Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 13

Artikel: Auflehnung der Schatten : Betrachtungen zum wiederentdeckten Genre des amerikanischen Gangsterfilms

Autor: Knorr, Wolfram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933473

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: 23.08.2025

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

gleichen Atemzug eine grundsätzliche Begünstigung von mehreren privaten und öffentlichen Konzessionsnehmern für richtig, wobei an nationale, lokale und funktionale (z. B. Universitäten) Institutionen gedacht ist. In einer dauerhaften freiheitlich-demokratischen Gesellschaft scheint den Kirchen unerlässlich: die Begünstigung des Wettbewerbes unter den Konzessionsnehmern, eine offene Betriebspolitik, eine repräsentative Zusammensetzung aller Trägerstrukturen, die Mitbeteiligung aller relevanten Rezipienten-Vereinigungen und eine wirksame Regelung des Beschwerdeweges. Anstelle des leicht missverständlichen Begriffs «wahren» in Absatz 4 Litera a) wird «pflegen» oder «fördern» vorgeschlagen. Zu Absatz 4 Litera d) führt das Papier aus: «Die Freiheit als ungehinderte, verantwortliche Selbstverwirklichung und als ebensolcher Austausch steht weitestmöglich sowohl den Rezipienten wie den Programminstitutionen als auch den Programmschaffenden zu.» Freilich bleibt dabei der Begriff der «Freiheit» genauso trüb wie eh und je in der Mediendiskussion, und zwar erst recht, wenn die Kirchen betonen, ihnen liege vor allem an der Freiheit des Rezipienten. Wäre es nicht vielleicht erhellender gewesen, wenn die Kirchen von ihrem Ansatz her eine theologische Explikation des Begriffs «Freiheit» vorgenommen und erklärt hätten, was denn die «Freiheit eines Christenmenschen» bedeutet? Oder wäre darob die ökumenische Zusammenarbeit in Brüche gegangen?

Für eine Beschwerdekommission

Umstritten bleibt auch jener Passus des Kirchenpapiers, der in einem zusätzlichen Absatz 5 die Schaffung einer unabhängigen Rekursinstanz schon in die Verfassung einbringen will, um der rechtswidrigen Handhabung der Medien Radio und Fernsehen beizukommen: «Das Gesetz stellt ferner die notwendigen und verbindlichen Richtlinien auf, um durch eine unabhängige Rekursinstanz zu gewährleisten, dass die Rechte der Hörer, Zuschauer und ihrer Organisationen gegenüber der Programminstitution wirksam zur Geltung gebracht werden können.» Die Staatsrechtler dürften sich gegen eine solche Überladung des Verfassungstextes wehren. Warum haben die Kirchen ihren Vorschlag nicht im Hinblick auf das Gesetz konkretisiert? Es bleibt nämlich unklar, wie die Rekursinstanz in den Augen der Kirchen überhaupt aussehen soll. Die Stellungnahme des SKVV spricht hier deutlicher: eine optimale medieninterne Qualitätskontrolle mit administrativen und richterlichen Kompetenzen auf der einen Seite, eine medienexterne Beschwerdeinstanz mit schiedsrichterlicher Funktion zugunsten von Kommunikatoren, Rezipienten und Betroffenen auf der andern Seite. Der Evangelische Frauenbund lehnt eine externe Programmkontrolle (etwa im Sinne eines Fernsehrates) ab, wünscht jedoch eine Regelung des Beschwerdeweges für Rezipienten und Kommunikatoren durch die Gesetzgebung. – Gemeinsam ist im übrigen allen diesen drei Stellungnahmen der Wunsch, dass der Entwurf des geplanten Ausführungsgesetzes noch vor der Abstimmung über den Verfassungsartikel veröffentlicht werden soll.

