

Franz Everschor
Amerikas Kino lebt

Neue Trends und Wirkungen des Filmschaffens in den USA

Für die amerikanische Filmindustrie war das letzte Jahrzehnt eine Zeit der großen Krisen. Die „Major Companies“, eingeschworen auf die mehr oder weniger ambitionierte, technisch immer perfekte Traumfabrik, hatten kommerzielle Mißerfolge am laufenden Band zu verzeichnen. Ihre Versuche, aus den Unterhaltungsklischees von einst auszubrechen, waren hilflos. Ihr Bestreben, von Außenseiter-Erfolgen zu profitieren, brachte sie erst recht an den Rand des Bankrotts. Die großen Unternehmer im Filmgeschäft, die jahrzehntelang den Markt beherrscht hatten, begriffen die Welt nicht mehr, weil sie den Kontakt zur Welt längst verloren hatten. Wer meinte, mit einer Millionenproduktion der Liebesabenteuer Cleopatras seine marode Firma sanieren zu können, sah sich rasch enttäuscht. Die Centfox konnte sich nur vor dem totalen Zusammenbruch retten, indem sie den größten Teil ihrer Atelier- und Freigelände für einen heute lächerlich wirkenden Betrag verkaufte. Auf dem Terrain steht heute eines der florierendsten Büro-Viertel von Los Angeles, im Andenken an den ehemaligen Eigentümer Century City genannt. Die Metro-Goldwyn-Mayer verschleuderte nach dem Bankrott ihren gesamten Fundus, zu dem viele echte, wertvolle Stücke gehörten. Die Columbia zog aus ihren Büros und Ateliers in Hollywood aus, die bis heute vergeblich zum Verkauf stehen, und vereinigte sich mit der finanziell nicht ganz so schwachen Warner Brothers zu der Ateliergemeinschaft „The Burbank Studios“. Die Universal hatte das Glück, in die Hände der geschäftstüchtigen MCA-Manager zu geraten, die rechtzeitig das Geschäft mit dem Fernsehen ankurbelten und aus dem großen Ateliergelände ein kleines Disneyland machten, das sich zu einer lukrativen Nebeneinnahme gemausert hat.

Die großen Zeiten des amerikanischen Kinos schienen endgültig vorbei zu sein. Zahlreiche Jahre belanglos steriler Konsumware und billig nach Schema produzierter Fernsehfilme erstickten die Hoffnung auf eine Selbstbesinnung der Filmproduzenten in den USA. Autoren und Regisseure, die in der Lage gewesen wären, neue Wege zu erproben, gab es genug. Aber es gab keine Produzenten, die aus dem Niedergang der größten Unterhaltungsindustrie der Welt die richtigen Lehren gezogen hätten.

Seit etwa zwei Jahren bereitet sich jedoch ein Umschwung vor. Erste Anzeichen dafür waren die kommerziellen Erfolge der Filme von Friedkin und Bogdanovich: „The French Connection“, „The Last Picture Show“ und „What’s Up, Doc?“. Beide Regisseure brachten Voraussetzungen mit, die der Branche neue Möglichkeiten wiesen,

eine profunde Kenntnis der Erfolgsmechanismen des großen amerikanischen Kinos der Ford, Hawks und Hitchcock und ein Gespür für die Interessen des jungen Publikums, das auch in Amerika die Hauptschicht potentieller Kinobesucher stellt. Die „Major Companies“ ließen sich mit den Plänen junger Filmemacher ein, einzelne begannen sogar, ihnen nahestehende, noch unbekannte Talente systematisch zu fördern. In einigen Firmen hat das Management auch personell gründlich aufgeräumt. So sind zum Beispiel bei Columbia und Universal sehr junge Leute in entscheidende Positionen gerückt und haben binnen kurzem das Produktionsprofil dieser Gesellschaften verändert. In diesem Jahr zeigen sich die ersten Ergebnisse der gewandelten Situation. Die amerikanischen Kinos haben weit mehr interessante Filme anzubieten als irgendwann im letzten Jahrzehnt. Und das Festival in Cannes machte als erstes auch dem europäischen Publikum klar, daß mit dem amerikanischen Film wieder zu rechnen ist. Francis Ford Coppolas „The Conversation“ errang an der Croisette die „Goldene Palme“, und ein gutes halbes Dutzend beachtlicher Filme sorgten dafür, die amerikanische Produktion in ein gutes Licht zu setzen.

