit» in Europa (die etwas anderes ist als die in Amerika, zum Glück) erscheinen, als Vertreter eines Konservatismus mit menschlichem Gesicht, der weder Konformismus noch Intoleranz, weder Militarismus noch Rassismus auf seinen Fahnen hat und sich stets sanft einen Weg zurückbahnt zu Natur, Familie, Gemeinschaft, Emotion. Der politische Widerspruch, der in alledem steckt, äussert sich in den Celentano-Filmen darin, dass sie sich ein wenig dümmergeben, als sie sein müssten, dass ihre Freundlichkeit oft in den *infantilismo* umkippt, und dass bis hinein in die Filmtechnik – zu schweigen von den grossen Elementen der Konstruktion – nichts wirklich «stimmt».

3

Wie es sich für eine Filmfigur geziemt, sind bei Celentano Biografie und Verkörperung auf der Leinwand eng miteinander verbunden. Natürlich handelt es sich dabei wieder um eine *From-rags-to-riches*-Geschichte: Geboren wurde Celentano im Jahr 1938 in der Via Gluck im Mailänder Armeleuteviertel. Später wird er ein Lied darüber schreiben: «Il ragazzo della Via Gluck». Nach nur fünf Jahren Schule und einer Scherenschleiferlehre wird er Uhrmacher. Aber nun, um das Jahr 1956, bricht die Zeit des Rock'n'Roll an, der neben vielem anderen auch eine Emanzipationsmethode ist. Adriano Celentano hört bei einem Freund Bill Haleys «Rock Around the Clock», und es passiert in seinem Kopf, was in den Köpfen von Hunderttausenden von Jungen in Amerika und Europa passiert. «Ich war unfähig, weiterzuarbeiten. Ich hatte nur noch diese Musik im Kopf. Das Erstaunliche war, dass es meiner Mama, die eigentlich nur auf Belcanto stand, genauso ging.» Der Bruch verlief also ein wenig anders als in den mehr puritanischen Gesellschaften. Und Celentano hat nicht gerade den Rock'n'Roll in Italien eingeführt, aber er war es doch, der ihn bruchlos mit der *italianità* verband, und trotz vieler Stilwechsel kehrt Celentanos Musik immer wieder zu den zwei Ursprüngen zurück: dem Rock'n'Roll und der italienischen Folklore.

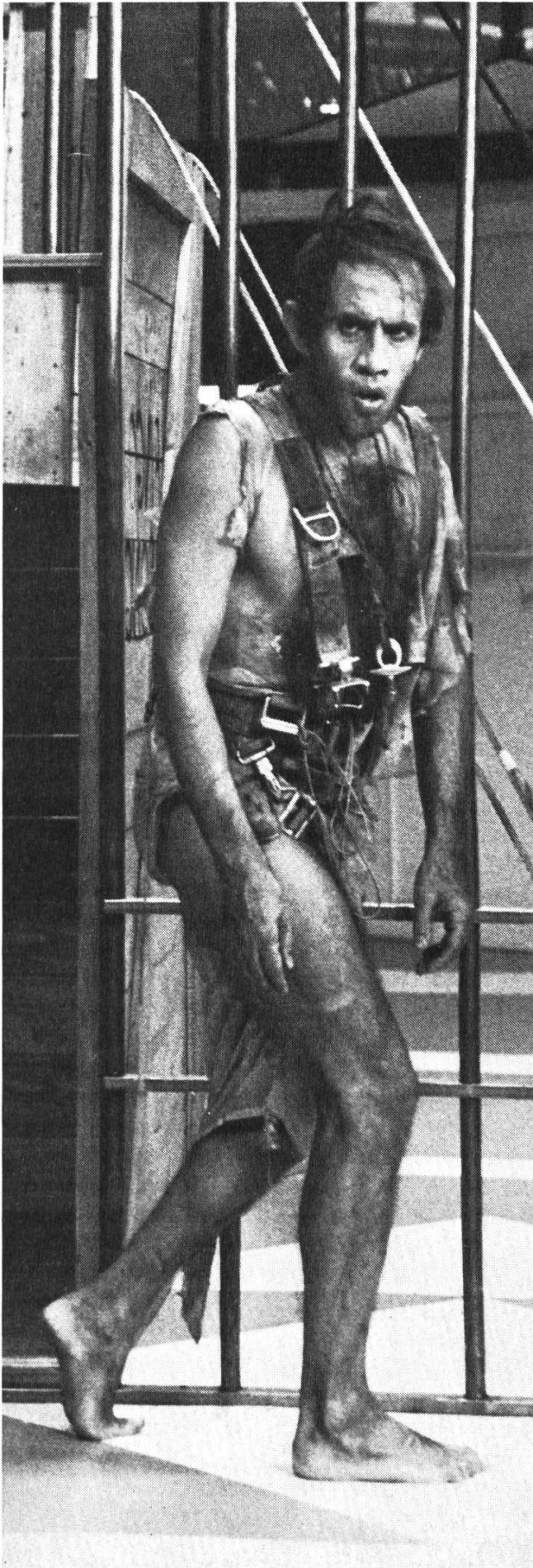
Auch wenn Mama Verständnis zeigte, war das, was Celentano in diesen Jahren – wie eine Reihe anderer – machte, doch so etwas wie eine kleine Kulturrevolution. Als er seine Karriere mit seiner Gruppe, den *Rock Boys*, auf einem Amateurfestival begann, wo prompt von den Jugendlichen, denen diese Botschaft ein gewaltiges Licht aufsteckte, das Mobiliar zu Bruch gehauen wurde (man hatte freilich auch gelesen, dass die Kids in Amerika, England und sogar in Deutschland das so zu tun pflegten, und man wollte da nicht nachstehen), da reagierte die «andere» Kultur noch verschnupft. Für Sänger, die sich des Rock'n'Roll-Idioms bedienten, gab es im italienischen Fernsehen keine Auftrittschancen, nachdem offizielle Stellen den negativen Einfluss der Rock'n'Roll-«Schreihälse» auf die italie-