Sepp Burri

Auflehnung der Schatten

Betrachtungen zum wiederentdeckten Genre des amerikanischen Gangsterfilms

Nach Thomas von Aquin sind die Wörter der Sprache Zeichen des Geistes; es sei wider ihre Natur und wider den Geist, sie in den Dienst der Lüge zu stellen. Die Sprache soll die Gedanken offenbaren, nicht verbergen. Dem muss man im Zeitalter des Films hinzufügen, dass die Bilder nicht Zeichen schöner Ornamente im Dienste der Verfälschung und Lüge sein sollen, sondern genau beobachtete und reflektierte Wirklichkeit. In keiner Filmgattung kommt diese Koinzidenz so ideal zum Ausdruck wie im amerikanischen Gangsterfilm. Denn er ist nicht umsonst der präziseste Reflex der

jeweiligen gesellschaftlichen Zustände in Amerika und durchaus auch für unsere Breiten. Nur dort gibt es Dialoge und Einstellungen wie etwa diese: «Eddie ist umgekippt. Er wird uns hochgehen lassen.» «Damit kommt er nicht durch.» «Ich hab' Eddie gerade in die Kirche gehen sehen.» – «Get Eddie!», zischt schliesslich «Little Caesar», und es folgt ein abrupter Schnitt auf eine Kirchenfassade; Eddie geht gerade die Stufen hinunter. Ein grosser schwarzer Wagen schiebt sich unheildrohend ins Bild. Eine Maschinengewehrsalve: Eddie liegt hingestreckt auf den Stufen. Es folgt ein glatter Schnitt zur nächsten Einstellung: Eddies Begräbnis.
Knapp, präzis, diamanthart, emotionslos wie eine gutgeölte Maschine – durchschimmernd die Bilder, zementartig der Dialog und wie Bulldozer die Gangster – das ist der amerikanische Gangsterfilm. Der schwarze Held, der virulente Bösewicht mit den gestreiften anthrazitfarbigen Anzügen und den Gesichtern, die aussehen wie die verwinkelten Muster der Autoreifen, als karrten sie sie unablässig über den von quietschenden Reifen erhitzten Teerboden der Boulevards, diese Heroen der Nacht verkörpern trotz aller action-geladenen Romantik die präzise Tragödie des sozialen Menschen unseres Jahrhunderts.
Da das Fernsehen immer häufiger alte Gangsterfilme ausstrahlt und Hollywood das Genre wiederentdeckt hat, ist eine soziologische Betrachtung mehr als aktuell und nachprüfbar. Denn der Gangster (und in Grenzfällen der Privatdetektiv und Polizist) kommt dem Zuschauer viel näher als etwa der Westernheld, weil seine Erfahrung als eine Erfahrung der Sensibilität allen gemeinsam ist. Es gibt fast nichts, das die Zuschauer besser verstehen, auf das sie schneller reagieren. Auf eine nicht leicht und nicht ohne Hemmung zu definierende Weise spricht der Gangster für alle; er drückt jenen Teil der Psyche aus, der die Eigenschaften und Anforderungen des modernen Lebens selbst ablehnt, der sich, obwohl durchaus ein Geschöpf der «schrillen Bremsgeräusche und Huptöne», ein kompakter Leib voller Krach und Licht, gegen das Zeitalter des Zements und der Vermassung auflehnt.
Der Gangster (wohlgemerkt, es handelt sich hier immer um den Film-Gangster) ist der Mann aus der Stadt, er besitzt die Sprache und die Kenntnisse der Stadt, ihre seltsamen und unehrlichen Fähigkeiten und ihren schrecklichen Wagemut. Er trägt sein Leben in der Hand und verleugnet letztlich die moderne Kultur. Der «Bösewicht» ist (trotz seiner Aggression und seines Sadismus) im eigentlichen Sinne nicht kriminell, sondern der Prototyp des Individualisten, der sich im Beton-Dschungel der Stadt gegen die sogenannten modernen «Management-Methoden», gegen die bürokratisch-politischen Techniken zur Wehr setzt. Am amerikanischen Gangsterfilm wird die Krise der Ideologie schlechthin offenkundig.

Der letzte Individualist

Es ist die Zeit, in der die Industrieländer allmählich beginnen, keine utopischen Forderungen mehr nach der Gesellschaft zu stellen, sondern sich für die politischen und gesellschaftlichen Techniken interessieren. Der gesellschaftlichen Idee wird misstraut zugunsten der technokratischen Planung (der unglaubliche Misserfolg des Alkoholverbots, die politische Entwicklung in Europa usw. waren Beweise genug). Techniker der Politik und Gesellschaft werden mehr und mehr respektiert (und sind unendlich viel wirksamer) als mit Ideologien operierende Politiker. Der Aufstieg der Mafia-Könige war der letzte Beweis: Das Verbrechen bricht aus der individuellen Bereicherung, organisiert sich, technokratisiert sich.
Der Gangster imaginiert diese Krisis: Auf der einen Seite ist er bereits der moderne ideologielose Karrierist, auf der anderen der letzte Tragöde, der seinen Kampf, nach Erfolg bluffend, heroisiert; er muss deshalb scheitern. «Das ganze Leben des Gangsters ist eine einzige Anstrengung, sich als Individuum zu behaupten, sich aus der Menge zu erheben, und immer stirbt er, weil er ein Individuum ist; die letzte Kugel wirft ihn zurück und macht ihn schliesslich doch zum Versager. ‚Mutter Gottes', sagt der sterbende ‚Little Caesar', ‚ist dies Ricos Ende?' – wobei er von sich selbst in der dritten