Nostalgische Anleihen an die Vergangenheit

Zwei Gruppen von Filmen heben sich besonders vom Gros der Durchschnittsware ab: Filme, die sich mit der sozialen Situation oder den historischen Ursachen relevanter Entwicklungen im amerikanischen Gesellschaftsgefüge beschäftigen, und Filme, die sich mit den Mythen des amerikanischen Kinos auseinandersetzen. Bezeichnend ist dabei, daß auch die Fernsehfilme von der neuen Situation profitieren. Es hat noch kein Jahr in der amerikanischen TV-Geschichte gegeben, in dem so viele unbequeme Themen auf dem Bildschirm abgehandelt wurden wie 1973/74. Das liegt mit daran, daß die amerikanischen Networks zum größten Teil von Auftragsproduktionen leben, Filme und Serien für ihr Programm also nicht selbst produziert, sondern von den großen Filmgesellschaften hergestellt werden.

Zur Zeit der immer noch nicht abflauenden Nostalgie-Welle ist es nicht verwunderlich, daß die größten kommerziellen Erfolge jenen Filmen beschieden sind, die – äußerlich attraktiv, spannend und humorvoll – Bilder aus der amerikanischen Vergangenheit beschwören. Gleich sieben der begehrten „Oscars“ für George Roy Hills „*The Sting*“ (*Der Clou*) sind bezeichnend für den Trend. Wer nach diesem Preisregen hinter „*The Sting*“ einen künstlerisch bedeutenden, richtungweisenden Film vermutet, wird enttäuscht sein. Es ist eine kleine Gangstergeschichte in Kostümen, handwerklich sauber gemachte Unterhaltung mit einigen hübschen Pointen der erzählten Story und bemerkenswert relaxten Schauspielern. Ein ordentliches Kinostück also, dessen Besuch man nicht bereut, aber kein Film, der die Tradition aus den Angeln heben will.

Die Tradition sogar imitieren will ein anderer Film, der (ähnlich wie „*The Sting*“) inzwischen auch in deutschen Kinos zu einem Erfolg geworden ist: Peter Bogdanovichs „*Paper Moon*“. Bogdanovichs Verehrung der Altmeister des amerikanischen Kinos ist

bekannt, sein Talent zur filmischen Nachvollziehung der Vorbilder auch. Ließ er sich in „What's Up, Doc?“ (Is' was, Doc?) mit dem Komödiestil des Howard Hawks ein, so erinnert er in „Paper Moon“ an den jüngst verstorbenen John Ford. Er erzählt die Geschichte des kleinen, pfliffigen Mädchens, das mit einem lebenswürdigen Miniaturganzgen über Land zieht, um ahnungslosen Witwen Bibeln zu Überpreisen anzudrehen, im balladesken, phantasiereichen Stil der Gründerfilme aus den dreißiger Jahren. Augenzwinkerndes Einverständnis mit der listigen Mentalität der harmlosen kleinen Gauner und eine fast an den Rand der Verklärung grenzende Detailmalerei der tristen Milieus und der bescheidenen Vergnügungen jener Zeit sicherten dem reizvoll derivativen Film sein Publikum.

Auch George Lucas' „American Graffiti“ profitiert von der Nostalgie. Ganz kräftig sogar, weil er sich an eine Generation wendet, die noch jung ist und einen Großteil des Kinopublikums in den Staaten stellt. Er weckt die Erinnerung an die Zeit des Rock 'n' Roll. Seine bescheidene Story von den alltäglichen Abenteuern und Rivalitäten einiger Kleinstadtjungen aus Kalifornien beutet das Repertoire der alten Rock-Musik, die monströsen, barocken Autos der fünfziger Jahre, die Hochblüte des Coca-Cola, des Popcorn und des Petting nach immer neuen Reizwirkungen aus. Der Erfolg von „Paper Moon“ und „American Graffiti“ war in den USA so durchschlagend, daß aus den Stoffen jetzt zwei Fernsehserien entstehen, deren Laufzeit in den Networks noch nicht abzusehen ist.

