



„Missing“-Regisseur Costa-Gavras\*  
Drama des Verlusts

für Salvador Allendes Chile seit mehr als einem Jahr mit seiner Frau und ein paar Freunden in Santiago lebte, in den entscheidenden Putsch-Tagen zufällig bei einem Ausflug ans Meer in ein Hotel geriet, in dem es von frisch eingetroffenen Landsleuten wimmelte, teils in Uniform.

Sie kümmern sich um ihn, luden ihn zu einer Party ein, sorgten für seinen Rücktransport nach Santiago – möglich, daß ihm manche zu leutselig von ihrer Tätigkeit erzählten, möglich auch, daß anderen die Neugier, die er dafür zeigte, suspekt erschien. Ein Zusammenhang mit Hormans Verhaftung und Verschwinden, am Tag nach seiner Rückkehr nach Santiago, braucht nicht zu bestehen und wird auch von Costa-Gavras nicht konstruiert.

Costa-Gavras sammelt zwar (manchmal mit allzu auftrumpfender Thriller-Bravour) Indizien, die zur Aufklärung eines mysteriösen Todesfalls führen sollen, und seine Hauptfigur ist ein altmodischer Moralist, der altmodisch streng nach Schuld und Verantwortung fragt. Doch das Provozierende dieses Films liegt nicht im verworrenen Einzelfall, dem er nachspürt, sondern in dem betont kühl registrierenden Blick, den er auf die Schauplätze richtet.

Daß die Leichen, die da noch an verschiedenen Straßenecken herumliegen, aus keinem CIA-Drehbuch stammen, sondern freihändige Zutaten des Regisseurs Augusto Pinochet sind, versteht sich, und eben deshalb wirkt die so selbstverständliche, stets frisch rasierte und frisch aufgebügelte Allgegenwart der US-Vertreter an diesem Schauplatz erschreckend.

\* Bei den Dreharbeiten zu seinem Film.

Erschreckend ist nicht die bekümmerte Routine-Rhetorik des Botschafters, der dem Vater Horman klarmacht, daß amerikanische Ideale und amerikanische Interessen zweierlei sind und zweierlei sein müssen, erschreckend sind vielmehr bestimmte Bilder, die Costa-Gavras unkommentiert gegeneinandersetzt: zum einen ausländische Botschaftsgebäude, in deren Korridoren und Gärten Hunderte von Asylsuchenden dicht zusammengepfert hocken, zum anderen die blankgebohnerten Flure und makellosen Rasenflächen der amerikanischen Botschaft, in der niemand vor den neuen Machthabern Zuflucht gesucht hat. In der pointierten Leere dieser Bilder zeigt der kühle Kino-Rhetoriker Costa-Gavras, wie „amerikanische Präsenz“ in der Dritten Welt aussieht.

„Missing“ hat in den USA entschieden heftigere, kontroversere Wirkung gehabt als etwa das Revolutions-Epos „Reds“, das ein Stück linker Vergangenheit feiert. „Missing“ trifft – mit einer Vehemenz, die auch das Filmfestspielpublikum in Cannes, wo auch die Europa-Premiere stattfand, aus seiner Kunst-Ruhe aufgestört hat – eine Öffentlichkeit, die den Künsten der Drehbuchschreiber im State Department mehr und mehr mißtraut, eine Öffentlichkeit, die sich von den jüngsten Erscheinungsformen der „amerikanischen Präsenz“, etwa in El Salvador, alarmiert fühlt.

Für die Experten mag der Pinochet-Putsch das letzte rundum geglückte Lateinamerika-Szenario gewesen sein – das Publikum, das „Missing“ übers Kino hinaus als Signal nimmt, wehrt sich immer heftiger dagegen, daß der El-Salvador-Film ebenso glatt läuft.

Urs Jenny



## FILM

### Lukrative Rache

Joan Crawfords Adoptiv-Tochter Christina hat ein Buch über ihre despotische Mutter geschrieben. Ihr Martyrium mit „Mommie Dearest“ wurde auch verfilmt und ist jetzt in deutschen Kinos zu sehen.

Ein behandschuhter Arm streckt sich nach dem Wecker. Es ist fünf Uhr morgens. Zwei Hände tauchen in ein dampfendes Waschbecken, schrubben die Haut mit Bürsten, als sei sie aus Holz, und schlagen heißes Wasser auf Wangen und Stirn, die gleich darauf sekundenlang in Eiswürfel vergraben werden: Tägliches Waschritual eines Filmstars, rigoros-kosmetische Prozedur zur Aufrechterhaltung eines Gesichts, das tägliche Befindlichkeiten nicht zeigen darf, sondern sich ausrichtet am einmal kreierten, später immer wieder abgeforderten „Look“.

