Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 138

Artikel: Rumble Fish von Francis Coppola : Filme wie Musik
Autor: Schneider, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866559

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: 13.01.2026

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

RUMBLE FISH
von Francis Ford Coppola

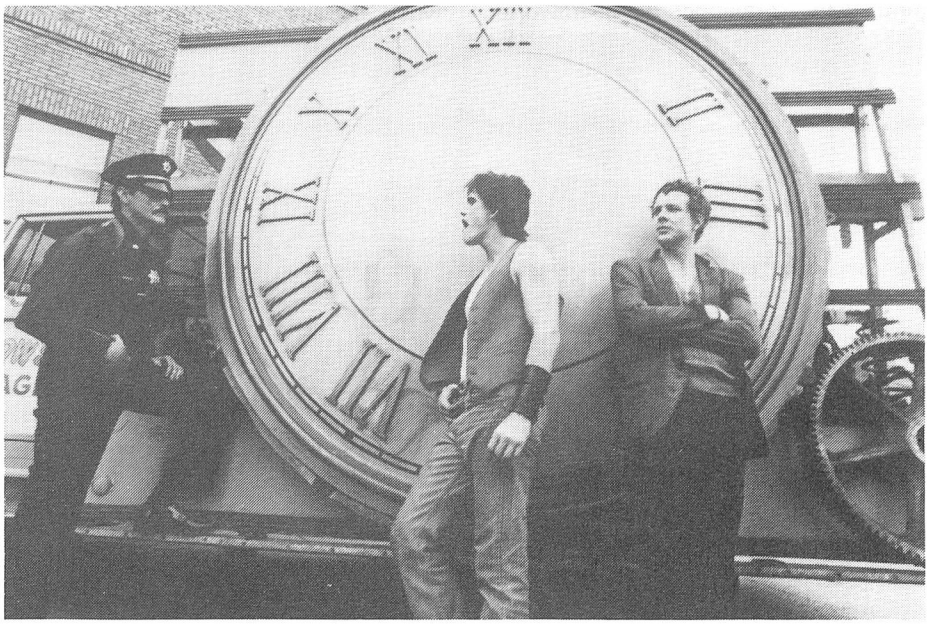
Filme wie Musik

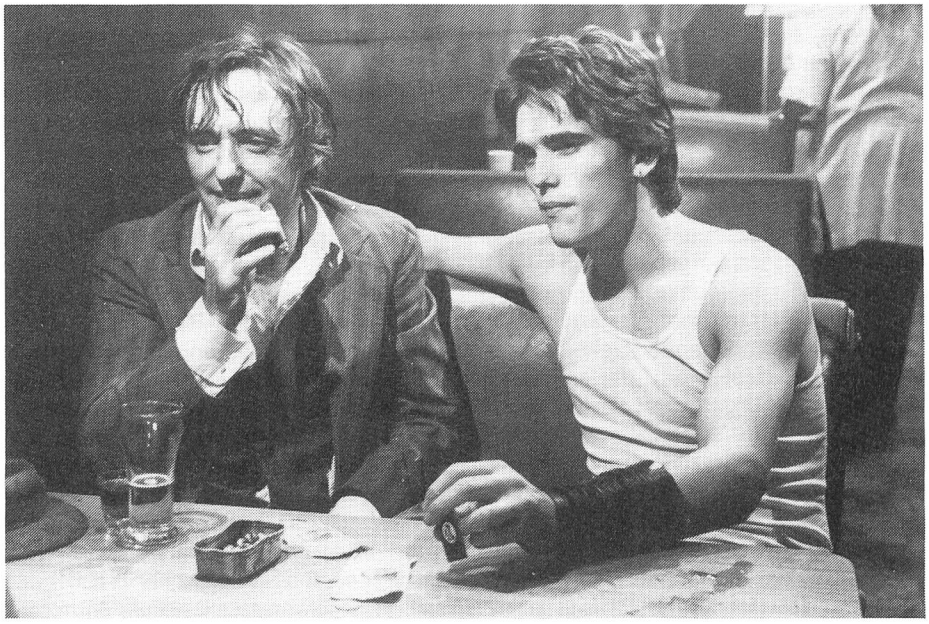
You've got to be able to skin the cat a lot of different ways.
Francis Ford Coppola

