

Lars Henrik Gass

Objektverlust

Film in der narzisstischen
Gesellschaft

XS-Verlag

Erste Auflage 2025
Originalausgabe

© 2025 XS-Verlag, Berlin

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags, der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert, verarbeitet oder verbreitet werden.

XS-Verlag, Berlin
Moritz Liewerscheidt, Silbersteinstraße 63, 12051 Berlin
kontakt@xs-verlag.de

Satz: Silberstein Produktion
Umschlaggestaltung: Jenny Dam
Druck: CPI
Printed in Germany

ISBN 978-3-944503-27-1

Vorwort

Dieser Essay beruht auf einer scheinbar spekulativen, jedoch genauer gefassten Behauptung, einer dem Begriff nach ideologiekritischen und zeitdiagnostischen Sicht auf das Kino sowie die Entwicklung von Aufklärung und Öffentlichkeit, die ich hier nicht zum ersten Mal vertrete, aber vielleicht mit weitaus mehr Gründen als zuvor: Die soziale Praxis Kino, ein kollektives Verhältnis zur Welt, kommt in ihren Bildern selbst zum Ende durch gesellschaftliche und technologische Entwicklungen, die dem Film, dem technischen Artefakt, sein Objekt rauben, den Bezug zur äußeren Wirklichkeit. Kino bezeichnet hier also ein Gemeinsames von Filmen, ihre mediengeschichtliche, gesellschaftliche Signatur, die sich nicht allein aus einer ästhetischen Würdigung einzelner Filme, sondern vor allem aus einer kritischen Sicht auf das gesellschaftliche Ganze erschließt. Das ist sicherlich eine normative oder – so man will – dogmatische Sichtweise auf Kino. Man muss diese Grundannahme, die in der Folge begründet wird, nicht teilen; sie ist Streitbar und bestreitbar. Man kann dieser Grundannahme, die programmatisch ideologiekritisch verfährt, sogar selbst eine ideologische Blindstelle unterstellen. Trennscharfe Unterscheidung und mediengeschichtliche Bestimmung von Begriffen folgen hier selbst einer dezidiert aufklärerisch-universalistischen Absicht, die allein jene begründen kann: dem Verständnis

von zeitgeschichtlichen Entwicklungen, die nur in größeren Zusammenhängen zu verstehen sind.

Siegfried Kracauer sah die Beziehung zur äußeren Wirklichkeit als die genuine mediengeschichtliche Leistung des Kinos an, die schon zum Zeitpunkt seiner *Theorie des Films*, die auf die Erfahrung von Faschismus, Nationalsozialismus und Krieg mit einer emphatischen Besetzung der sozialen Praxis Kino und des technischen Blicks auf die Wirklichkeit reagierte, fragil und stets gefährdet war. Der Neorealismus stellte für Kracauer die angemessene poetologische Antwort auf diese Erfahrung dar, ohne die Kinotheorie seitdem gar nicht vorstellbar ist. Kino war für Kracauer ein Möglichkeitsraum der Gesellschaft, in dem sie neue Mündigkeit erlangen könnte durch einen Apparat, dem er die Fähigkeit zuschrieb, falsches Bewusstsein, den geschichtlichen Alptraum durch kollektive Therapie zu überwinden. Kino eröffnete eine therapeutische Situation für die Gesellschaft nicht durch eine symbolische Begegnung mit dem eigenen Unbewussten, auf die Psychoanalyse abzielte, Resozialisierung durch Bildungsanstrengungen, sondern durch eine Konfrontation mit dem Realen, die Überwindung verdrängter Anteile durch den Zwang zur Wahrnehmung, zur Selbstbeobachtung. Kino mache »sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten« und wollten. Durch das Kino, »durchs Dickicht der Dinge« erwacht die Gesellschaft aus der Ideologie, aus allgemeinen »Vorstellungen von der physischen Welt«. Es handelt sich also um Kracauers genuine Revision der Psychoanalyse, eine »materiale Ästhetik«, wie er schreibt. Er steht damit Alfred North Whiteheads Naturphilosophie des »wirklichen Ereignisses« (»actual entity«) näher als Sigmund