Das Gesicht als Kapital – es soll das der Joan Crawford sein – sieht man erst, als es fertig zugerichtet ist, angelegt von Faye Dunaway in dem Film „Meine liebe Rabenmutter“, der die Geschichte einer extrem gestörten Mutter-Tochter-Beziehung im Bannkreis von Hollywood erzählt. Er basiert auf dem Buch der Adoptivtochter Christina, „Mommie Dearest“, das 1978, ein Jahr nach dem Tode Joan Crawfords, erschien und schon bald auf den Bestseller-Listen stand. (Die Übersetzung des Titels ist verkrampt: „Liebste Mami“ ist die Anrede, die Joan Crawford ihren Kindern in jeder Situation abverlangte. In ihrer Perfidie ist sie viel suggestiver und trifft



Film-Crawford Faye Dunaway, Vorbild: „Liebste Mami“ im Horrorkabinett

die komplizierte Beziehung genauer: Christina wollte, wie jedes Kind, ihre Mutter lieben; sie beteuert dies in ihrem Buch.)

Die nach drei Ehen und mehreren Fehlgeburten immer noch kinderlose Crawford adoptierte 1939 das erste Kind, Christina, dann einen Jungen, Christopher, später zwei Mädchen, die sie „die Zwillinge“ nennt, obwohl sie von verschiedenen Müttern und im Abstand von einem Monat geboren wurden. War es der Wunsch nach Kindernähe – oder ein zusätzlicher Publicity-Gag, wie Christina ihr später vorwirft?

In der Öffentlichkeit, bei Kinderfesten zum Beispiel, zeigt sich die Crawford als hingebungsvolle Mutter. Wie es daheim, ohne Kameras, zugeht, schildert Christina: Der Crawfordsche Haushalt – ein Horrorkabinett, ein ständiges Wechselbad von Gunstbeweisen und Strafen. Von den vielen Geburtstagsgeschenken zum Beispiel darf Christina nur eins behalten, die anderen muß sie Waisenkindern geben. Weil eines ihrer 300-



**Hollywood-Star Joan Crawford 1953\***  
Vom Tanzgirl zur Diva

Dollar-Kleider auf einem Drahtbügel hängt – amerikanische Chiffre für Geschmacklosigkeit (und Armut) –, wird die Tochter aus dem Bett geprügelt. Für Lappalien bekommt sie Stubenarrest, Strafarbeiten, Schläge.

Die letzte Szene des Films zeigt Christina und Christopher nach dem Tod der Adoptivmutter beim Notar, als das Testament eröffnet wird. Sie erfahren, daß sie enterbt sind, „aus Gründen, die ihnen wohlbekannt sind“. Ein letzter Schlag aus dem Jenseits, noch einmal zeigt die Crawford, wer der Boss ist. Auf

\* In „Torch Song“.



**Christina Crawford, Adoptivmutter 1947:** Stubenarrest, Strafarbeiten, Schläge

des Bruders Feststellung, daß ihre Mutter, wie immer, das letzte Wort habe, entgegnet die – sich langsam von dem Schock erholende – Schwester hintergründig: „Wirklich? Hat sie es wirklich?“

Die Antwort ist, natürlich, nein. Wie groß auch immer die Qual, die die Kinder erlitten haben: Mit „Mommie Dearest“ hat Christina sich lukrativ gerächt. Das Buch wurde für sie ein Millionengeschäft, der Verkauf der Filmrechte brachte 300 000 Dollar. Die Abrechnung fand statt, als der Gegner ausgeschaltet war. Solo-Duell.

Das amerikanische Echo auf diese Hollywood-Groteske war zwiespältig. Das Film-Fachblatt „Variety“ schrieb: „Mommie Dearest verkauft sich als Biographie. Doch eine solche Darstellung hat niemand verdient.“ Die „New York Times“ bemängelte an dem Film: „Kein Einblick in die Persönlichkeit von Joan Crawford“ und „mit einer Ausnahme werden ihre Filme nicht erwähnt“, nur „ihre Verrücktheit und ihre Boshaftigkeit werden geradezu liebevoll ausgemalt. Man muß sie ja nicht gleich zur Heldin machen, aber ein bißchen mehr Menschlichkeit hätte sie verdient“. Gesucht: die Großmut des Stärkeren.

Der Film wird bereits als „Psychogramm“ gehandelt. Das aber ist er nicht, kann es nicht sein, wegen der höchst subjektiven Erzählperspektive. Die Crawford war ambivalenter und zerrissener, als sie von ihrer Tochter hier gezeigt wird. Kein Wort über ihre beherrschende Star-Stellung über mehr als 30 Jahre und 80 Filme. Von ihrer Kindheit, ihrem Werdegang spricht die Kino-Crawford Dunaway gerade nur in zwei Nebensätzen.