Person spricht, weil hier nicht der undifferenzierte Mensch, sondern das Individuum mit einem Namen, der Gangster, der Erfolg zu Fall gebracht wurde; sogar für sich selbst ist er ein Geschöpf der Imagination» (Robert Warshow).
Der Film, von dem hier die Rede ist und den ich anfangs zitierte, entstand 1930 *(Little Caesar)* und zeigt den Gangster eingespannt im schweren ökonomischen und gesellschaftlichen Geschick, zeigt ihn inmitten einer Gesellschaft, die nur noch auf dem Weg des Geldverkehrs regulierbar und kontrollierbar ist, die wie eine Büffelherde durch die Strassenschluchten jagt, direkt in die Arme der Reklamewelt, der kleinen Illusionen. Mervin LeRoy schildert den Weg eines rücksichtslosen Egoisten. Rico und Joe überfallen eine Tankstelle und schliessen sich daraufhin einer Gangsterbande an, deren Anführer Sam einen Teil der Stadt kontrolliert. Die anderen Stadtteile werden durch die Gangs von Arnie und Montana beherrscht, dem anerkannten Führer der lokalen Unterwelt. Rico, der sich mit Arnie überworfen hat, organisiert einen Überfall auf dessen Nachtklub und tötet dabei den Staatsanwalt des Distrikts. Bald wird er zum Führer der Bande Sams. Er wird, je höher er steigt, je rücksichtsloser er vorgeht, immer einsamer. Rico, der «kleine Cäsar», fordert am Ende die Polizei heraus und wird erschossen.
Ricos Ende, die bewusste Provokation der Polizei, zeigt ihn als den Mann, der nicht – wie das durch generelle Konditionierung willige Bürgertum – auf Wunder hofft. Der Bürger, verstrickt in sein Privatleben und vor allem in den Kampf um die materielle Existenz, beschränkt seine politische Tätigkeit zumeist auf Akte der Einwilligung, die nicht zu unterscheiden sind vom Über-sich-ergehen-Lassen der Routine. Rico aber sieht den Betrug, ohne jedoch die Kraft der Vernunft zu besitzen. Seine emotionale Verletzbarkeit ist Ausdruck der romantischen Sehnsucht nach Opposition und individueller Selbstbehauptung. Edward Robinson war der «Cäsar» auf den Leib geschrieben. Er gehörte zu den grossen Originalen Hollywoods. Klein, mit einem kurzen, breiten Schädel, weichgerundet, grossen schwammigen Lippen und zusammengekniffenen Grillenaugen, ein verbleiter Kloss, dessen Träume auf seinem Gesicht zur verfaulenden Wirklichkeit gerinnen. Seine Fliege, die er fast immer trug, wirkte wie ein bunter Schmetterling auf einem Rattenloch und war gleichzeitig Ausdruck seiner heimlichen Sehnsucht nach Jugendlichkeit, ohne des Hungers würdig zu sein.
Er definierte Wirklichkeit zwar als persönliche Auffassung und Anschauung, aber erkannte darüber hinaus das positiv Reale als Fiktion und versuchte sich deshalb im praktischen Konflikt mit der Staatsgewalt zu behaupten (nicht umsonst stellt er sich erst der Polizei, nachdem ihn die Presse der Unehrenhaftigkeit beschuldigte). Es entstanden unzählige hervorragende Gangsterfilme, deren wichtigste Regisseure Howard Hawks, William Wellman, John Cromwell, Josef von Sternberg, Delmer Daves, John Huston, Frank Tuttle, Orson Welles und Henry Hathaway waren.