Sehr viel konkreter als all diese Filme befaßt sich Lamont Johnsons „The Last American Hero“ mit einem wesentlichen Element der amerikanischen Geschichte. Er ist ein Porträt des typisch amerikanischen Konflikts zwischen Fortschritt und dessen moralischer Rechtfertigung. Auch dies eine Story aus dem Small-Town-America, auch dies der Versuch, Realität abzubilden. Diesmal in Form der Jugenderlebnisse des Stock-Car-Rennfahrers Junior Johnson, dessen Name im Film nur wenig in Junior Jackson verändert wird. Ein Junge, der aus ärmlichsten Verhältnissen North Carolinas kommt: Der Vater hat heimlich Schnaps gebrannt, und während er hinter Gittern saß, erdachte Junior neue Varianten, das illegale Geschäft lukrativer zu machen. Seine Vorliebe für Autos brachte ihn zum Stock-Car-Rennen. Dort bahnte er sich den Weg nach oben. Im Moment seines ersten Siegs endet der Film. Nicht als eine Apologie auf den Pioniergeist, der wieder einmal zum Erfolg geführt hat, sondern – wie den ganzen Film über – mit der Formulierung der Frage, wieweit dieser Pioniergeist als Rechtfertigung für eine unbekümmerte Ellbogentaktik vorgebracht werden kann oder nicht. „The Last American Hero“ rührt an eine empfindliche Stelle in der amerikanischen Seele; denn er stellt genau jene Ideologie in Frage, die für die ganze amerikanische Geschichte als einzige Rechtfertigung gelten könnte. Daß ein solcher Film von einem Regisseur stammt, der zuvor zwar viel, aber nur Mittelmäßiges abgeliefert hat, umreißt gleichzeitig die Situation des letzten Jahrzehnts, in dem mancher begabte Filmemacher zum puren Handwerker degradiert wurde, weil er keine Gelegenheit bekam, einen halbwegs interessanten Stoff zu verfilmen.

Western ohne heldische Verklärung

Es kann nicht ausbleiben, daß zu einer Zeit, in der das amerikanische Kino beginnt, seine Wurzeln kritisch zu reflektieren, auch die Gründerzeit der Western einer neuen unkonventionellen Betrachtung unterzogen wird. Drei Filme müssen in diesem Zusammenhang erwähnt werden: „Dirty Little Billy“ von Stan Dragoti, „Kid Blue“ von James Frawley und „Thieves Like Us“ von Robert Altman. „*Dirty Little Billy*“ ist die schon dutzendmal verfilmte Jugendgeschichte von Billy the Kid. Doch dies ist die erste Verfilmung, der jede Spur von Romantisierung und Legendenbildung fehlt. Wie schon der Titel signalisiert, ist es vielmehr die Beschreibung des Schmutzes, der Erbärmlichkeit der Gründerjahre. Das kleine Kaff, in dem Billy mit seinen Eltern landet, hat zwar eine Bahnstation, aber der Wohlstand ist an ihm vorbeigegangen. Es kennt seit langem keine saftigen Weiden und vor Gesundheit strotzenden Rinderherden mehr. Geblieben ist nur der Morast in den Straßen, die Fron der Arbeit auf den Feldern, die kaum genug zum Leben abwerfen. Es ist ein Leben kurz vor dem Ende, in dem das Unrecht, das sich nimmt, was es kriegen kann, für Billy zum einzigen Ausweg wird. So unbeschönigt, so jeder Verklärung abhold hat noch keiner bisher die Tage des „Wilden Westens“ beschrieben. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dieser Film meine mehr als nur die Tage der Gründerzeit. In seiner zutiefst pessimistischen Weltsicht spiegelt sich eine größere Abneigung als die nur gegenüber der weit zurückliegenden Vergangenheit. Hier manifestiert sich der Abscheu und der Zorn einer jungen Generation, die freilich auch für sich kein lohnendes Ziel und keinen Ausweg mehr sieht.

Weit weniger deprimierende Züge zeigt James Frawleys „*Kid Blue*“. Er geht die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts mehr mit ironischer Schärfe an. Dennis Hopper spielt einen jener typischen Verlierer, die sich an ihrer Umgebung reiben und diese sich an ihnen. Es ist die Ära der beginnenden Industrialisierung. Und aus dem Zusammenprall der Vorboten unseres industrialisierten Zeitalters mit den Traditionen des Westens bezieht der Film seinen Konfliktstoff. Einen Ausweg für den Einzelgänger hat Frawley nicht anzubieten. So läßt er den Film denn schließlich ins Märchenhafte umkippen. Nur die Kraft der Phantasie findet eine Lösung des Konflikts.

