Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 5

Artikel: Geringste Bedingungen, grösste Kräfte
Autor: Lachat, Pierre
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932117

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Geringste Bedingungen, grösste Kräfte

Das Zürcher Filmpodium bestreitet den Monat Mai mit einem Abstecher ins Kuriositätenkabinett des Italo-Western und verfolgt die Entwicklungen im europäischen Autorenfilm anhand von Beispielen Godards und Formans.

Pierre Lachat

Der Italo-Western ist vielleicht doch mehr als eine Laune der Filmgeschichte, ein kurioses Kapitel, das sich einfach übergehen liesse. Wenn es als solches überhaupt erscheinen kann, dann sicher deshalb, weil es sich heute so gründlich und fast ohne Spuren zu hinterlassen aus der Filmgeschichte der Gegenwart verabschiedet hat. Eine Produktionsschlacht wird geschlagen in Cinecittà zwischen 1960 und 1970, und zwar dauert sie solange, wie die Sache rentiert. Dann wird der Laden dichtgemacht, es wird verramscht, was sich noch verramschen lässt, und die Produzenten halten nach andern Rezepten Ausschau, um das Dasein der gerade wieder einmal darbenden Filmstadt aus den Tagen Mussolinis noch um ein paar weitere Jahre zu verlängern (was dann aber nur zum Teil gelingt).

So gesehen, liesse sich die kurze, aber spektakuläre Geschichte des *Western all' italiana* als ein Lehrstück in zeitgenössischem Film- und Medienkommerz begreifen. Da kurbelt man in Tag- und Nachtschichten bis zur Erschöpfung, solange das Publikum zahlt, und man springt ab, sobald die ersten Anzeichen von Ermüdung auftreten. Eine der historischen Wurzeln der heutigen Junk-Kultur – die Liquidierung des Produkts wird von Anfang an vorgesehen, um nicht zu sagen gleich schon mit dem Marketing vorangetrieben – wäre möglicherweise in jenen merkwürdigen Vorgängen unweit von Rom zu suchen. Den vorübergehenden Erfolg plant am besten, wer auch schon den endlichen Misserfolg mitplant und anstrebt. Die Vergeudung wird zum Effizienzausweis, die Pleite zum Jubelfall.

Was in solchem Verhalten, in diesen Techniken des massenhaften Umsetzens von Menschen und Material an Beweglichkeit enthalten ist, steckt auch in der umgesetzten Sache selbst. Clevere Italiener übernehmen einen Typus von Geschichten und einen Kreis von Motiven, den seine eigentlichen Schöpfer, die Amerikaner, (zu Recht oder zu Unrecht) für überlebt halten. Während mehr als einem halben Jahrhundert hat der Western in Hollywood mit wechselnder Fortüne vorgehalten und wiederholt die Rolle des *cinéma américain par excellence*, einer Art Heimatfilm gespielt. Cinecittà macht daraus eine Art von Wildwestschau ganz ohne historische Angelpunkte, es löst die Versatzstücke ganz von ihrem Ursprung und ihrer gegebenen Bedeutung ab und macht sie zum Selbstzweck, universell anwendbar. Man muss jetzt nicht einmal mehr wissen, dass der Ort des Westerns Amerika war, denn nun ist er überall und nirgends, ganz und gar nur noch ein Ort des Kinos.

«Per un pugno di dollari» von Sergio Leone

Die Geschichten muten an wie die Träume der Produzenten: Einer kommt, ganz allein, woher ist wurst, er schaltet ein paar Konkurrenten aus, reisst sich den ganzen Zaster unter den Nagel und haut ab. Schilderten die Originalwestern einen Zivilisationsprozess, so zeigen die Italos in einem gewissen Sinn das Gegenteil davon: nicht wie man sich eingliedert in eine zivilisierte Gemeinschaft, sondern wie man sie sich vom Leibe hält und ihrem jämmerlichen Schicksal überlässt und für diese Abwendung von den Mitmenschen auch noch fett kassiert. Die Yuppies als die Kinder von Django und Schaumwein zu bezeichnen, wäre wohl nicht so ganz verkehrt.

Dass unter solchen Wildwest-Bedingungen noch denkwürdige Prachtstücke wie *«Per un pugno di dollari»* (Für eine Handvoll Dollar, 1964) von Sergio Leone und *«Il grande silenzio»* (Leichen pflastern seinen Weg, 1968) von Sergio Corbucci zustandekommen, ist vielleicht nur ein Versehen. Für Profit wird alles gemacht, und wenn's ein guter Film sein muss. In der Rückschau stehen die meistgenannten Beispiele der Gattung isoliert da, wie glückliche Zufälle. Vergessen sind (plangemäss) die Serientitel, die zu hunderten während der fraglichen Zeit entstanden und die den wahren, den ausradierten Italo-Western ausmachten.