Freud. Er verlegt eine dialektische Beziehung des Denkens, ein symbolisches Verhältnis, in eine materialistisch gedachte Beziehung der Wahrnehmung zur vorsprachlichen Realität, einen radikalen, singulären Objektbezug. Die Möglichkeit gesellschaftlicher Emanzipation, universellen Handelns, von Aufklärung gründet, ganz im Gegensatz zur Reklamation identitärer Ansprüche, also auf verdrängungsfreier Wahrnehmung von Wirklichkeit, auf Abweichung und Dissens, die beim historischen Stand von Gesellschaft – so könnte man Kracauers Theorie sehr zugespitzt zusammenfassen – allenfalls durch die technischen Apparate ermöglicht und gegen die Gesellschaft durchgesetzt werden können, die sie hervorgebracht hat, nicht aber durch ideale Kommunikation, Bildung oder einen Kanon von Werten. So verordnete der Apparat industriellen Gesellschaften die öffentliche Verkehrsform ihrer Teilnehmer und einen kollektiven Zugang zur Welt.

Im Kino betrachtete Gesellschaft das Verdrängte, ob's ihr gefiel oder nicht. Filmgeschichte wie Filmkritik sind ohne ein kritisches Verständnis des mediengeschichtlichen Stands von Kino und Gesellschaft überhaupt nicht denkbar, blanker Unsinn. Niemand repräsentierte diese Einstellung zum Kino in der Zeit nach Kracauer mehr als der französische Filmkritiker Serge Daney. Er beobachtete den Übergriff der Gesellschaft auf den Film, Film als Reflex gesellschaftlicher Praxis, als Haltung zur Welt, Kino als eine lebendige Beziehung zur Welt, also auch von ihrem möglichen Ende her. Nur Genauigkeit und Leidenschaft, die Vertiefung in die Sache oder der Widerstand des Objekts selbst sowie die Konsequenz des Arguments schützten solche Gedanken vor der Beliebigkeit des Feuilletons oder gegen den Vorwurf

der Willkür. In geistesfernen Zeiten erscheint freilich jeder offene Gedanke, eine Interpretation, die nicht wie eine »Anklageschrift in einem Indizienprozeß« (Wolfgang Pohrt) abgefasst oder durch zeitgeistigen Konsens abgesichert ist, als eine Zumutung gegen, wenn nicht gar Angriff auf eiliges und allzu einmütiges Verständnis. »Reaktionär ist heute jeder Versuch, den Gedanken, zumal seiner Verwendbarkeit zuliebe, mit der Phrase von seiner selbstgefälligen Über-spitztheit und Unverbindlichkeit aufzuhalten«, schreibt Theodor W. Adorno in *Negative Dialektik*. »Wahrheit ist objektiv und nicht plausibel.«

Dieser Essay will folglich die Veränderung des Kinos – im engeren Sinne des Kino-Spielfilms – verstehen, in dem sich gesellschaftliche Entwicklungen direkter und früher als in anderen Artefakten zeigen, weil es sich um eine industrielle Produktionsweise und technische Bilder handelt, die also immer einen Anteil von Gesellschaft, von sozialer Wirklichkeit schon mittransportieren. Das hat das Kino immer von den Künsten unterschieden, mehr sein lassen als die Kunst an ihm. Film – hier im engeren Sinne eines post-kinematografischen Films – wird als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse angesehen, ungeachtet seiner sonstigen ästhetischen oder handwerklichen Qualität, seines spontanen Unterhaltungswerts oder allgemeinen Ansehens (beim »Publikum«, das, kaum entstanden, schon Søren Kierkegaard zuwider war, weil es sich nur an Mehrheitsmeinung orientiert). Es handelt sich um eine Kritik des Gegenwartskinos, nicht um eine Kritik einzelner Filme. Film wird danach betrachtet, was er uns über die Gesellschaft mitteilt, nicht aber darauf reduziert. Film kann also Symptom und zugleich etwas anderes sein, abhängig von der jeweiligen kritischen