Robert Altman's „*Thieves Like Us*“ schlägt wieder mehr den pessimistischen Ton von „*Dirty Little Billy*“ an. Es ist nicht mehr der Westen der Gründerzeit, sondern der dreißiger Jahre. Also ein anderes Trauma der Amerikaner: die Depressionszeit. Was seit zwei Jahren im amerikanischen (und demnächst auch im deutschen) Fernsehen in der Erfolgsserie Nr. 1 „*The Waltons*“ allwöchentlich spießbürgerlich verharmlost wird, stellt sich in Altman's Film in aller Schärfe dar: eine Zeit wirtschaftlicher Schwierigkeiten, die die Existenz so mancher Familie zu zerstören drohten. Viele kamen mit dem Gesetz in Konflikt, weil sie außerhalb der Legalität den Weg zu einem besseren Leben suchten. „*Thieves Like Us*“ ist keine Gangstergeschichte im herkömmlichen Sinn, sondern Altman beschreibt die drei jungen Leute, als gehörten sie selbstverständlich zu der

Gesellschaft, in der sie leben. Sie sind ihre Produkte und verdienen nicht weniger Sympathie und Unvoreingenommenheit wie die Gesellschaft selbst. Altman versucht, in der Beschreibung des Verhaltens und seiner Ursachen den Verantwortlichkeiten auf die Spur zu kommen. Und seine härteste Anklage trifft die, die sich berufen fühlen, im Namen von Recht und Gesetz eine Gesellschaft zu verteidigen, die unfähig ist, das Übel an der Wurzel – und das hieße, bei sich selbst – auszurotten. Daß die Existenz außerhalb des Gesetzes nicht gut enden kann, ahnt man von Anfang an; aber die Rigorosität, mit der Altman das Schicksal der jungen Leute besiegelt, fordert auch den hartgesottensten Zuschauer heraus, über die moralische Legitimität solchen Verhaltens nachzudenken.

Moralisches Action-Kino

Eine Parallele in der Gegenwart findet Altmans Film in „*The Sugarland Express*“, dem ersten Kinofilm des jungen Regisseurs Steven Spielberg. Auch hier die Frage, inwieweit das Verhalten der Gesellschaft Menschen erst zu Außenseitern macht, die mit dem Gesetz in Konflikt kommen. Spielberg, der schon in seinem Fernsehfilm „Duell“ (in Deutschland als „Duell“ im Kino gelaufen) ein Minimum an Handlung zu einer Ereigniskette von fataler Zwangsläufigkeit ausweitete, begnügt sich auch in „*The Sugarland Express*“ mit ein paar mageren Fakten als Ausgangsmaterial. Der Wettlauf eines aus der Haft geflohenen jungen Mannes und seiner Frau, um vor der Polizei zu ihrem kleinen Kind zu kommen, das amtlicherseits der alleingeblichenen Mutter weggenommen und in Pflege gegeben wurde, wächst sich zu einer Jagd zwischen Polizei und Verfolgten aus, deren fast zufällig heraufbeschworene Dimensionen eines Al Capone würdig wären. Man hat Spielbergs Film zum Vorwurf gemacht, er betreibe das gigantische Verfolgungsspektakel ausschließlich aus spekulativen Gründen. Unbestreitbar hat das Publikum sein Vergnügen an der technisch brillant realisierten Demolierung dutzender Polizeifahrzeuge; doch hinter dem Riesenverschleiß an Material (und auch an Menschen) erinnert man sich immer wieder des beinahe banalen Anlasses. Die allmähliche Konsequenz, mit der Spielberg das Crescendo der Verfolgungsjagd inszeniert, fördert jenseits aller äußerlichen Effekte im Zuschauer die Furcht vor dem Apparat zutage, der durch einen nichtigen Anlaß in Bewegung gebracht wird und sich nicht mehr anhalten läßt. Der Fall selbst, der Mensch wird immer unwichtiger, die einmal rotierende Maschinerie muß sich selbst genügen. Die Frage nach der Verhältnismäßigkeit von Ursache und Wirkung bei der heutigen hochperfektionierten, am Modellfall eingedrillten Verbrechensbekämpfung hat noch niemand so augenfällig aufgebracht wie dieser Film.