Der Revolver als privater Lyrismus

Der Gangster, egal ob er heroisiert oder kritisch gesehen wird, ist der Reflex einer Gesellschaft, deren Geschick und Lebensstil von der freien Konkurrenz bestimmt wird. Theoretisch stand jedem der Zutritt zur herrschenden Gruppe offen. Ein festumrissenes Milieu der Oberen bestand kaum noch. Man mied die verpflichtende Wertbildung, und die Wirtschaft verkam an der spekulativen Willkür, da der einzelne rücksichtslos um Gewinn und private Macht kämpfte.
Der Revolver in der Hand schützte gegen kollektive Konventionen, wobei die Waffe obendrein den Stellenwert eines privaten Lyrismus erhielt, der das allgemeine Dasein ausschliesst. In gewissem Sinn ist der Gangster ein Mythomane, obwohl er im breiten Geschehen freilich nicht gleichgültig steht. Er versuchte, die träumenden Reste des Individuums vor der Vergesellschaftung zu retten. Was die alten Filme so interessant macht, ist die Tatsache, dass die Helden keinen Aufruhr in sinniger Gartenlaube treiben (wie in *The Godfather*) oder sich nur ästhetisch abreagierten (wie in *Bonny and Clyde*), sondern sich auflehnen im Faktischen; die Umwelt, in der sie agieren, ist kein artistischer Kunstgewerbe-Feudalismus, sondern genau eingefangene Wirklichkeit, die

als Motivationsbasis der Unterweltler nachvollziehbar wird. Die subjektive Dominante, gekennzeichnet nicht nur durch die Physiognomien, sondern eben auch durch den Revolver, war das Zeichen der privilegierten Selbständigkeit und gleichzeitig der gemeinschaftsbetonten Verletzlichkeit. Andererseits versuchen sie sich der Masse anzuschliessen (Al Capone), um die gefährliche Einsamkeit, die Drohung des isolierenden Wahns zu kompensieren. Tragisch an ihnen bleibt, dass sie jede Politisierung fürchten, da diese eine Norm auferlegt. Die Gangster sind gewohnt, nur auf engster Gruppe zu wirken, denn die entscheidenden Fluchtmomente sind bei ihnen zugunsten der Minorität ausgebildet (diese Tendenz war selbst in der alten Mafia noch vorhanden).

Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse in den USA und dem Kriegseintritt wurde der Individualist nicht mehr im Scheitern heroisiert, sondern von der zermürbenden Umwelt gequält. Es entstand die «Schwarze Serie», die nicht nur die «pragmatischen» Gangsterfilme eines Huston oder Hawk umfasst, sondern auch die Terrorfilme von Siodmak, und das bedeutete Demoralisation. Man war gezwungen (etwa in *The Spiral Staircase)* die äusseren Umstände widerstandslos hinzunehmen. Die Nachricht von den Greueltaten in Europa und Asien schlug sich in diesen Filmen nieder. So sind Dashiel Hammett und Raymond Chandler die ersten Autoren, die ein für allemal mit dem idyllischen «Wer-ist-der-Mörder?»-Krimi aufräumen und die harten Privatdetektive Sam Spade und Phillip Marlow schufen, die sich durch zähe Kleinarbeit in einer korrupten Welt zu behaupten versuchen. Zwar handelt es sich hier bei den Helden nicht um reine Gangster, aber doch um zwiespältige, brutale Burschen, die zwischen der Unter- und Oberwelt stehen und von beiden letztlich fertiggemacht werden. «Es wird eine Welt geschildert, in der Verbrechen ein Volk beherrschen könnten und tatsächlich fast ganze Städte beherrschen; in denen Hotels und Pensionen und berühmte Restaurants Leuten gehören, die sich ihr Geld mit Bordells verdient haben; in der ein Filmstar die Strohpuppe einer Clique sein kann und der vornehme Mann unten im Empfangssalon der Leiter eines illegalen Wettbüros; eine Welt, in der der Bürgermeister ein Auge zudrückt über einen Mord, mit dem viel Geld verdient wurde, wo kein Mensch eine dunkle Strasse entlang gehen kann, weil Recht und Ordnung Dinge sind, über die wir sprechen, die wir aber nicht durchführen...» (Raymond Chandler).