Perspektive auf die Sache. Es gehört nämlich zur Einsicht Kritischer Theorie, dass das »Gute schlechthin«, das »absolut Positive«, wie Max Horkheimer 1970 im Gespräch mit *Der Spiegel* sagte, durch Kritik nicht darzustellen sei. Wirklichkeit ist eben nicht flugs »konstruktiv«, also widerspruchsfrei zuzurichten und im Stuhlkreis auszuhandeln. Kritik muss sich des *Prinzips Hoffnung* enthalten, Ambiguität ertragen, wenn überhaupt noch Anlass zur Hoffnung bestehen soll. Das einschlägige Werk Kritischer Theorie heißt *Dialektik der Aufklärung* und nicht etwa »Theorie« oder gar »Lob« der Aufklärung, was man in weiten Teilen des Kultur- und Geistesbetriebs manchmal zu vergessen droht. Horkheimer fuhr im Gespräch fort: »Im übrigen habe ich oft betont, daß richtige Aktivität nicht bloß in der Veränderung, sondern auch in der Erhaltung gewisser kultureller Momente besteht, ja daß der wahre Konservative dem wahren Revolutionär verwandter sei als dem Faschisten, so wie der wahre Revolutionär dem wahren Konservativen verwandter ist als dem sogenannten Kommunisten heute.« Daran zu erinnern, was verloren ging, ist keine Nostalgie, sondern entschlossene Verteidigung des Lebenssinns gegen Gegenwartsklimbim.

Gleichwohl gibt es im Kino nicht etwas zu lernen, das im Leben von großem Nutzen ist. Progressiv am Kino ist mediengeschichtlich und gesellschaftlich gesehen – und das werden Bildungsbemühte, die heute schon kleinste Wesen zu größten Talenten drillen wollen im Überlebenskampf des globalisierten Arbeitsmarkts, niemals begreifen –, dass Bildung im Kino unnötig war, um Zugang zu einer fremden, sprachlosen Welt zu erlangen, die weder durch Kultur noch Schule vertreten wurde und nicht nur jenen wenigen vorbehalten ist, denen entsprechende Bildungsvoraussetzungen

schon vererbt wurden. Kino war voraussetzungslos; das war radikal neu am Kino und in der Gesellschaft, Teil der universalistischen Wirkung von Kino in der Gesellschaft, in der »Partizipation« heute nur noch die Durchsetzung von Mehrheitsgeschmack meint. Und das verzeihen Bildungseliten dem Kino nicht. Kunst schaut auf den Film herab. Kulturbürger rümpfen die Nase vor dem Kino, wie wenn sie an einem Obdachlosen vorbeigehen. Daher wacht nun ein neues Unternehmertum, das zwischen Diversitätsmanagement und systemischer Transformationsberatung aufgespannt ist, wie mit dem Rohrstock über »Filmbildung«, so dass Lust und Neugier auf genuine Entdeckung und Anderssein sich zu barer Münze von Creditpoints verwerten lassen, etwa durch sinnlose Paukerei von Einstellungsgrößen und Begriffen, die so ins autoritäre Denken und zeitgeistige Mitmarschieren einübt. Nichts darf in der kulturrevolutionären Umerziehung nutzlos und unverstanden bleiben, singuläre, interesselose Erfahrung werden. Auf einigen Filmfestivals werden vor den Programmen oder im Katalog sogar schon Warnungen ausgesprochen, damit Erfahrungen und somit Verstörung und Verunsicherung, die vereinzelt noch von Filmen ausgehen könnten, garantiert unterbleiben. »In Gesellschaften, in denen Ambiguität tendenziell als unangenehm empfunden wird, werden sich Menschen, die sich unwohl fühlen, wenn sie mit zweideutigen Situationen konfrontiert werden, Angebote zur Vermeidung von Zweideutigkeit tendenziell eher annehmen und bei erfolgreicher Mehrdeutigkeitsvermeidung nach noch mehr Vereindeutigung streben. Ein Symptom hierfür ist der heute allgemeine Erklärungs- und Verstehenswahn. Alles muss erklärt werden, alles soll verstanden werden, und wenn man etwas

nicht versteht, gilt es nichts. [...] Viele Menschen, denen immer alles erklärt wird und denen eine Welt ohne Geheimnisse, ohne Unerklärbares und Überkomplexes vorgegaukelt wird, glauben schließlich selbst, alles zu verstehen«, schreibt Thomas Bauer in *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*.