Mit einem anderen, nicht nur typisch amerikanischen Aspekt der Verbrechensbekämpfung befaßt sich der in Cannes ausgezeichnete Film „*The Conversation*“ von Francis Ford Coppola. In ihm geht es um das Eindringen in die privateste Sphäre mit Hilfe von Abhöranlagen. Coppola macht einen Spezialisten für Abhöranlagen zur

Zentralfigur seines Films, einen Mann, der, absolut unschlagbar auf seinem Gebiet, gleich den Romanhelden Graham Greenes mit seinem Gewissen in Konflikt gerät und dessen beginnende Skrupel gleichzeitig der erste Schritt zu seiner moralischen Selbstzerstörung sind. Im Gefolge eines komplizierten Auftrags kommt er einem Mordplan auf die Spur, dessen letztes Opfer er schließlich selbst wird. Zwar wird er nicht getötet, doch gibt es für ihn keinen Augenblick mehr, der nicht Überwachung und Bedrohung bedeutet. Das Schlußbild des Films, in dem Gene Hackman schweißgebadet in seiner total zerstörten Wohnung hockt, die er selbst auf der Suche nach Mikrofonen ergebnislos demoliert hat, ist ein Schreckbild unserer immer mehr entprivatisierten Welt. „The Conversation“ ist ein leiser, langsamer Film, dessen Spannung und Dramatik nicht aus Aktionen resultiert, sondern aus der immer stärker verdichteten, schließlich fast alptraumhaft belastenden Erkenntnis der Subtilität, mit der Menschen unter dem Deckmantel des Schutzes der Allgemeinheit Menschen ihrer letzten Intimität berauben. Die Foltern der Neuzeit sind lautlos, aber nicht minder barbarisch.

Fernsehfilm als Bewältigung amerikanischer Traumata

Die Einwirkung des Kinofilms auf den amerikanischen Fernsehfilm konnte kaum ausbleiben, zumal beide in vielen Fällen aus denselben Produktionsstätten kommen. Zweifellos hat es der Fernsehfilm keinesfalls leichter als der Kinofilm; denn er ist in Amerika von der Verkäuflichkeit an einen Sponsor abhängig, dessen Werbeeinschaltungen die Networks erst finanzieren. Doch hat sich offenbar in den letzten Jahren auch hier eine größere Toleranz unbequemen, kritischen Stoffen gegenüber aufgetan, die einige Filme ermöglichte, deren Qualität den besten Kinofilmen nicht nachsteht. So hat sich zum Beispiel auch auf diesem Sektor der Regisseur Lamont Johnson (siehe oben: „The Last American Hero“) mit einem kritischen Film über die Todesstrafe hervorgetan. „The Execution of Private Slovik“ beschreibt den einzigen Fall, in dem seit dem Civil War ein amerikanischer Soldat wegen Fahnenflucht hingerichtet wurde. John Korty drehte fürs Fernsehen „The Autobiography of Miss Jane Pittman“, das Interview mit einer über hundertjährigen Negerin, die noch die Sklaverei erlebt hat und ihre Eindrücke und Erlebnisse einem Reporter schildert, eine gelungene Mischung aus Reportage und Fiktion. Tom Gries schließlich beschäftigt sich in „The Migrants“ mit dem menschenunwürdigen Leben, das heute noch fahrende Landarbeiter in den Südstaaten führen. All dies Themen, die man in der Kommerzlandschaft des amerikanischen Fernsehprogramms vor wenigen Jahren noch nicht für möglich gehalten hätte.

Der brisanteste Fernsehfilm des letzten Jahres aber ist Joseph Sargents „The Marcus-Nelson Murders“, der am 22. 9. 74 unter dem Titel „Der Mordfall Marcus-Nelson“ auch vom Deutschen Fernsehen ausgestrahlt wird. Die Handlung des Films beruht auf einem tatsächlichen Geschehen. Am 28. August 1963, dem Tag der historischen Rede Martin Luther Kings vor dem Washingtoner Monument, wurden in ihrem Apartment

in Manhattan zwei hübsche „Career Girls“, Janice Wylie und Emily Hoffert, brutal ermordet. Acht Monate lang tappten die Ermittlungsbehörden im dunkeln. Hundert Experten der Mordkommission waren nicht in der Lage, den Fall zu lösen. Die Sache wurde zu einem öffentlichen Ärgernis ersten Rangs.