Nach der Vorführung von RUMBLE FISH am Filmfestival von Locarno zeigten sich viele Zuschauer überrascht und überwältigt von der hyper-gestilten Bild- und Tongestaltung des Films. Lobeshymnen waren zu vernehmen, solche Bilder hatte man noch nie gesehen, diese Ästhetik war neu. Für einige Kenner von Coppolas Werk schienen nun Inhalt und Form ideal gepaart zu sein. Wie dem auch sei, man hat zu vermerken, dass Coppola einer der ganz wenigen Filmautoren ist, der bei einer breiten Zuschauerschar überhaupt eine formale Diskussion auszulösen vermag. In der Tat spielt die ästhetische und dramaturgische Gestaltung bei Francis Ford Coppola seit jeher eine grössere und wichtigere Rolle, als dies durchschnittlich bei Filmemachern üblich ist. Coppola verdankt seinen Ruhm nicht einfach den verrückten Geschichten, die er erzählt hat, beziehungsweise er verdankt ihn auch und vor allem der radikalen Art, mit der er Inhalte sich formulieren lässt.
Schon bei frühen Werken von Coppola stellte man fest, dass Kameraeinstellungen, Ton und Schnitt als erzählende Elemente eingesetzt wurden, die den Geschichten oft eine andere Wendung gaben, als es etwa von der Lektüre einer Programmzeitschrift her zu erwarten gewesen wäre. Wenn man zum Beispiel von THE RAIN PEOPLE (1968) sagt, das sei die Geschichte einer schwangeren Frau, die ihren Mann verlasse und herumreisend nicht wisse, ob sie ihre Verantwortung als Mutter übernehmen solle, dann ist man hart am Rand einer sentimentalen Geschichte, die der Film *so* nicht erzählt. (Der Hang der Filmkritik zur Sentimentalität bei schwierigen Filmen scheint geradezu eine Sucht zu sein, während man bei wirklich sentimentalen Filmen sich für sein Bedürfnis bestrafend mit Zynismus reagiert.) Man hat dann nämlich nicht davon geredet, was das heissen könnte, wenn die Frau in einer einzigen, mehrere Minuten dauernden Einstellung mit ihrem Mann telefoniert, der nie ins Bild kommt, nicht nur hier, sondern während des ganzen Films nicht. Möglicherweise war nur schon das Thema von THE RAIN PEOPLE für den amerikanischen Film neu, mit Bestimmtheit aber ist es diese Dramaturgie, die sich ganz auf die Seite der Frau schlägt, indem sie nicht filmisch (mit einem Gegenschuss auf den Mann) zusammenbringt, was durch Hunderte von Meilen getrennt ist. Der Film entweicht wie die Frau der Wortgewalt des Mannes und bleibt bei ihr, entwickelt ihren Monolog und ihren mühseligen Versuch, bei ihrer Flucht mit anderen ins Gespräch zu kommen. Sie trifft auf Handicapierte, einen beim Spiel zum geistig-dumpfen Idioten gemachten Fussballspieler, auf Betrüger und einen eigenartigen Polizisten. Alle, die sie trifft, wollen etwas von ihr. Deswegen ist sie von zu Hause gerade nicht weggefahren. Sie sucht *ihre* Geschichte: das sagt die dramaturgische Form, kein Dialogsatz.
1972 drehte Coppola unter etwelchen Schwierigkeiten für Paramount THE GODFATHER. Nach dieser Erfahrung als angestellter Regisseur einer grossen Produktionsgesellschaft soll Coppola einem Assistenten drei Regeln fürs Filmemachen nahegelegt haben, nämlich: nur nach fertigem Script zu drehen, nur mit Leuten zu arbeiten, denen man trauen könne, und niemals einem Studio ein Vetorecht einzuräumen. Coppola selber war über alle drei Regeln gestolpert. Ein Kameramann lief gleich zu Beginn der Dreharbeiten vom Set, weil er dachte, Coppola wisse nicht, was er tue; ein orthodoxer Schnittmeister beklagte sich nachhaltig darüber, dass die Szenen nicht von verschiedenen Winkeln her abgedeckt und darum nicht schneidbar seien; Paramount hielt Marlon Brando für eine unmögliche Fehlbesetzung und war erst nach einem Video-Test, den Coppola mit Brando anfertigte, vom Paten zu überzeugen; Paramount setzte sich bei der Montage gegen Coppola durch und verordnete einen anderen Schluss, und schliesslich mussten auf Druck der Italian-American Anti-Defamation League die Hinweise auf Mafia und Cosa Nostra aus dem Film genommen werden. Als der Liga die Weltpremiere des Films offeriert wurde, wurde die Stimmung plötzlich freundlicher, und die vorherigen grossen Probleme bei den Dreharbeiten in den Strassen New Yorks verschwanden so schnell wie sie gekommen waren. Der Präsident der Liga war vom Film nicht zu überzeugen, wurde aber während der Dreharbeiten von Geschäftskollegen auf offener Strasse erschossen.