Verständnis für Ambiguität setzt weniger Wissen voraus als Zugänge. Filmbildung ist prima, Kino ist besser, das heißt die Zumutung eines Angebots, die Erfahrung einer Schwelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, die immer wieder neu gelernt und ausgehandelt werden muss. Die niederländische Architektin Ellen van Loon zeigt exemplarisch, wie das geht, und baute in einer Schule in Brighton neben einer Rooftop Bar auch ein Kino: Die Kinder schauen vom Dach aus aufs Meer und vom Kino aus in eine andere Welt. Lehrer unserer Schule, Namen erinnere ich nicht, denn auffällig im Unterricht wurden sie selten, zeigten uns im haus-eigenen Schulfernsehen, wenn sie müde waren oder keine Lust an Unterricht hatten, vor Ostern und an anderen Tagen, Pier Paolo Pasolinis *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Auf diese Weise haben wir den Film viele Male gesehen bis wir volljährig wurden, wie andere Filme auch, etwa John Carpenters *Dark Star* (1974) oder Lehrfilme des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), die uns das kleinste Insekt ebenso wie das entfernteste Tier nahebrachten und das Herz rührten, aber wohl für immer aus dem Unterricht verschwunden sind, genauso wie aus Kino- und Fernsehprogrammen. Gesprochen haben wir über Filme nicht; wir blieben damit allein. Das war unser Glück. Die Vermittlung von Film gründete auf der Faulheit der Lehrer, sie stand auf keinem Lehrplan. Ich erinnere mich

an Lehrer, weil sie uns etwas gezeigt, nicht weil sie uns etwas beigebracht haben. Niemand verband damit Gedanken an Werte und Wissen oder auch nur Unterhaltung, auch wenn wir immer erleichtert waren, wenn's Film statt Erziehung gab. So verließen wir die kleine Großstadt und sahen eine unbekannte Welt, in der Leute unbegreifliche, bis heute unbegriffene Dinge taten und sagten. Man darf also annehmen, dass Schule so, durch ungesteuerte Erfahrung, wenigstens ein paar Menschen hervorbrachte hie und da.

Ich danke vielen, die wenige sind, die, teils ohne es zu wissen, mich unterstützt haben durch Gespräche, Hinweise und Texte, durch eine Haltung der Welt gegenüber, durch ein widersinniges Festhalten an offenem Denken, das tribalistische Einigkeit und ideologische Gemeinschaft beharrlich verweigert. Ohne sie wäre dieser Essay nicht zustande gekommen und bliebe auch sinnlos. Für die Durchsicht des Manuskripts danke ich Andrea Kern (Leipzig) und Moritz Liewerscheidt (Berlin).

Augen des Apparats

Am Anfang des Kinos stand das Staunen, das technische Bilder in die Gesellschaft brachten, die sich auf einmal den Apparaten anpassen musste, die sie selbst hervorgebracht hatte, brüske Erkenntnis, dass die Welt auf einmal nicht nur aus Gedanken über Wirklichkeit bestand, sondern aus neuartigen Wahrnehmungen von Wirklichkeit. Am Anfang des Kinos stand das Staunen, dass uns fremd wurde, was uns vertraut erschien – durch technische Bilder, die für uns die Augen gegenüber der Welt aufschlugen. Johnny Weissmüllers vormals nie gehörter Schrei in *Tarzan, the Ape Man* (1932) war, wie wir heute wissen, Effekt einer hochgradig technischen Verfremdung und zugleich von Hollywoods Publicity zur kulturellen Abstammung des staatenlosen Schauspielers, der die Rolle erstmals übernahm. Der Dschungel im Film bezeichnet einen fremdartigen Raum, der das Kino selbst ist, eine Grenze des Verständnisses, die Faszination des Ungedachten ebenso wie die Exotik einer Ware. Das neo-realistische Kino nach dem Zweiten Weltkrieg legte diese Erfahrung erneut frei, ein emphatisches Verständnis von gesellschaftlicher Teilhabe, das sich gleichermaßen im Film wie im Verständnis von Kino zeigte. Das Kino reklamierete nicht nur die Aufmerksamkeit für soziale Realität, sondern auch die kollektive Gestaltung von Gesellschaft. Das Aufkommen von universalistisch agierenden Instanzen der