nischen Halbstarren kritisiert hatten. Monsignore Montini, der spätere Papst Paul VI., sprach mahnende Worte. Zum ersten Mal entwickelte sich auch in Europa eine jugendliche Gegenkultur, und was Italien anbelangt, so gehörte Adriano Celentano zu ihren Helden.

In den frühen sechziger Jahren beruhigten sich die Dinge. Celentano leistete seinen Militärdienst ab, aber für seine Auftritte beurlaubte man ihn. Rock'n'Roll und die Gesellschaft hatten ihren Frieden miteinander geschlossen, und auch daran war Celentano nicht ganz unbeteiligt. Vielleicht ist seine ganze Karriere nichts anderes als eine Botschaft von einer würdevollen, integren Form der Anpassung und von der Bewahrung der Persönlichkeit dabei. Die spezifische Mischung aus Rock'n'Roll und Folklore-Schlager, welche die charakteristische «Reibeisenstimme» füllte, war nun längst nicht mehr auf den Teenagermarkt beschränkt. Es war nationale *goodtime music*, die alle möglichen Pop-Elemente verarbeitete, bis Celentano schliesslich mit «Azzurro» die definitive Hymne für Sonne, Strand, Campari Soda und poco di Sex gelang. Zusammen mit seinem Bruder hatte er unterdessen den *Clan Celentano* gegründet, eine Mischung aus Musikverlag, Agentur, Familien- und Freundschaftsclan, Musiker-Mafia und Plattenfirma. Stil und Biografie des Musikers und Schauspielers kulminieren in Akten der Integration.

4

Wie das bei populären Sängern so üblich ist, hatte auch Celentano ein paar Gastauftritte mit Musik-Nummern in Filmen. Aber er war fasziniert vom Medium Film, sah in ihm nicht nur eine preiswerte Form der Reklame für die Schallplatten; er investierte Ehrgeiz und später eine Menge Geld in dieses Medium. So spielte er 1969 seine erste bedeutende Hauptrolle in «*Serafino*» (Serafino, der Schürzenjäger; Regie: Pietro Germi). «Ti voglio bene, pastore Serafino – un uomo con il cuore di un bambino», sang er zum Eingang des Films und umriss damit schon den Kern seiner späteren Film-Figur. Es kristallisierte sich schon hier so etwas wie eine



Als Affenmensch in «Bingo Bongo».