Mit John Hustons *The Maltese Falcon (Die Spur des Falken,* 1941, nach einem Roman von Dashiel Hammett) wird Humphrey Bogart als Sam Spade weltberühmt. Hier ist nun nicht mehr die Waffe allein entscheidend, sondern fast nur noch die Kunst der Intrige, die Kunst, sich gegen den konkreten Terror mit gerissener Psychologie zu wehren. «Bogies» Physiognomie drückt diesen Zustand vollendet aus. Es ist ein Gesicht wie mit Ackerfurchen durchzogen, mit Wangen, die wie zerknitterte Tütchen über den Knochen hängen, einem grossen, sadistischen Mund, den er zu einem bärbeissigen Grinsen aufreissen kann, das er manisch geniesst, weil er seine Zähne für den Eingang der Katakomben hält. Seine verschatteten Bussardaugen und der breitkrempige Hut, der die hohe Stirn fast verbirgt, geben ihm den Ausdruck eines gebeutelten Nagetiers, das alles andere als stark und heldenhaft wirkt, eher schlau, durchtrieben, leicht verschossen wie seine Anzüge. Dieser Bursche reisst sich wie eine Hyäne um Leichenteile der korrupten Gesellschaft. Er macht nichts anderes, als seine Haut zu retten.

Der Malteser Falke ist eine kleine Plastik aus purem Gold, nach der eine Gruppe untereinander rivalisierender Gangster sucht. Der Kampf wird mit allen Mitteln geführt. Sam Spade wird in diese Auseinandersetzung mit einbezogen, nachdem sein Partner bei der Durchführung eines geheimnisvollen Auftrags einen gewaltsamen Tod gefunden hat. Für den Tod des Kollegen hat Spade herzlich wenig übrig: Er ändert nur das Firmenschild. Sein Interesse, das sich zuerst nur auf die Aufklärung dieses Verbrechens richtete, gilt bald der Statuette, nachdem Brigid O'Shaugnessy ihn geschickt in ihre Pläne eingespannt hat. Der Schluss kommt überraschend: Endlich im Besitz des Falken, stellt sich dieser als Imitation heraus. Die Bilder des Films sind gezeichnet durch eine undurchsichtige Welt des Verbrechens, der Gangster, der verkrachten Existenzen. Einen gradlinigen Aufbau gibt es nicht mehr; alles ist verwirrend und scheinbar unmotiviert. Jeder ist gegen jeden, getrieben von der Gier nach materieller Bereicherung.