Gesellschaft, wie etwa Filmfestivals, war Ausdruck dieser Entwicklung und kulturhistorisch vollkommen neu. Filmfestivals sollten die Wirkung des Kinos auf die Gesellschaft noch verstärken und im Sinne eines kulturellen Verständigungsanspruchs gleichsam universal manifestieren, einen »Weg zum Nachbarn«, wie das Kurzfilmfestival in Oberhausen sich als Motto gab.

Roberto Rossellinis *Viaggio in Italia* (1954), vordergründig das Porträt einer ehelichen Zerrüttung, beschreibt den Prozess der Konfrontation mit einer Wirklichkeit, die den Einzelnen, hier die von Ingrid Bergman verkörperte Figur, in eine Krise stürzt. Die Autofahrten im Film bezeichnen zugleich die Distanz zur Wirklichkeit, die das Kino darstellt, und die Bewegung auf diese Wirklichkeit zu, die das Kino ermöglicht, eine kathartische Berührung, eine Auslieferung, die das Kino einfordert als ein Heraustreten aus der Beschränkung des Selbst, des Identischen. Verstört betrachtet Bergman das Leben durch die Scheiben des Wagens: Arbeiter, Liebespaare, Nonnen, Tiere, Madonnenstatuen und Leichenwagen. Während sie in der ersten Autofahrt am Anfang des Films in Begleitung ihres Ehemanns fast nichts wahrnimmt, dringt sie mit jeder weiteren Fahrt immer tiefer ein in ein Verhältnis zur Wirklichkeit und damit auch von sich zur Welt. Die Welt beginnt zurückzuschauen und drängt der Figur im Film eine Auseinandersetzung auf über das Kreatürliche, das Soziale, Liebe, Schwangerschaft und Tod. Rossellini geht hier noch ein Stück weiter als in *Stromboli* (1950), einer Begegnung mit dem Abgrund der menschlichen Existenz, einer tiefgreifenden theologischen Erfahrung der Figur, die keinen Ausweg mehr sieht und Gott um Gnade bittet. Die Museen oder Ausgrabungsstätten

in *Viaggio in Italia* werden zu existentiellen Räumen, in denen sich Gesellschaftsgeschichte mit der Lebenswelt der Figur verbindet. Einem naiven Realismusverständnis stellt Rossellini die subjektive Auseinandersetzung mit Realität gegenüber, eine ebenso künstlerische wie christliche Welt-sicht. Das Kino ermöglicht eine Erfahrung, die zur Verän-derung zwingt. Gilles Deleuze merkt in seinem Kinobuch an, dass Rossellinis Verständnis sehr viel weiter reiche als das Kino seiner Zeit, weil solche Erfahrung eine »regel-rechte Konversion« darstelle, denn er mache seine Figuren nicht nur zu Zuschauern, sondern zu Gläubigen: »Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört. Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, un-ser einziges Band. Man hat sich viel über die Natur der kine-matographischen Illusion ausgelassen. Uns den Glauben an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos (wenn es kein schlechtes mehr ist).« Kracauer schreibt in seiner *Theorie des Films*, bei Rossellini sei das Bild »die Quelle aller Illusionen«. Rossellini wollte nicht, dass sein Kameramann die Wirklichkeit vor der Kamera verändert. Das Verhältnis der Figur zur Wirklichkeit ist daher dem Ver-hältnis des Zuschauers zur Wirklichkeit des Films kongru-ent. Die Erfindung der Nouvelle Vague fand in Italien statt, nicht in einer französischen Filmzeitschrift. Jacques Rivettes »Brief über Rossellini« formulierte jedoch die Grundsätze einer neuen Auffassung von Film, die sich selbst in Filmen zeigt, die der Gruppe der *Cahiers du cinéma* nicht zugerech-net werden, etwa bei René Clément.