(konservative) Philosophie seiner Filme heraus, eine, die Natürlichkeit gegen die Maske setzte, das Land gegen die Stadt, die Unschuld gegen die Zivilisation, die Pflanzen gegen den Beton. In Verbindung mit Germis satirischem Talent ergab das eine Mischung aus Autobiografie und Commedia dell'arte: Celentano war zugleich immer er selbst und eine feststehende Figur, die nach mechanischen Gesetzen funktioniert, aber einer Art der sozialen Erlösung bedarf. Er lässt sich vielleicht ein wenig vergleichen mit der Rolle, die Gary Cooper bei Frank Capra gespielt hat: Der Diskurs der Naivität und der Geradlinigkeit gegen die Ranküne ist zugleich der Diskurs des «männlichen Sieges», und die erotische Versöhnung ist zugleich die gesellschaftliche. Als Nebenprodukt fällt bei dieser komödiantisch gezeichneten Selbstfindung des Helden eine milde, aber bisweilen durchaus treffende Gesellschaftskritik ab.

Celentanos nächster Film war «*Bianco, rosso e...*» (Die Sünde, 1972; Regie: Alberto Lattuada), gemeinsam mit Sophia Loren. Da geht es um die komplizierte Liebesgeschichte zwischen einer jungen Oberin in einem Spital und einem kommunistischen Faktotum, fast so etwas wie eine erotische Don Camillo-und-Pepone-Geschichte und eine eher sonderbare Mischung aus Komödie, Ideen- und Glaubensdrama und schliesslich Tragödie (Celentano stirbt in den Armen der Loren).

Drei Jahre später kam «*Yuppi Du*» heraus, den Celentano selbst schrieb und inszenierte, mittlerweile beinahe ein kleiner Kultfilm. «*Yuppi Du*» ist sicher die facettenreichste Darstellung des Celentano-Mythos vom Weg des (Sub-)Proletariers in der Welt des Konsumismus zum Glück. Er erzählt, ohne sich an eine Form, ein Genre zu halten und von einer Tonart in die andere fallend, von dem armen Felice, der in einer Bruchbude in Venedig wohnt und nur Freaks, Bettler, Krüppel zu Freunden zählt. Seine Frau (Charlotte Rampling) hat sich diesem Leben der Armut durch Selbstmord entzogen, und um seiner Tochter eine neue Mutter zu geben, heiratet Felice eine andere Frau. Kurz nach der Hochzeit taucht jedoch seine totgelaubte Frau wieder auf – sie

hat den Selbstmord nur vorgetäuscht, um mit einem reichen Mann durchzubrennen. An diesen nun verkauft Felice seine Tochter, und er begräbt das Geld, das er dafür erhält. Nach dramatischen Geschehnissen bei einem Streik kehrt seine erste Frau an seine Seite zurück, und die andere tritt zur Seite.

Die Erfolglosigkeit des Films (zum Teil auch bei der Kritik) hängt vermutlich auch damit zusammen, dass Celentano hier seinen eigenen privaten Mythos (vom Glück des einfachen Lebens) verfilmen wollte, dabei vor allem aber die Widersprüche darin aufzeigte. Der geniale Dilettantismus dieses Films, der Einflüsse von Buñuel bis Pasolini zeigt, spiegelt vielleicht eine Sehnsucht wider, in all dem (italienischen) Chaos eine Identität zu finden, ohne das, was allzu leichthändig als «anarchistisch» bezeichnet wird, zu verlieren. Das Tragische, der Tanz, das Komische, der Traum, gehen, wie in der Volkskunst, eine Verbindung ein, ohne im Sinne der traditionellen, «hochkulturellen» Ästhetik zu einer Einheit zu werden.

Weit entfernt von dieser mythischen Autobiografie ist Sergio Corbuccis Gaunerkomödie «*Il grande bluff*» (1974), eine Cinecittà-Version von «*The Sting*» (Der Clou). Immerhin bleibt er auch hier seinem Image eines «lumpenproletarischen Rebellen» treu. Zusammen mit Monica Vitti spielte Celentano schliesslich in «*L'altra metà del cielo*» (1977) und mit seiner Frau, der Sängerin Claudia Mori, in «*Geppo, il folle*» (1978), den er wiederum selbst produzierte und inszenierte.

