

Verwirrung ohne Gefühle

Der amerikanische Freund. Spielfilm von Wim Wenders; Deutschland/Frankreich 1977; Farbe; 123 Minuten.

Sechs Spielfilme hat Wim Wenders seit 1970 gemacht und ist sich dabei auf sympathische Weise treu geblieben, hat seine Obsessionen und Träume vom großen Kino verfolgt, das für ihn das amerikanische Kino ist, das von Hawks, Ford, Hitchcock, Regisseuren, in denen die große Illusion der Cinéasten kulminiert: die Versöhnung von Industrie und Individualität.

Der junge deutsche Film krittelte immer nur sehr unbeholfen vom großen Vorbild Hollywood ab: Wildwest in den Isar-Auen, Manhattan in Schwabing und der „Yeah-Baby“-Slang. Was anderes wäre auch möglich im Land der kleinen Budgets, wo der Film nur wirklich als verlängerter Arm der Literatur geschätzt wird, wo es nach heimlich geäußelter Meinung derer, die mit ihm umgehen, das schlechteste Kinopublikum der Welt gibt.

In dieser Atmosphäre, die viele Filmemacher zusehends in die Resignation treibt, erscheint Wenders' trotziger Versuch, großes Kino zu machen, wie ein waghalsiges Abenteuer. Patricia Highsmith, deren Erstling „Fremder im Zug“ immerhin Hitchcock verfilmt hatte, bot mit ihrem jüngsten Roman „Ripley's Game“ die Vorlage. Dennis Hopper, Regisseur von „Easy Rider“, spielt eine der Hauptrollen, gedreht wurde mit einem Budget von etwa 2,7 Millionen Mark. Der Aufwand signalisiert den Anspruch, den sich Wenders selbst gestellt hat.

„Der amerikanische Freund“ ist großes Kino geworden, ohne Zweifel, aber leider auch nicht mehr. Bei einer Geschichte, die von einer ungeheuren psychischen Irritation handelt, ist das zu wenig.

Jonathan, ein Rahmenmacher in Hamburg, leidet an einer unheilbaren Blutkrankheit. Er weiß nicht, wie lange er noch zu leben hat. Eines Tages erhält er von einem mysteriösen Franzosen das schamlose Angebot, für viel Geld einen Mann in Paris zu ermorden. Mit gefälschten Untersuchungsberichten, die Jonathans Krankheit schlimmer darstellen, als sie ist, ködert ihn der Franzose. Jonathan möchte Frau und Kind nach seinem Tode versorgt wissen, außerdem handelt es sich bei dem ausgesuchten Opfer um einen Mafioso, wie der Franzose behauptet. Keine Frage der Moral also.

Nach dem geglückten ersten Mord wird Jonathan ein zweiter aufgedrängt, wieder an einem Gangster. Tatort: der TEE von Hamburg nach München. Hier eilt ihm Tom Ripley zu Hilfe, eine undurchsichtige Figur, die mit ge-

fälschten Bildern zwischen Amerika und Europa handelt. Ripley war es auch, der den Franzosen auf Jonathan aufmerksam gemacht hatte, er ist der Drahtzieher dieses Komplotts, das ihn am Ende selbst zu zerstören droht.

Daß die Geschichten der Highsmith „von Psychologie nur empirisch und ohne Erklärung“ handeln, daß das Korsett der Handlung die Haut der Figuren selbst ist, daß da nichts verallgemeinert oder beispielhaft gezeigt wird, hat Wenders an dem Roman fasziniert. In Wahrheit beschreibt er damit seinen eigenen Film. Seine Personen bleiben im Dunkel des Unerklärlichen, und je länger man ihnen zusieht, desto bereitwilliger akzeptiert man jede Beliebigkeit, mit der sie sich selbst darstellen, ohne sich plausibel zu machen. Sie irritieren ohne Sinn.

Jonathan, von Bruno Ganz bemüht stoisch gespielt, wäre eigentlich eine

lend. Ein Mensch, der seine Identität verloren hat und sie sucht, indem er die eines anderen zerstört. Jonathan verfällt diesem tückischen Spiel aus Faltenstellerei und Zärtlichkeit ebenso, wie Wenders Hoppers Intensität verfällt, die er mit allem schmückt, was seiner in amerikanische Instant-Kultur verirrten Phantasie einfällt.

Ripley betreibt Selbstgespräche mit einem Kassettenrecorder („Ich weiß immer weniger, wer ich bin, oder wer irgend jemand anderer ist“), er haust in seiner Hamburger Villa mit Musicbox und Billardtisch, über dem eine „Canada Dry“-Leuchtreklame hängt, knipst sich selbst mit einer Polaroid und läßt die Photos auf sich herabregnen, ein „Lonesome Cowboy“ im Dickicht der Requisiten eines Amerika-Freaks.