Cléments *Plein soleil* (1960) war nach Alfred Hitchcocks *Strangers on a Train* (1951) erst der zweite nach einer Vorlage

von Patrica Highsmith entstandene Film und zeigte, anders als Hitchcocks Adaption, die sich ganz der brutalen Logik des kriminellen Plans widmete, ein besonderes Interesse für die soziale Realität des Milieus und der Orte, sicherlich nicht ganz zufällig in Italien, wo das neorealistische Kino entstanden war. Wikipedia fasst die Handlung des zugrunde liegenden Romans *The Talented Mr. Ripley* (der 1999 von Anthony Minghella erneut verfilmt wurde) kurz wie folgt zusammen: »Der junge US-Amerikaner Tom Ripley ermordet den in Italien lebenden Millionärssohn Philippe Greenleaf und nimmt dessen Identität an, um so an Greenleafs Vermögen zu kommen.« Der Einfluss des italienischen Neorealismus ist deutlich zu spüren, ohne dass Cléments Film auch nur annähernd der Radikalität seiner Vorbilder nahekäme. Eine Szene des Films zeigt in fast zwei Minuten, wie der damals noch weitgehend unbekannte Alain Delon, der Ripley spielt, halb in Gedanken, halb gefangen durch die Eindrücke, allein eine Zigarette rauchend über einen Markt in Neapel schlendert, ohne Absicht und Ziel, verloren in Wahrnehmungen, fast wie die Kinder in Vittorio de Sicas Filmen. Er schaut sich nicht nur dieses und jenes an, er berührt auch die Dinge. Es ist, als kehre Delon in dieser Szene zurück in die Zeit, als er in den Pariser Markthallen sein Geld verdienen musste. Clément macht in dieser Szene auch einen Film über Delon und über soziale Verhältnisse. Der Film verlässt an dieser Stelle die Handlung und beginnt sich für die äußere Wirklichkeit zu interessieren, einen Überhang der Dinge, der die Figur zwingt, sich auf etwas zu beziehen, das außerhalb der Ideen, des eigenen Verstehens liegt. Die Szene ist eine Unterbrechung – des Denkens, der Mechanik, des Willens. Die Welt schaut zurück. Die Fische haben

Gesichter, fast groteske Formen, wie antike Masken. Man spürt die Zumutung der Gerüche, des Unrats, die obszöne Präsenz des Kreatürlichen, die Gewalt des gesellschaftlichen Verkehrs, einen Vorschein des Todes. Es ist die einzige Stelle im Film, in der Ripley durch die Begegnung mit dem Fremden nicht das Bild der anderen repräsentiert, eine angenommene Identität, sondern zu sich kommt, etwas sein darf oder vielmehr sein könnte, namenlos jenseits der Bilder. Die brutale Logik des kriminellen Plans bei Highsmith, für die sich Hitchcock vor allem interessierte, öffnet sich hier auf eine andere Dimension hin, der möglichen Veränderung, des »Nichtidentischen« (Adorno). Highsmith handelt von der Unausweichlichkeit des Identischen, für die sich das Kino immer interessierte, zumindest bis Michelangelo Antonionis *Professione: reporter* (1975), dem Ende des italienischen Neorealismus, wo die Figur im Film, von Jack Nicholson dargestellt, am Ende erkennen muss, dass sie dem Identischen nicht entkommt, dass sie so oder so festgelegt bleibt auf diese oder jene Rolle durch den Blick des Anderen, wo das Kino sich selbst in einer aufwändigen Operation, einer langen und langsamen Bewegung transzendiert, sich wie resignativ aus der Wirklichkeit zurückzieht, gleichsam am Nullpunkt der Bilder der Wüste des Seins und der veränderten Lage inne wird. Der Schluss von *Professione: reporter*, die manieristische Geste einer Kameraoperation vom Innen- in den Außenraum, bezeichnet den Übergang in eine andere Auffassung von Raum und Zeit, also von Kino. Während bei Clément noch eine fast naive Berührung mit Wirklichkeit ent- und besteht, verliert das Kino bei Antonioni die Berührung mit der Wirklichkeit, nicht aus freien Stücken, sondern unter gesellschaftlichem

Einfluss, und nimmt wie in einer feierlichen Prozession Abschied von der Gesellschaft und einer kurzen Zeit, in der das Kino die Augen aufgeschlagen hatte gegenüber einer anderen Welt.