Die Premiere von THE GODFATHER war für Weihnachten angesagt, die Cutter wurden aber nicht auf Termin mit ihrer Arbeit fertig. Damit, dass Coppola-Filme zu einem ganz grossen Teil erst am Schneidetisch entstehen, hatte Paramount nicht gerechnet.
Der gewaltige Erfolg von THE GODFATHER verlängerte Coppolas Spiess im Kampf um mehr Autonomie gegenüber dem Studio. Es waren die Paramount-Bosse selber - welche sich nach dem Grosserfolg stritten, wer denn nun eigentlich Coppola entdeckt und schon immer gewusst hatte, was für ein Genie dieser Mann war -, die William Friedkin, Peter Bogdanovich und Francis Ford Coppola die Gründung der «Directors Company» anboten. Jeder der drei Regisseure sollte in sechs Jahren drei Filme für je nicht mehr als drei Millionen Dollar herstellen; das Geld kam von Paramount, die Ideen von den neuen Regiestars, die gegenseitig auch als ausführende Produzenten zu agieren hatten. Das Schema war wohl zu durchdacht, als dass es je hätte richtig funk-

tionieren können; nur zwei Filme wurden von der «Directors Company» - die vorerst etwas unbescheiden «Premier Directors Company» getauft worden war - überhaupt realisiert: PAPER MOON von Bogdanovich und THE CONVERSATION von Coppola.
THE CONVERSATION entstand am Schneidetisch, und Coppola war nicht gerade grosszügig, als er den Cutter Walter Murch erst an achter Stelle im Vorspann nannte. THE CONVERSATION ist ein gutes Beispiel für die nur sehr bedingte Richtigkeit der Auffassung vom alles beherrschenden und überwachenden Autorenfilmer. Coppola drehte THE GODFATHER PART II, als THE CONVERSATION geschnitten wurde. Es lag vollständig am Cutter, aus dem vorliegenden Material den Film zu gliedern, das in diesem Fall nicht durch ein Script, das den Ablauf des Films festhielt, vorgeordnet war. THE CONVERSATION ist zweifellos zu einem grossen Teil das Werk des Cutters, der für das karge Bild- und Tonmaterial eine Struktur zu finden hatte, die die Geschichte des Abhörspezialisten, der sich durch die falsche Interpretation eines einzigen abgehörten Satzes - statt «He'd kill *us* if he could» versteht er «He'd *kill* us if he could» - in eine Sache verwickeln lässt, die seine nicht ist. Er agiert nicht mehr professionell, sondern lässt sich moralisch (ver)leiten. Der Profi, dem alle technischen Mittel zur Verfügung stehen, um Leute abzuhören, begibt sich auf ein Feld, wo ihm keine Technik zum Verstehen helfen kann, und wird das Opfer einer Fehlinterpretation. LES DIABOLIQUES von Henri-Georges Clouzot inspirierte Coppola zu dieser Verkehrung von Täter und Opfer, und Antonionis BLOW-UP, wo das gleiche Interpretationsproblem anhand einer Fotografie durchexerziert wird, stand dem Film unzweifelhaft Pate. Die Struktur der Erzählung, dieses komplexe Spiel mit Bild und Ton, also der eigentliche Inhalt des Films, stammt aber vom Cutter, der mit Verdoppelung, Verstückelung und Repetition des Tonmaterials und optischer Bearbeitung der vorliegenden Negative durch Ausschnittvergrösserung, durch blow-up, diese Arbeit komponierte, die eher wie Musik ein Motiv umkreist und verfolgt, als dass sie ein Thema dramatisch, literarisch entwickelte. So besteht zum Beispiel der ganze zweite Teil des Films ausser dem wiederholt eingesetzten Abhörton einzig aus fünf Dialogsätzen, bevor dann Gene Hackman in der von ihm selbst aus Angst vor Wanzen ausgeräumten und zerstörten Wohnung mit seinem Saxophonspiel deutlich macht, dass das Begreifen auch eine Frage der Melodie und der Musik der Sprache ist, die kein Lexikon, kein Richtmikrophon