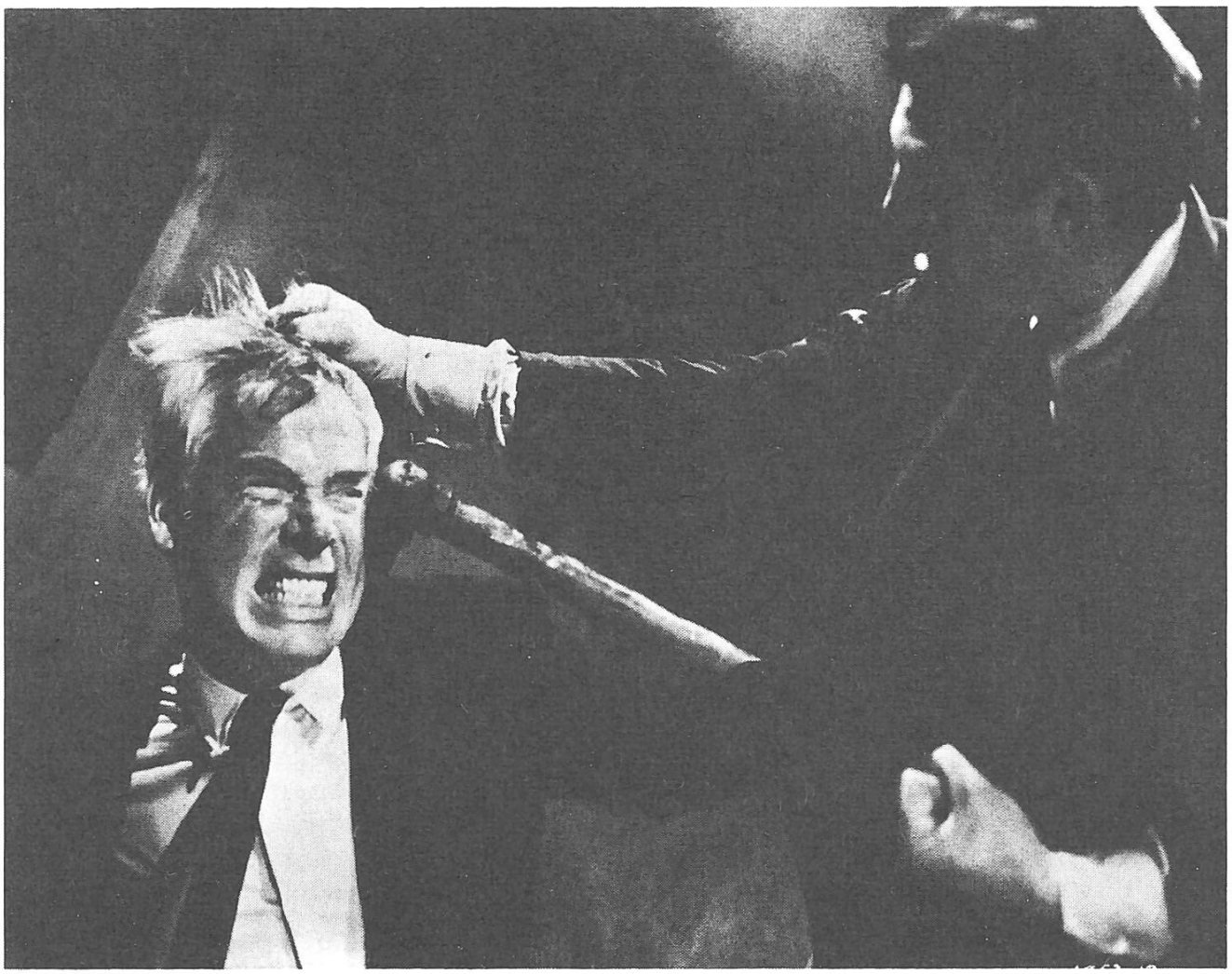
Der aalglatte Neurotiker

Die Bilder bauen sich auf der konventionellen Realität auf, verleugnen die Gemeinschaft in der dämmrigen Luft der Negation und sehen in Egoismus die einzige Alternative. Spade verkörpert den krisenhaften Verfall der Epoche. Zweifellos besteht ein Zusammenhang zwischen dem schon überentwickelten Kapitalismus und der Entwertung des konkreten Objekts. Die Geldwirtschaft ist der geschlossene Überbau, der den Individuen die Lust an der Ideologisierung nimmt. Freilich ist Sam Spade noch «positiv» zu bewerten, denn sein Radikalismus ist (noch) eine Mischung aus (ideologischem) Rationalismus und Konservativismus (indem er noch vage an ein positives Recht glaubt).
Dies ändert sich jedoch bereits erheblich in Frank Tuttles *This Gun for Hire* (*Die Narbenhand,* 1942). Der Gangster der siebziger Jahre ist hier bereits vorweggenommen.
Es ist die Geschichte eines Berufsmörders, der von seinen Auftraggebern, einem Agentenring, betrogen und mit gestohlenen Banknoten bezahlt wird. Er beschliesst, sich zu rächen, wird aber bei der Polizei denunziert und getötet, nachdem er jedoch seine Rache noch ausführen konnte. In der Hauptrolle sah man zum erstenmal einen Schauspieler, dessen Darstellung sich aus dem kommenden Kriminalfilm überhaupt nicht mehr wegdenken liess: Alan Ladd. Seine ausgeglichene, eigentlich hübsche Physiognomie kaschierte eine latente Brutalität, die unvorbereitet freigesetzt wurde. Sein schmaler Mund, immer lächelnd, und seine runden, infantilen Wangen, das blonde, glatte Haar und die Knopfaugen, eisig und starr, als verböten sie das eigene Lachen, dieses Gesicht mit der «Undurchdringlichkeit» einer Drehtür in einer grossen Bank, die weder ein Innen noch ein Aussen hat, ist die Hochglanzfassade des aufkommenden Technokraten. Seine Emaillehaut und seine perfekte Gestalt sind jedoch nur ein sanftes orthopädisches Gerüst, mit dem sich der moderne Psychopath nach aussen korrigiert. Von daher ist er das absolute Gegenteil von Bogart, Robert Mitchum, James Cagney, Robert Ryan und Richard Widmark, in deren Gesichter immer die Mischung aus Sadismus und Leiden zu sehen ist.
Ladd weiss von seinem Persönlichkeitsverlust und rettet sich deshalb in die «stilisierte» Technokratisierung; doch das Psychopathische bricht immer wieder durch. Die Verbindung der beiden Bereiche führt zum Killer, der letztlich nur noch einen einzigen Wunsch hat: ausserhalb von allem zu stehen. Er ist weder Romantiker (wie die Gangster der dreissiger Jahre) noch gegen die Vermassung und Gleichschaltung der Gesellschaft (sein Gesicht verweist darauf). Seinen Hang zum Töten motiviert er so: «Eine Frau. Ich träume von einer Frau. Sie hat mich immer verprügelt. Sie wollte das Böse aus mir herausprügeln. Mein Vater wurde gehenkt. Meine Mutter starb bald darauf, und ich musste dann bei dieser Frau leben: meiner Tante! Vom ersten Tag an hat sie mich geschlagen, bis ich 14 Jahre alt war. Eines Tages erwischte sie mich mit einem Stückchen Schokolade. Sie schlug mich mit einem glühenden Feuerhaken. Dabei brach mein Handgelenk. Plötzlich hatte ich ein Messer in der Hand und stiess es ihr in den Hals. Von dem Tag an war ich ein Mörder. Man steckte mich in eine Besserungsanstalt. Da prügelte man mich auch. Aber ich freue mich, dass ich sie getötet habe.» Nur über die Narbenhand dringt man in seine Seele, und nur über die Narbe drängt sie nach aussen.
Während aber Ladd (der im übrigen Melville bei seinem Alain-Delon-*Samurai* beeinflusste) eben noch – als Charakter – in objektiven Dingzusammenhängen steht, hat man im heutigen Gangsterfilm die letzten Reste an Übereinkunft mit der Realität völlig aufgelöst und sie keineswegs bereichert, was freilich für unsere Zeit sehr symptomatisch ist.