Am 23. April 1964 wurde in Brooklyn Mrs. Elba Borrero auf offener Straße überfallen. Der Täter versuchte, sie zu vergewaltigen und entfloh. Wenig später meldete sich ein junger Schwarzer, George Whitmore Jr., der zur Zeit des Überfalls einen verdächtigen Mann beobachtet haben wollte. Die Polizei nahm Whitmore selbst unter dem Verdacht der versuchten Notzucht fest. In seiner Tasche fand man ein Bild: vermeintlich eines der vor acht Monaten in Manhattan umgebrachten Mädchen. Obwohl Whitmore zum Zeitpunkt der Vernehmung keine Ahnung hatte, daß die Mädchen tot waren, wurde er zu einer falschen Aussage (wie er behauptet, durch Prügel) gezwungen. Er bekannte sich des Doppelmordes schuldig und wurde unter Anklage gestellt. Erst vor Gericht stellte sich seine Unschuld heraus, der wahre Mörder wurde gefaßt, aber wegen der Vergewaltigung wurde Whitmore verurteilt – aufgrund höchst vager Indizien und – wie in der Presse vielfach kommentiert wurde – als privater Racheakt der Staatsanwaltschaft.

Die Vernehmungsmethoden im Fall Whitmore führten unter anderem zu der Grundsatzentscheidung des US-Supreme Courts vom 13. Juni 1966, die als „Miranda Decision“ bekannt wurde. Sie legte ein für allemal fest, daß jeder Tatverdächtige vor der Festnahme über seine Rechte, über die Beschuldigung und über das vorliegende Beweismaterial belehrt werden muß. George Whitmore hat das alles wenig genützt. Er blieb im Gefängnis.

Diesen tatsächlichen Fall, der die amerikanische Öffentlichkeit in den sechziger Jahren mehrfach beschäftigt hat und der in seinen Details ein bezeichnendes Licht auf die amerikanische Justiz wirft, hat Abby Mann für den Film bearbeitet. Die Namen wurden geändert: aus Janice Wylie und Emily Hoffert wurden Jo-Anne Marcus und Carol Nelson, aus George Whitmore wurde Lewis Humes – der Fall selbst findet sich mit reportagehafter Genauigkeit wieder. Der Zuschauer kommt nicht umhin, die am Schluß stehende Aufzählung der Beförderungen für die korrupten Beamten der Staatsanwaltschaft als Indizien einer ebenfalls korrupten Gesellschaft zu begreifen, in der es für die Whitmores gleich welcher Hautfarbe kaum noch Hoffnung gibt.

Einziger Hoffnungsschimmer ist ein Nachspiel, das der Aufführung des Films im amerikanischen Fernsehen folgte. Selwyn Raab, ein TV-Reporter und Autor des dem Film zugrunde liegenden Treatments, hat in Puerto Rico die Schwägerin der 1964 überfallenen Mrs. Borrero, eine gewisse Celeste Viruet, ausfindig gemacht und ihre bis 1969 in allen Verfahren gegen Whitmore unterschlagene mündliche Zeugenaussage, die Whitmore entlastet, als eidesstattliche Versicherung der Verteidigung zur Verfügung gestellt. Die empörte Reaktion der amerikanischen Öffentlichkeit nach der TV-Ausstrahlung des Films im März 1973 veranlaßte gleichzeitig eine Wiederaufnahme des Verfahrens. Acht Jahre nach Whitmores Verurteilung.

Ein Film der technisch organisierten Schrecken

Eine Darstellung des neuen amerikanischen Films, wie er sich im letzten Jahr in der Öffentlichkeit vorstellt, kann nicht beendet werden ohne Erwähnung des kommerziell größten Erfolgs, des Films „*The Exorcist*“ von William Friedkin, eines sehr zweifelhaften Stücks, das im Herbst dieses Jahres auch in die deutschen Kinos kommen wird. Der Film und das ihm zugrunde liegende Buch von William Peter Blatty berufen sich auf einen tatsächlichen, nachprüfbaren Fall, der nicht sehr viel anders verlaufen sein soll, als es der Film am Beispiel eines 12jährigen Mädchens schildert.

William Peter Blatty hatte während seines Studiums an der Jesuiten-Universität in Georgetown vom Fall eines 14jährigen Jungen aus Mt. Rainier, Maryland, erfahren, der 1949 unter merkwürdigsten Krankheitserscheinungen litt, die schließlich als Besessenheit interpretiert wurden. Es gab keine medizinischen Erklärungen für die Symptome, die das Krankheitsbild des Jungen zeigte. Die Eltern, die der lutherischen Konfession angehörten, gingen zum Pfarrer. Der verwies sie an einen Jesuiten. Der Junge wurde in einer zwei Monate dauernden Prozedur exorziert und lebt heute ein völlig normales Leben.