und kein Tonbandgerät beantwortet. Falls ihn beim Saxophonspiel ein technokratischer Profi abhören sollte, würde er kaum verstehen ..., aber der Zuschauer tut's: Es ist eine der schönsten traurigen Szenen bei Coppola.
Musikalisch sind Coppolas Filme zu lesen, wenn man anzunehmen bereit ist, dass da mehr zu vernehmen ist als in den öden Zeilen eines Schlagers, die nur dann ihre Richtigkeit bekommen, wenn es einem ganz schlecht geht und man gottenfroh um die dümmste referentielle Botschaft ist. Leise wird das Motiv der Gewalt in APOCALYPSE NOW mit dem Schlagen von durch ein Patrouillenboot verursachten Wellen gegen Schilf erst angespielt, bevor es im von Wagner musikalisch unterstützten totalitären Krieg eskaliert, um sich dann in den südostasiatischen Dschungel zurückzuziehen und als Tiger oder Pfeilschütze verkleidet überraschend hervorzubrechen und zuzuschlagen, bis es schliesslich ausfindig gemacht wird in einem alten, schwitzenden, kahlrasierten Mann, der wie der Abhörspezialist die Weise des Jobs als Krieger nicht unbeteiligt amoralisch mitspielen konnte, sondern sich selbst zum Dirigenten - zum Herrscher über ein kleines Gewaltreich im Dschungel - aufgeschwungen hat. In APOCALYPSE NOW fällt kein einziger Satz gegen den Krieg - aber man hört Jimi Hendrix, The Doors und die desolate, per Tonbandkassette übermittelte Botschaft der Mutter eines Soldaten von der Konsumheimatfront. Und wenn es sich trotzdem um den vielleicht grössten Antikriegsfilm handelt, dann eben aus demselben Grunde, der möglich macht, dass Klaviermusik wegen Subversivität verboten werden kann. Die Abwendung der Frau in THE RAIN PEOPLE von der Gewalt der Worte praktiziert hier Coppola selbst, um über rhetorische Streitereien um (Anti-)Krieg-Slogans hinweg zu einer Sprache zu finden, wo Dschungel auch Psyche heissen kann und Vietnam nicht nur ein fremdes Land ist, an dessen Küsten man *auch* surfen kann, sondern in diesem Moment Amerika meint, und da mit unverschämter Okkupation zur Kolonie gemacht wird.
Coppolas ästhetische Unterwanderung setzt sich fort im Singspiel ONE FROM THE HEART, das auf unschuldige und bitterböse Art zugleich den amerikanischen Traum am Unabhängigkeitstag in Las Vegas visualisiert, indem zwei Durchschnittsbürgern der Traum vom Traumpartner erfüllt wird, der nichts anderes ist als die täglich vorgesetzte Traummischung aus Show, Werbung und Film. Mit grosser Sehnsucht kehren die beiden aus der Traumfabrik zueinander zurück: «Sometimes you have to be in the dark for a long time to enjoy when the lights come up.» (Coppola) Mit ONE FROM THE HEART hatte sich Coppola endlich die Vision vom synthetischen Kino erfüllt, das gegenüber dem auf Story und realistische Darstellung getrimmten Kino der Studios auch mehr theatralische Formen ermöglichte. Licht- und Kameraführung, Musik, sich öffnende Wände und sich verändernde Farben spielten jetzt neben den Darstellern und den Dialogen Hauptrollen.
Seit ONE FROM THE HEART gleichen sich Coppolas Filme in ihrer formalen Konzeption, und man realisiert in THE OUTSIDERS und in RUMBLE FISH, dass die technischen Hilfsmittel ein Mitspracherecht erhalten und eine Eigendynamik entwickelt haben, die die Filme immer mehr über die Geschichten hinausgehend prägt und (im schlechten Fall) harmonisiert und vereinheitlicht. Coppolas Filme sind allegorischer, beispielhafter geworden bis in die Nähe einer Kunstgewerblichkeit, wo das Misstrauen gegenüber den Geschichten mit schönem, gefälligem Design und mit Symbolträchtigkeit wettgemacht wird.