Wenn sich Wenders sichtlich erleichtert von der Psychologie seiner Figuren löst und Spannung aus der simplen Si-



Wenders-Film „Der amerikanische Freund“: Spannende Männerbeziehung

tragische Figur: Aus Liebe zu seiner Familie begeht er Verbrechen, die er ihr nicht gestehen kann, und entfremdet sich ihr dadurch. Wenders scheues Mißbehagen an Szenen, die diesen zentralen Konflikt behandeln, ist deutlich spürbar. Die Dialoge zwischen Jonathan und seiner Frau (Lisa Kreuzer) hören sich gräßlich unbeholfen an, was um so mehr stört, als die übrigen hervorragend präzise gelungen sind. Wenders, das weiß man aus seinen früheren Filmen, ist kein Frauenregisseur.

Um so spannender beschreibt er Männerbeziehungen mit einer faszinierenden Mischung aus „coolem“ Understatement und unterschwelliger Homoerotik. Dennis Hopper als Tom Ripley ist eine Figur von kinomythischer Dimension, ein vernarrter Spieler, einsam um Jonathans Freundschaft buh-

tuation des Mörders, der sein Opfer verfolgt, erzeugt, dann gelingen ihm Sequenzen von einer Perfektion, wie sie im deutschen Film schon gar nicht und im Hollywoodfilm allenfalls bei Hitchcock zu sehen sind. Die zehnmünütige Jagd Jonathans durch die Gänge der Pariser Métro und der Mord im TEE-Zug sind atemberaubende Brauurstücke der Montagekunst (Schnitt: Peter Przygodda).

Leider bleibt dies eine brotlose Kunst, solange Wenders statt liebevoller, lebendiger Neugier für seine Figuren nur eine cinéastische Faszination aufbringen kann, die sich mit dem kühlen Reiz der Oberfläche begnügt. Etwas Totes, Seelenloses geht von diesen Figuren aus, Menschen, die ihre Eigenschaften wie Kostüme tragen.

In Wenders' Kinowelt haben Leidenschaften keinen Platz und Gefühle nur,

* Mit Bruno Ganz (l.) und Dennis Hopper.

insoweit sie Einsamkeit heißen. In dieser Welt kann er seine eigenen, ganz persönlichen Geschichten erzählen. Alle anderen jedoch, so scheint es, erfrieren darin. *Wolfgang Limmer*

Wahn der Nähe

„Eine Frau unter Einfluß“. Spielfilm von John Cassavetes. USA 1974; Farbe; 155 Minuten.

John Cassavetes' Film „Eine Frau unter Einfluß“ lief in Amerika im gleichen Jahr wie Bergmans „Szenen einer Ehe“ und Scorseses „Alice lebt hier nicht mehr“, also 1974. Aber während die beiden anderen Ehe- und Frauenfilme wirklich „liefen“, krauchte die „Frau unter Einfluß“ eher — so gemächlich, daß sie in Deutschland erst

ehrung bricht. In seiner geduckten Borniertheit beharrt er wider seine bessere Angst darauf, daß alles in Ordnung wäre, wenn es nur äußerlich in Ordnung bliebe.

In dieser Welt artikuliert man sich eher körperlich als sprachlich. Mit dumpfen Blicken und Gesten wird da mehr zerstört als mit Worten. So kann der Film auch nicht so tun, als ließen sich die Probleme aus der Welt diskutieren; sie stecken nicht in Wortblasen, sondern sind körperlich existent.

So sind sie auch nicht in dem, was man gemeinhin Handlung nennt, darzustellen und einzufangen. Cassavetes beschreibt sie vielmehr in Ausschnitten eines durchgehenden Zustands.

Mit ausführlicher Genauigkeit zeigt der Film den normalen Alltag einer

Und weil die Frau eher mit dem Instinkt als mit dem Kopf begreift, daß diese Kameraderie die Fremdheit nur überdeckt, trotz gemeinsam bereiteter Spaghetti und fröhlich gesungener Opernarien, reagiert sie mit einem wirr und verwirrt wirkenden hilflosen Überangebot an Herzlichkeit: Sie benutzt die amerikanischen Freundlichkeitsformeln („I love you“) nicht als Ersatz für und Schutz vor Nähe, sondern so beschwörend und körperlich nahe, daß die andern das als Prostitution oder Wahnsinn empfinden müssen.