Alle diese Filme hatten beharrlich die Kino-Figur Celentano entwickelt, variiert und abgeschliffen: der Underdog, der durch Unverschämtheit, Menschlichkeit, die Hilfe der Frauen und eine grosse Portion Glück im Unglück seine Probleme meistert und auf irgendeine Art sogar Erhöhung und Erlösung findet. In einer so durchaus klassenantagonistischen Gesellschaft wie der italienischen konnte diese Botschaft ihre Wirkung kaum verfehlen (sie hat es in Zeiten der Krise seit Charles Spencer Chaplin nicht getan). Doch erst als sich die wirtschaftlichen und sozialen Krisen in ganz Europa verschärften, hörten die Celentano-Filme auf zu sein, was seine Lieder waren, touri-

stische Kultur-Beute, Erinnerung an die «schönsten Wochen des Jahres», verpöpte Folklore. Die Mär vom Verlierer, der doch gewinnt, war nun eine willkommene Tröstung: Celentano macht vor, wie man in der Krise überlebt. Und er hat Strategien entwickelt, in all den moralischen, politischen und zivilisatorischen Verwicklungen als aufrechter Kerl zu überleben. Das klappt, wenn man nicht alles so verbissen sieht und vor allem nichts kompliziert.

5

Das, was man so den «internationalen Durchbruch» für die Celentano-Filme nennt, kam um die Jahrzehnt-Wende mit Filmen, deren Titel «*Innamorato pazzo*» (Gib dem Affen Zucker, 1981), «*Ecco noi per esempio...*» (Der Supertyp, 1977) oder «*Il bisbetico domato*» (Der gezähmte Widerspenstige, 1981) die Richtung weisen, und deren Regisseure wie Castellano & Pipolo oder Sergio Corbucci sich auf Vereinfachung verstehen (um es milde auszudrücken). Dass da mit Typen, die es im Dutzend gibt, Geschichten erzählt werden, die schon hunderte Male erzählt wurden, und das in Bildern, die man tausendmal gesehen hat, tut der Wirkung keinen Abbruch.

In der Tat haben auch diese Filme ihre «grossen Momente». Zum einen sind da die Szenen, in denen Celentano, aus Freude oder aus Trotz, von normalen Bewegungen in solche des Tanzes übergeht. Da ist durchaus etwas davon zu erfahren, welche direkte Bedeutung Musik und Tanz im Überlebenskampf haben können. Zum anderen gibt es aber auch, zumal bei Corbucci, unvermutete Ausbrüche filmischer Phantasie. (Corbucci, der, wie er erzählt, nach jedem Film ein schlechtes Gewissen hat, bis er zur Bank geht, um sein Honorar abzuholen, wird geradezu heimgesucht von den Resten seines Talents.)

Im Grunde ist jeder Celentano-Film die Geschichte von der Versöhnung eines (naiven) Aussenseiters mit der Gesellschaft. Es sind oft sanfte Varianten des Kaspar-Hauser-Motivs. In Castellano/Pipolos «*Il bisbetico domato*» sitzen Celentano und Ornella Muti vor dem TV, das alte Slapstick-Filme bringt. Ornella Muti



Adriano Celentano mit Eleonora Giogi in seinem neuen Film «Grand Hotel Excelsior».

will sich fast ausschütten vor Lachen, aber Celentano weint, da den zappeligen Gesellen auf dem Bildschirm doch so Grausames widerfährt. Er begreift nicht die Freude, die das Missgeschick anderer in den Menschen auslösen kann. Als Ornella Muti gleich darauf die Treppe runterfällt, muss Celentano, er hat ja inzwischen gelernt, furchtbar lachen. Decken wir den Mantel des Mitleids über das ehrfurchtgebietende Alter dieses Gags und über den fehlenden psychologischen Zusammenhang im Film, so bleibt doch eine kleine Reflexion über die Bedingungen unserer Kultur.

In seinem Film «*Bingo Bongo*» (1982; Regie: Pasquale Festa Campanile) ist Celentano ein Findling, ein «Affe», ein Naturmensch, der in die Zivilisation (zurück) kommt. Dies mag die Apotheose und Abstraktion des Celentano-Mythos sein; wo er freilich so völlig aus der Gesellschaft gefallen war, gerät die Widerborstigkeit und moralische Hellsichtigkeit des Aussenseiters gänzlich zum kindlichen Traum.

Celentano-Filme der jüngsten Zeit sind gewiss «schlechte Filme»; sie funktionieren eigentlich nur durch das Einverständnis des Publikums. Sie funktionieren, vor allem, weil es Kinderfilme sind, Filme um einen «uomo con il cuore di un bambino».

Georg Seesslen