Der Film, den William Friedkin, der Regisseur der berühmt gewordenen „*French Connection*“, nach Blattys Roman gedreht hat, klammert die religiös-wissenschaftliche Diskussion des Phänomens weitgehend aus. Das allein wird man ihm nicht zum Vorwurf machen können; denn das Kino ist nicht der Ort, solche Diskussionen auszutragen. Er gibt aber auch keine sachlich-nüchterne Darstellung der Ereignisse, die dem Zuschauer gestatten würde, über die zweifellos rätselhaften Aspekte des Falles zu reflektieren. Der Film beutet vielmehr die Geschichte nach Art eines sensationellen Schockers aus, der sein Publikum in Angst und Schrecken versetzen möchte.

William Friedkin ist einer der begabtesten jungen Regisseure Amerikas. Er ging bei der Inszenierung des „*Exorcist*“ mit ungeheurer Sorgfalt und akribischer Genauigkeit zu Werk. Das Ergebnis ist ein künstlerisch und technisch perfekter Film, dessen Perfektion um so gefährlicher ist, als sie vielen Zuschauern die Möglichkeit der Distanzierung und der Abschirmung raubt. Die Story entwickelt sich langsam, steigert sich in ausgeklügelte kleinen Schritten, fängt das Publikum allmählich ein, indem es in die Atmosphäre, in den „*Teufelskreis*“ der Ereignisse gezogen wird. Alltägliche Dinge, wie medizinische Untersuchungen zum Beispiel, werden kaum merklich durch geschickte Einstellungswechsel und raffinierte Tonbehandlung dämonisiert. Der zunächst vielleicht noch vorhandene Widerstand des Zuschauers wird abgebaut. Emotionen werden angestachelt, die Zuschauer langsam wehrlos gemacht. Erst dann zieht Friedkin alle Register seines Arsenalts technisch organisierter Schrecken.

Der Fall des „*Exorcist*“ stellt sich jedoch noch komplexer dar. Indem nämlich der Widerstand vieler Zuschauer gegen die äußere Schreckenswirkung abgebaut wird, lähmt man gleichzeitig die Bereitschaft, die gezeigten Symptome und Ereignisse anhand eigener Überzeugung und Erfahrung einer kritischen Beurteilung zu unterziehen. Wo die

emotionale Anteilnahme so stark ist, daß sie durch keine Bremse intellektueller Reflexion mehr kontrolliert wird, ist zumindest die Wahrscheinlichkeit nicht auszuschalten, daß die behauptete Übersinnlichkeit der Ereignisse von manchem Zuschauer unkritisch akzeptiert wird. Der Produzent des Films tut sein Möglichstes, um diese Nebenwirkung aus Reklamegründen zu unterstützen. Der Teufel, so versucht er Leichtgläubigen zu suggerieren, habe auch an der Produktion des Films heftigen Anteil genommen; denn die Kulissen seien niedergebrannt, unerklärliche Doppelbelichtungen hätten Filmmaterial unbrauchbar werden lassen, nahe Angehörige zweier Hauptdarsteller seien während der Dreharbeiten gestorben, und zahlreiche Mitarbeiter hätten sich ernsthafte Verletzungen und Verstümmelungen zugezogen. Schließlich starb auch noch Jack McGowan, der im Film einen Hollywood-Regisseur spielt, wenige Tage nachdem die Szenen mit ihm abgedreht waren. Nichts an Zufällen und Unglücken, das im Zusammenhang mit „The Exorcist“ nicht eilfertig als Teufelswerk interpretierbar wäre.

Man muß aber sicher auch den Umkehrschluß ziehen: daß nämlich dieser Film, für den 10 Millionen Dollar aufgewendet wurden und der schon ein Vielfaches dieser Summe eingespielt hat, nicht zuletzt ein bezeichnendes Exempel unserer eigenen Anfälligkeiten und Schwächen ist. Der Roman, von dem allein in den USA über 6 Millionen Exemplare verkauft wurden, war in Deutschland kein herausragender Erfolg. Es wird aufschlußreich sein zu verfolgen, ob der Film hierzulande die gleiche Massenhysterie auslösen kann wie in den Vereinigten Staaten.