Eine Karriere, reich an Klischees: von der Verkäuferin und Kellnerin zum Tanzgirl, zum Star. Sie gehörte nie zu den ganz großen Schauspielerinnen, aber viele ihrer Filme waren Kassenerfolge; sie konnte auch den Trivialrollen noch ein Mindestmaß an Substanz geben. Von einigen Höhepunkten abgesehen („Menschen im Hotel“ 1932, neben der Garbo; „Mildred Pierce“, für den sie 1945 den Oskar bekam; „Whatever happened to Baby Jane?“, in dem sie 1962 mit ihrer Erzrivalin Bette Davis spielte), steht ihre Filmkarriere für gutes handwerkliches Mittelmaß.

Die Definition von Joan Crawford dem Star fällt noch leichter. Sie war keine Sexgöttin wie Mae West oder Jean Harlow, keine Komödiantin wie Rosalind Russell, kein Schauspieler-Vulkan wie Bette Davis, schön, aber ohne das Pathos der Schönheit einer Garbo. Doch sie verkörperte einen Typ, der offenbar Frauen besonders gefiel – willensstark, selbstbewußt, erfolgreich.

In vielen Filmen spielte sie die maskulin wirkende Geschäftsfrau. In den dreißiger Jahren und während des Krieges waren solche Rollen notgedrungen Leitbilder für Frauen, die zum erstenmal auf eigenen Füßen stehen mußten. Joan Crawfords privater Glamour – ihre Eleganz, das luxuriöse Haus, die Kinder – war bestes Photomaterial. Ihr Kleidungsstil, polsterbreite Schultern, enge Röcke, machte den Vierziger-Jahre-Look populär. Sie personifizierte die Träume und Enttäuschungen von Millionen Amerikanerinnen.

Sie kommt aus ärmlichsten Verhältnissen; der Vater verläßt die Mutter schon vor der Geburt; ein Stiefvater, dem zu liebe sie ihren Geburtsnamen Lucille Le-

Sueur zu Billie Cassin ändert, verschwindet, als sie neun Jahre alt ist. Der Familie geht es schlecht; die Kinder müssen Geld verdienen. Im College kann Billie nicht mithalten; nach einem gewonnenen Tanzwettbewerb setzt sie sich in den Kopf, Tänzerin zu werden.

Kansas City, Chicago, New York sind die Stationen der tanzbesessenen Göre, die nach den Sternen greift und sie auch kriegt: Am Broadway wird sie von einem Talentsucher aus Hollywood entdeckt.

16jährig fängt sie bei MGM für 75 Dollar die Woche an. Zuerst spielt sie vor allem sich selbst: den tanzwütigen Teenager, kokett und ungebärdig. In „Our Dancing Daughters“ (1928) legt sie einen Charleston auf den Tisch, es wird ihr erster großer Erfolg. In einem Wettbewerb, von einer Filmzeitschrift ausgeschrieben, ermitteln Leser den Künstlernamen Joan Crawford.

Anders als viele Stummfilm-Größen, für die der Tonfilm das Ende ihrer Karriere bedeutet, schafft sie den Übergang mühelos: Sie hat eine tiefe Stimme und kann sogar singen.

Mit Douglas Fairbanks jr., ihrem ersten Mann, heiratet sie in Hollywoods Adel ein (seine Mutter war Mary Pickford, Amerikas Sweetheart). Aber diese und zwei weitere Ehen dauern nur vier Jahre. 1955 heiratet sie den Aufsichtsratsvorsitzenden von Pepsi-Cola; nach seinem Tod reist sie als Pepsi-Directrice durch die Welt – ein zugkräftigeres Reklamepferd hat keiner.

Sie ist ein Hollywood-Produkt, aber in erster Linie „self-made“. Dieselben Eigenschaften, die ihre Kinder terrorisieren, machen sie zum Dauerliebling der Fans: Disziplin und der Wille, als Star zu überleben. Als sie Anfang der vierziger Jahre nach einigen Filmflops als „Kassengift“ geschmäht wird, verteidigt sie sich damit, daß man ihr keine anspruchsvollen Skripts mehr anbietet. Die Bevorzugung von Jung-Stars wie Jane Russell verletzt sie tief. Aber Jahre später bekommt sie – nun für weit weniger Geld bei Warner unter Vertrag – mit „Mildred Pierce“ die Oscar-belohnte Rolle einer aufopfernden Mutter, die von der blut-saugerischen Tochter ruiniert wird.