Als ihr auch ein Kindernachmittag auf diese Weise peinlich mißfällt, bis der verstörte Nachbar mit seinen Kindern panisch die Flucht ergreift, lassen sie der Mann und dessen Familie in eine Heilanstalt einliefern. Als sie nach Monaten zurückkommt, wirkt sie nicht geheilt, sondern bestenfalls dressiert. Bei den Zumutungen der versammelten Familie, die sie bald ängstlich wie ein fremdes Tier anstarrt, bald mit übertrieben sacharinsüßer Freundlichkeit als wiedergewonnenen Teil in die Familienbande preßt, droht sie erneut durchzudrehen.

An diesem Punkt verändert Cassavetes fast unmerklich auf irritierende Weise die „Einstellung“ seines Films. Vergrößert ausgedrückt, könnte man es so sagen: Die Normalen sind auf einmal die Verrückten — zumindest werden die täglichen gutgemeinten und wie ein Würgegriff wirkenden Zuwendungen der anderen zur Erklärung für die Flucht in den Wahn. Am Ende schlägt der Mann seine wieder aus der Rolle kippende Frau in wilder Zuneigung und entschlossener Liebe in die Norm zurück.

Nur die Kinder begreifen in ihrem Unverstand, was da vor sich geht: klammern sich weinend an die Mutter, werfen sich in ohnmächtiger Wut gegen den Vater. In einem scheinbar friedlichen und erschöpften Zustand endet der Film, wie er anfang — an einer beliebigen Stelle, an der sich nichts und alles verändert hat.

„Eine Frau unter Einfluß“ wirkt wie ein Dokumentarstreifen, in dem sich die einer sogenannten Verrückten eigene Theatralik fremd und seltsam ausnimmt, auffällig wie ein Warnsignal auf einer scheinbar friedlichen Straße.

Anders als in dem Film „Einer flog über das Kuckucksnest“ wird Irrsinn nicht denunziert und gleichzeitig parabolisch überhöht, sondern als erschrockene Frage an eine Wirklichkeit gerichtet, die sich auf ihre Befriedigungen viel zugute hält.

Dieser Eindruck entsteht vor allem aus dem befremdlichen Mut, mit dem Gena Rowlands die Mabel spielt: ein Gesicht, das nur in Grimassen zu sich findet, eine Frau, deren scheinbar unkontrolliertes Gestikulieren, deren Überschuß an Zärtlichkeit signalisieren, daß sie nur noch bedingt abwehrbereit ist: Unzerstörbar ist sie nur noch in der Verstörung. *Hellmuth Karasek*



Ehe-Film „Frau unter Einfluß“: Zumutungen der Familie

jetzt, mit dreijähriger Verspätung, angelangt ist.

In der Tat sind die „Szenen einer Ehe“ im Vergleich zu dem Werk des amerikanischen Schauspielers („Rosemaries Baby“) und Avantgarde-Regisseurs Cassavetes ein versöhnliches Salon- und Konversationsstück, lebt Scorseses „Alice“ trotz aller Realistik in einem filmischen Wunderland.

Denn die „Frau unter Einfluß“ bricht, um die Abhängigkeit einer Frau bis zur Selbstaufgabe und Selbsterstörung zu schildern, mit so gut wie allen Film-Erwartungen.

Einmal ist das Mann-Frau-Problem hier nicht in bürgerlichen Nora-Tüll verpackt: Der Film zeigt eine proletarische Welt. Der Mann ist ein kalifornischer Vorarbeiter italienischer Herkunft. Peter Falk spielt ihn mit einer brutalen und zärtlichen Direktheit, die sich an traditionellen Rudimenten eines patriarchalischen Katholizismus und der daraus resultierenden Mama-Ver-

Frau mit drei Kindern, die den andern zunächst nur wunderlich und seltsam erscheint, weil sie auf die Kälte der Norm mit anomaler Wärme und Heftigkeit reagiert, ohne sich dessen bewußt zu sein.

Anfangs hat sie gerade die Kinder ins Auto ihrer Mutter verfrachtet, es herrscht jene Hektik und jenes herzlich-zerstreute Durcheinander, das solche ungewöhnlichen Szenen im alltäglichen Einerlei begleitet. Das Ehepaar will mal einen Abend ohne Kinder bringen, sich feinemachen, ausgehen.

Doch dem Mann kommt was Berufliches dazwischen. Er arbeitet bei der Stadt und wird bei einem Rohrbruch gebraucht. Die Frau zieht alleine los, besäuft sich, gerät an einen andern Mann, erschreckt den durch Sprunghaftigkeit und wirres Gerede.

Als der Mann nach Hause kommt, bringt er seine Kumpels mit, teils weil er Verstärkung, teils weil er ihr doch noch was Geselliges bieten will.