Es ist nicht überaus überraschend, dass Highsmith noch 1988, im Interview mit Gerald Peary in *Sight and Sound* Delon in seiner Rolle »exzellent« fand. Delon transportiert im Film eine proletarische, robuste, sozial randständige Erscheinung, die in seinen nachfolgenden Filmen immer deutlicher erkennbar wurde. *Plein soleil* stellt daher auch Delons Initiation in den Autorenfilm dar, der sich in der Tradition von Neorealismus – bei Antonioni und Visconti – und Film Noir – bei Jean-Pierre Melville und Henri Verneuil – verstand. Delon war zuvor im Fach des jugendlichen Liebhabers aus der gesellschaftlichen Mittelschicht einfach fehlbesetzt gewesen. Er brachte etwas Neues ins Kino wie wenige andere, die kinematographische Verlassenheit eines Helden ohne Volk, eine betörende Schönheit, die nur das Kino hervorbringen, deren soziale Herkunft es zugleich aber nicht leugnen kann. An solcher Einsamkeit, die uns das Kino im Film hinterlässt, sind Schauspieler wie Jean-Pierre Léaud oder Helmut Berger, aber vor allem unzählige Schauspielerinnen zerbrochen. Erst Clément erkannte in Delon diese verstörende Dimension, die in seiner sozialen Herkunft selbst gründet, dem Kriegsheimkehrer und Aushilfsarbeiter, der zum Außenseiter wird gegenüber dem Gesetz im Namen einer originären, einer minoritären Idee von Gerechtigkeit. Melville erkannte später in Delon dann das Schweigen des Kollektivs, in der Einsamkeit, im Tod des Helden einen Resonanzraum scheiternder gesellschaftlicher Kommunikation und Emanzipation. Cléments Film

ist nicht nur Ausdruck der gesellschaftlichen Widersprüche und Klassenverhältnisse, von denen Highsmith handelt, sondern auch des historischen Stands von Kino, das sich auf eine Wirklichkeit außerhalb der eigenen sozialen Lebensrealität bezieht. Das Kino zwang die Gesellschaft, sich auf eine fremdartige Wirklichkeit zu beziehen, etwas außerhalb von ihr zu erkennen, nicht durch die Kraft der Ideen, sondern durch technische Bilder, die uns auf einmal etwas zeigten, das sie wahrgenommen hatten, nicht wir.

Noch im selben Jahr übernahm Delon in Luchino Viscontis *Rocco e i suoi Fratelli* (1962) die Rolle eines armen jungen Manns aus dem Mezzogiorno, dessen Familie in der Realität der sozialen Verhältnisse der Großstadt untergeht. Der Film bezeichnet endgültig die Abkehr des Schauspielers vom Genre des jugendlichen Liebhabers, vor allem aber seine Bedeutung im post-neorealistischen Kino. Wikipedia fasst den Ausgangspunkt des Films zusammen: »Italien in den 1950er Jahren: Rosaria Parondi reist nach dem Tod ihres Ehemannes mit ihren vier Söhnen Rocco, Simone, Ciro und Luca aus dem verarmten Süden des Landes (Lukanien) nach Mailand, das wirtschaftlich prosperiert und daher viele arme Menschen vom Lande anzieht. Vincenzo, der älteste der fünf Brüder, lebt schon seit einiger Zeit in Mailand und hat dort eine feste Anstellung als Bauarbeiter gefunden. Die jüngsten Brüder, Luca und Ciro, sind noch im Kindesbeziehungswise Teenageralter, während die beiden anderen Brüder bereits die Schule abgeschlossen haben. Vincenzo feiert mit seiner Freundin Ginetta und deren Familie gerade die Verlobung, als seine Familie unerwartet eintrifft. Gleich am ersten Abend überwirft sich Rosaria mit der Familie Ginettas, da diese fürchtet, die Mutter wolle alle ihre Söhne