Noch zweimal wird sie als „erledigt“ abgeschrieben, noch zweimal hat sie ein Comeback. Man beginnt, ihre „Haltbarkeit“ zu loben. Wohl kein Star hat so lange überdauert: sie hat sich – anders als die Garbo – nie geschaut, auch altern-de, gequälte Frauen zu spielen.

Der Erfolg gab ihr recht. Der Konflikt zwischen Liebe und Beruf war für die Zuschauerinnen nachvollziehbar. Joan Crawfords Karriere, so ein Hollywood-Chronist, gab ihnen gleichzeitig die Gewißheit, daß „Frauen in einer Männerwelt Triumphe feiern können“.

Im Alter bleibt davon nicht viel übrig. Sie verfällt dem Alkohol, stirbt 1977 in New York. Zu einem anderen Leben als dem des Stars hat sie sich bis zuletzt nicht entschließen können.

## Der italienische Traum

„Drei Brüder“. Spielfilm von Francesco Rosi; Italien 1981; 113 Minuten; Farbe.

Ein Bauernhof im südlichsten Italien, mit dickem, fast fensterlosem Gemäuer auf einen kahlen Hügel gesetzt, der weißgekalkte Putz längst verwittert: Das ist der Ort, um den Francesco Rosis jüngster Film kreist, ein karges Bollwerk ersterbender Tradition. Im Haus aufgebaut liegt eine tote alte Frau, von den Klageweibern des Dorfes mit monotonen Litaneien betrauert.

Rosi, der einst wütende Filme gegen die Unvernunft und Unbeweglichkeit italienischer Zustände gemacht hat, ist mit seinen sechzig Jahren nicht sentimental geworden, aber traurig und leise verzweifelt. Sehnsüchtig erzählen die

hinausgeschickt, nach Rom, Neapel und Turin. So sind seine drei Söhne zum Begräbnis auf den Hof zurückgekommen – und sie schleppen Italiens Gegenwart mit sich in diesem zeitfernen Ort.

In seiner Figuren-Konstellation hat Rosis Film eine naive Künstlichkeit: Die drei Brüder repräsentieren drei Positionen hoffnungsloser Verstrickung in soziale Widersprüche – der älteste hat als Richter in Rom mit Terroristen zu tun (und hat Angst vor ihnen), der zweite plagt sich als Sozialarbeiter in Neapel mit schwererziehbaren Kindern ab, der dritte operiert als ungeduldig militanter Junggewerkschafter in Turin an den Grenzen legaler Gegengewalt –, und die drei Brüder verwickeln sich, kaum haben sie sich in ihrem „Kinderzimmer“ von einst wiedergefunden, in politische Pala-



Rosi-Film „Drei Brüder“ mit Charles Vanel: Von der Gegenwart vergessen

Bilder seines Films von einem Italien, das arm und dürr und von der Gegenwart vergessen ist. Das Gesicht seiner Trauer ist das Gesicht des 89jährigen Charles Vanel, der Vanel, der den Bauern spielt, der nun mit Hund und Geflügel allein auf dem Hof zurückbleibt: seine wäßrigen Augen, seine lederne Schildkrötenhaut, sein steifer Gang, seine Stummheit sind voll Geschichte.

Ein Gesicht der Hoffnung gibt es auch in diesem Film: das der kleinen Enkelin aus Turin, die zur Beerdigung der Oma hergebracht und für eine Nacht im Ehebett neben dem schlaflosen alten Mann einquartiert worden ist. Nachts weint sie aus Einsamkeit oder Fremdheit, doch in der Morgensonne, als der Sarg der alten Bäuerin von ihren Söhnen aus dem Haus getragen wird, beginnt die Kleine sich hier wohl zu fühlen.

Drei Telegramme mit dem Text „Mama ist tot“ hat der Alte in die große Welt

ver ohne Ausweg und ohne Ende. Die Trauer um Mama macht jeder stumm für sich schluchzend in einer Ecke ab.

Schließlich löst der Film diese zerredete Nacht in Träume auf: Der Sozialarbeiter erlebt sich in einer bunten Operettenszenarie als Messias aller verlorenen Kinder, der Gewerkschafter, der seine kleine Tochter aus Turin mitgebracht hat, repariert im Traum wenigstens seine kaputte Ehe, und der Richter erträumt seine blutige Exekution als „Volksfeind“ durch Terroristen. Arg literarische Träume – wenn Rosi dagegen zeigt, wie sich das kleine Mädchen in der Scheune vergnügt, in einem Berg von goldenem Korn wälzt, erzählt er viel mehr.

Ein seltsamer Film: Italiens Großstadtgegenwart, von der er so pflichtbesessen und beharrlich redet, wird immer flüchtiger, unwirklicher vor den schweren, archaischen Bildern eines Bauernhofs, der einfach dasteht und schweigt.

Urs Jenny