Das Treibhaus-Individuum

Die modernen Gangster(-Filme) ersetzen die notwendige Revolte durch ästhetische Surrogate, und sozialer Protest grünt als Sportplatz engagierter Feigheit. War bei den alten Gangstern das Leben ein Labyrinth, das ihre Gesichter prägte, so rollt heute das

Leben präzis in hellen Schienen, und das Dasein ist technisch normiert. Aus dem Individuum wird ein Über-Individuum – wie in einem Treibhaus gezüchtet. *The Godfather (Der Pate)* Don Corleone brach total mit der Realität. Die Mafia-Clique wurde zum Schrebergarten-Verein, der den Opa in die Sonne rückt. Aber eben das ist typisch für unsere Zeit, denn man darf nicht vergessen, dass bei zunehmender Vermassung die Individualisierung zunimmt und in den Massenmedien folglich der Trend gegen Normalisierung sehr attraktiv ist. Der pathogene Typ wird als patentiertes Original mehr geliebt als der positive Held, der letztlich – durch das Happy-End – eben in der Normalisierung endet. Dies steigert sich bis ins Monströse. Hat diese Entwicklung etwa mit *Bonny and Clyde* begonnen, einem Film, der in die traumhaften Ornamente flüchtet, die den Zuschauer zu nichts verpflichten, ausser einem ästhetischen Erlebnis, so endete es vorläufig im faschistoiden *Dirty Harry*, der sich dermassen übersteigert personenbesessen feiert, dass das Faschistoide überhaupt keine Rolle mehr spielt. Dieser sich grausam gebärdende Individualist schützt nur noch homöopathisch vor der Vermassung. So entstehen Filme der artistischen Willkür, die, selbst wenn sie sich noch so pessimistisch oder realistisch geben, von dem Ehrgeiz getragen werden, die neuesten «Motive» und «Perspektiven» zu übertrumpfen. Die Regisseure (und Autoren) schlachten formale Elemente aus und überzüchten sie ins Himmelblaue.
John Boormans *Point Blank* ist die Story eines Killers (Lee Marvin), der vom Syndikat um sein Honorar geprellt wurde und fürchterliche Rache nimmt. Er kämpft allein gegen eine anonyme Macht, gegen ein Unternehmen, ja gegen den bürokratischen Staatsapparat. Hier wird das Synonym «Gangster» an den Rand des Schwachsinns getrieben (man stelle sich vor, ein Amerikaner kauft ein Auto, und weil es nicht fährt, hebt er die