Derweil nimmt die Hauptlinie der Entwicklung in Europa abseits des etwas

hysterischen Intermezzos aus Cinecittà ihren Lauf. Die Vorkämpfer der *nouvelle vague* kommen noch nicht in die Jahre, aber sie gelangen schon zu den nachmaligen Etappen ihrer Entwicklung. *«Pierrot le Fou»* (Elf Uhr nachts, 1965), zweifellos eine der rasantesten und buntesten Nonsens-Collagen der Filmgeschichte, markiert Jean-Luc Godards Art, den spontanen Frühstil der Neutöner auf die Spitze zu treiben und ihn damit fast schon seinem Ende zuzugeleiten.

Noch einmal, wie sechs Jahre zuvor in seinem Erstling «A bout de souffle» (1959), heisst der Hauptdarsteller des verrückten JLG Jean-Paul Belmondo, der dann aber (bezeichnenderweise) kein weiteres Mal vor der Kameras eines unberechenbaren eigentlichen Entdeckers auftreten wird. Das Kino kennt keine Gesetze, der Autor ist vollkommen frei, er macht, was ihm passt, auch wenn's verkehrt ist, und er hat niemandem Rechenschaft abzulegen, und sei's für den schlimmsten Fehlschlag. Nur unter solchen Bedingungen kann wirkliche Kreativität gedeihen.

Dieses Programm der Initianten der *nouvelle vague* ist vielleicht in keinem andern Film überhaupt auf so vollkommene Weise realisiert wie in dieser Nichtgeschichte, die nur noch vorgibt, auf einem Krimi der *série noire* (von Lionel White) zu beruhen und zugleich etwas von einem historischen französischen Gangster namens Pierrot le Fou zu erzählen. Bereits werden die Umrisse der späteren Godard-Filme mit ihrer Beliebigkeit, ihrer Zerrissenheit, ihrer Auflösung des Stoffs in lauter fliegende Fetzen und ihrer Rätselhaftigkeit (hinter der aber nichts steckt) erkennbar. Die Bilder und Töne, die Themen und Motive, die Figuren und Begebenheiten werden zu auswechselbaren Elementen, aus denen sich der Film als solcher nach und nach aufbaut.

Denn er selbst ist das, worum es geht, und es geht nicht um das, was er in sich schliesst. Gefäss und Inhalt werden gleichsam vertauscht. Das Gebilde ist die Sache, diese wird zur Form. Die filmhistorischen Folgen dessen, was Godard in diesen Jahren zwischen 1959 und 1969 an Pionierleistung, an Ausweitung des Mediums erbringt, sind unabsehbar. Keiner kopiert in der Folge von ihm, und alle tun es. Er zeigt (nicht als allererster, aber als erster mit der nötigen Konsequenz), wie der Film auch etwas anderes sein kann als eine Fortsetzung von Bühne und Roman mit andern Mitteln. Er zeigt, wie Film auch Malerei und Musik mit andern Mitteln fortsetzen kann. Man muss es nur wollen, man muss nur in der raren glücklichen Lage sein, nicht daran gehindert zu werden.

Spätestens mit «Pierrot le Fou» beginnt in diesem Sinn Godards Loslösung von seinen Weggefährten aus den frühen Tagen, namentlich von Truffaut und Chabrol, die einen gewissen Ausgleich mit dem *Mainstream* suchen und finden. Der Starrsinn, mit dem Godard seinerseits eben eine solche Balance bis heute verweigert hat, wächst sich in unsern Tagen zur Legende, zum absoluten Einzelfall der ganzen Filmgeschichte aus.

Milos Forman, der spätere Hollywood-Profi, führt im gleichen Jahr, da Godard schon an Kommendes denkt, mit *«Lásky jedné plavovlásky»* (Die Liebe einer Blondine, 1965) eine Bewegung in der damaligen Tschechoslowakei an, die sich als eine Art *nouvelle vague* des (noch sozialistischen) Ostens versteht. Das Paradox jener Jungen, die den totalitär gegängelten Alten folgen, besteht darin, dass sie unter einer Diktatur, die sich gerade in einer gewissen kontrollierten liberalen Phase befindet, ihre besten Filme drehen können. Während dann mit der herbeigesehnten Vollöffnung von 1968 die Herrlichkeit ein Ende nimmt, noch bevor ihr die brutale Restauration der Gewaltherrschaft vorsätzlich ein solches bereiten kann.

***Nouvelle Vague* im Westen: «Pierrot le fou» von Jean-Luc Godard; im Osten: «Lásky jedné plavovlásky» von Milos Forman**

Kreativität setzt Freiheit voraus, die Lektion aus Paris wurde in Prag mit der Begeisterung aufgenommen, die dem politischen Zustand der Unfreiheit entspricht. Aber die Freiheit geht ohne Produktionsmittel ebenso zugrunde, wie sie es unter der Zensur tut. Ganz frei von Einschränkungen, wie Godard es fordert (und zu praktizieren versucht), ist wohl kaum ein Kredit zu haben, egal wo auf der Welt. Aber die Lektion der Filmgeschichte ist zweifellos die, dass die geringsten Bedingungen die grössten Kräfte freisetzen. Das Cinecittà jener Zeit, das der Maximalbedingung des Rentierenmüssens unterstand, hat zwar überlebt, aber wie? ■