RUMBLE FISH erzählt wie THE OUTSIDERS von jugendlichen Gangs, beide Geschichten stammen aus der Feder der Autorin S.E. Hinton, und beide bearbeiten Themen, die Filme wie REBEL WITHOUT A CAUSE geliefert haben. Solche Geschichten lassen sich nicht einfach wiederholen. Coppola hat denn auch wie bei jedem seiner Filme bei RUMBLE FISH nach einer neuen Form gesucht, die aus den jugendlichen Rebellen mehr als romantische Helden macht. So hat er die Geschichte von Rusty-James, der seinen grossen Bruder Motorcycle-Boy - mit unglaublich sonorer Stimme und mythischer Boss-Ausstrahlung von Mickey Rourke (AMERICAN DINER) gespielt - idolisiert und bewundert, unter den Aspekt der vergehenden/anhaltenden Zeit gestellt. Ins expressionistische Dekor gestellte Uhren (normale, rückwärtslaufende, solche ohne Zeiger) und rasend schnell ziehende Wolken sollen den unabänderlichen Fluss der der jugendlichen Aktion übergeordneten Zeit verdeutlichen. Die Zeit schleicht für Motorcycle-Boy, dem ehemaligen Anführer einer Gang, der als Mythos seiner selbst aus Kalifornien, wo er das Meer gesehen hat, in die Stadt zurückkehrt und als «König im Exil» mit stoischer Ruhe von seiner ruhmreichen Vergangenheit zehrt, langsam vorbei. Die Zeit steht still für Rusty-James, der von dieser Vergangenheit der Bandenkriege träumt, bis sie dann schliesslich für ihn zukunftsträchtig wird, als sein Bruder, der auch als Mythos ein Feind der hiesigen Ordnung bleibt, von einem Polizisten vorsätzlich erschossen wird. Jetzt schwingt sich Rusty-James selbst aufs Motorrad und fährt, den Schatten seines Bruders losgeworden, Richtung Kalifornien. Währenddessen zappeln sich die Kampffische, die Motorcycle-Boy aus dem Aquarium befreit hatte, um sie in die Freiheit zu entlassen und ihnen damit auch ihre selbstzerstörerische Aggressivität zu nehmen, in der Wiese neben Motorcycle-Boys Leiche zutode. RUMBLE FISH ist ein sehr schön, aber auch pathetisch überhöht fotografierter Jugendfilm, der die Geschichte mit einer raffinierten Tonspur und komplexer Montage märchenhaft und allegorisch verklärt zuungunsten des psychologischen Dramas, das sich zwischen den beiden Brüdern abspielt. Francis Ford Coppola hat den nicht-realistischen Stil, mit dem er in ONE FROM THE HEART überraschte, etabliert und darin eine Meisterschaft entwickelt, die ihm - der immer wieder Neues probiert - vielleicht sagt, dass die «Katze wieder einmal anders gehäutet» werden könnte. Mit schöner Ironie kommentiert Coppola den Verdacht, dass ihn das Filmische und das Filmkulturelle an RUMBLE FISH mehr interessiert hat als das Drama der beiden Brüder, indem er Dennis Hopper in der Nebenrolle des dem Alkohol verfallenen Vaters von Motorcycle-Boy und Rusty-James besetzt hat. Dieser Rebell aus EASY RIDER und REBEL WITHOUT A CAUSE ist nicht in der Lage, seinen nach Leben und Freiheit verlangenden Söhnen etwas zu raten, er könnte im Gegenteil geradezu für die Verstörtheit seiner Söhne mitverantwortlich sein. So schnell läuft und wiederholt sich die Zeit im Film.

Peter Schneider

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Francis Ford Coppola; Drehbuch: S.E. Hinton und Francis F. Coppola (nach dem Roman «Rumble Fish» von S.E. Hinton); Kamera: Stephen H. Burum; Schnitt: Barry Malkin; Production Designer: Dean Tavoularis; Kostüme: Marge Bowers; Musik: Steward Copeland; Sound Editor: Maurice Schell, Michael Jacobi, C.J. Appel.
Darsteller (Rolle): Matt Dillon (Rusty-James), Mickey Rourke (Motorcycle-Boy), Vincent Spano (Steve), Diane Lane (Patty), Dennis Hopper (Rustys Vater), Diana Scarwid (Cassandra), Glenn Withrow, Nicholas Coppola, Chris Penn, Larry Fishburne, John Ryan, Michael Higgins, William Smith, Randy Hanson, Tom Waits u.v.m.
Produktion: Zoetrope Studios für Universal; Produzenten: Fred Roos, Doug Claybourne; Executive Producer: Francis F. Coppola; Unit Production Manager: Thomas M. Hammel; Location Manager: Paul Tompkins. USA 1983; 94 min, Schwarz/Weiss und eingefärbt, Kopien von Technicolor. Im Verleih von: UIP, Zürich.