Lee Marvin in «Point Blank». Foto: MGM

gesamte General-Motors-Verwaltung aus den Angeln) und die Sehnsucht nach Individualität und Freiheit desavouiert. Auf der einen Seite arbeitet man mit einer peniblen Realität (ein gewaltiges Hochhaus, in dem waschechte Wall-Street-Manager-Typen hocken), und auf der anderen treibt man einen falschen Kult mit dem Individualisten, der nichts will, nur sein Geld. Hier wird ein Über-Individuum gezüchtet, das symptomatisch in *James Bond* kulminiert. Diese hochtechnokratische Mischung aus Gangster und Polizist symbolisiert die Leistungselite, die die (wesentlich romantischere) Erbelite abgelöst hat (in den neuen Mafia-Filmen werden Erb- und Leistungselite sehr geschickt vermischt); ihre Funktion besteht im Verwalten von unpersönlichem Eigentum. Sie sind die Manager riesiger Kapitalgesellschaften, deren Machtbewusstsein vom Bewusstsein des «Lohnempfängers» – die sie ja sind – gestört wird; denn sie wissen, dass sie letztlich austauschbar sind. Diese Entpersönlichung kippt bei Bond durch masslose Übertreibung in die Karikatur um, zeigt aber doch recht deutlich den modernen Individualisten, dessen Freiheit nur darin besteht, sich gewisse «Vorzugsaktien» zu erkämpfen. Die Grenzen zwischen persönlichem und unpersönlichem Eigentum werden verwischt, Bond ist nur Manager eines gigantischen Unternehmens.
Originalität gibt es nicht mehr, sie wird durch archaisches Benehmen erzeugt. Das Wirkliche verstaubt in der Kombination attraktiver Signale. Man turnt in Action-Akrobatik, wobei es kein Objekt mehr gibt. Das eigentliche soziale Motiv wird nach Kräften ausgeschaltet, um sich in der reinen Dynamik niederzulassen. Die Entfremdung ist total.
Am Gangster lässt sich dieser Prozess nachvollziehen. Sein Schattendasein dient der psychologischen Erhellung des Individuums. Die Vermassung, die totale Verwaltung der Welt, den offiziellen Optimismus und die Fortschrittsgläubigkeit lehnt er im Grunde ab. Der Gangsterfilm ist (trotz allen Vorbehalten den neuen Produktionen gegenüber), wenn man so will, die Auflehnung der Schatten. Wolfram Knorr

FILMKRITIK

A Doll's House (Nora)

USA 1972. Regie: Patrick Garland (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/185)

Das 1879 in Kopenhagen uraufgeführte Schauspiel «Et dukkehjem» (Ein Puppenheim) war nach «Die Stützen der Gesellschaft» das zweite grosse Gesellschaftsdrama des Norwegers Henrik Ibsen. Ibsens Bühnenstück, im deutschen Sprachraum als «Nora» bekannt geworden, gilt als einer der bedeutendsten literarischen Beiträge zu dem zu Ibsens Zeit viel diskutierten Thema der Emanzipation der Frau. «Die Grundzüge der Handlung stimmten mit dem Eheschicksal der ihm bekannten Schriftstellerin Laura Kieler überein. Weitere Anregungen erhielt Ibsen von einer Streitschrift Camilla Collets (1813–1895), die für die Frauenemanzipation eintrat, sowie von der ihm ungerechtfertigt erscheinenden ablehnenden Haltung des Skandinavischen Vereins in Rom gegenüber zwei Anträgen zur Gleichstellung der Frau innerhalb dieses Kreises» (Kindler sLiteraturlexikon, Bd. II, 1966).
Es ist erstaunlich, welche Aktualität Ibsens Schauspiel bis heute geblieben ist. Dies bezeugt nicht nur diese Leinwandadaption einer Broadway-Bühnenaufführung, denn schon ist in der Westschweiz Joseph Loseys «Nora»-Verfilmung mit Jane Fonda angelaufen, von der bereits in unserem Cannes-Bericht in Nr. 12/73 (S. 29) die Rede war. Patrick Garlands Inszenierung ist eine konsequente, im besten Sinne «dienende» Theaterverfilmung, stets darauf bedacht, Darsteller und Handlung optisch zu «stützen». Das