



Am Rand der mexikanischen Grenzstadt Tijuana leben auf einem Hügel in elenden Häusern mixtekische Indios aus dem Innern des Landes, die in der Hoffnung auf ein besseres Leben ins Grenzgebiet gezogen sind. Hier, am Eingang zum nordamerikanischen Paradies, verharren sie, Männer, Frauen, kinderreiche Familien. Die Kinder

auf dem Bild sind Opfer eines Immigrantenschicksals, das in Mexiko jährlich Hunderttausende erleben: Der Vater arbeitet als illegal Eingereister in den USA, zurückgeblieben auf dem Hügel ist sein Bild, ein Bild, das ihn glorifiziert, als Held, als Cowboy zusammen mit seiner Frau zeigt. Die Wirklichkeit spricht eine andere Sprache. (Zu Seite 6)

er moretto 2

In Rom einen Film drehen

Simon Bischoff

Vor knapp drei Jahren druckte das «Tages-Anzeiger-Magazin» einen Artikel ab («er moretto – So ein Typ aus dem Römer Milieu», TAM Nr. 5/1982), in dem der Autor, Simon Bischoff, seine Beziehung zu dem jungen, damals 13jährigen Römer Franco schildert. Simon Bischoff verarbeitete seine Erfahrungen, Entdeckungen und Enttäuschungen, die diese Beziehung mit sich brachte, nun in einem Film: «er moretto – Von Liebe leben.» Dieser Film wird bald in unseren Kinos zu sehen sein; die deutsche Fernsehanstalt ARD wird ihn ausstrahlen. Simon Bischoff beschreibt, wie der Film entstand.

Die Entstehung eines Films ist ein Roman. Das beginnt irgendwo und endet anderswo, abrupt oder auch fließend. Einer der vielen Anfänge: die Begegnung mit Franco, dem damals 13jährigen Jungen in Rom, im Sommer 1980. Als sich unsere Blicke trafen in einem dieser ratternden römischen Autobusse, die um das Kolosseum kurven, begann ein ganzer Zyklus von Romanen, ein Roman-Monster, ein Dschungel von Strömen und Geschichten.

Irgendeinmal im Herbst 1981 – Franco war inzwischen von zu Hause abgehauen und lebte bei mir – gebaren wir das Projekt «er moretto». Franco war sofort Feuer und Flamme, er war jetzt 15, bildhübsch, braun wie ein Mohr, mit leuchtenden, perlweißen Zahnreihen. Die Kamera sollte um dieses Gesicht kreisen, sollte am Strassenstaub auf der Haut aufliegen und an den Schweißperlen, die in der Sonne glitzerten, sollte sich mit dieser Vitalität vollsaugen, mit dieser Frechheit, die aus dem Jungen sprühte, mit dieser schönen nomadischen Verwilderung. Die Kamera sollte ihn zum Circo Massimo begleiten, zu diesem für mich schon magischen Ort, wo Franco wie einem inneren Zwang folgend auf den Strich ging («Alle Jungen

tun das!», war jeweils seine Erklärung), oder nach Ostia an den Badestrand, wo er am Sonntag mit seinen Freunden und Kumpeln herumtollte, oder nachts in die funkelnden Discotheken, wohin er mich dauernd mitschleppte, weil er alleine – ein Noch-Dreikäsehoch – nicht eingelassen wurde, oder ins Cinema Apollo hinter dem Bahnhof, den herabgekommenen Filmschuppen, wo sich die Strichjungen in stinkenden Ecken rumtrieben.

Wie ein mit frischem Blut vollgesogener Vampir sollte dieser Film werden, strotzend vor Leben und Lust. Das Exposé war schnell geschrieben, erste Fotos entstanden, im «Tages-Anzeiger-Magazin» erschien der Artikel, der Kanton Solothurn bewilligte auf Anhieb den ersten Herstellungsbeitrag, die Stiftung der Schweizerischen Landesausstellung 1939 ihrerseits 2000 Franken für die Ausarbeitung des Drehbuchs. Im folgenden Sommer sollte gedreht werden.

In der Silvesternacht zum Jahre 1982 lernte Franco in einer Discothek einen älteren Typ kennen, diesen Renato, 47 Jahre alt, tuntig (Franco hielt dies wahrscheinlich für elegant und gepflegt: «Der hält sich gut für sein Alter!», war seine Meinung), diesen Renato also, Krankenpfleger von Beruf, typisch kleinbürgerlich, besitzergreifend, eifersüchtig, anständig und sauber. Das wäre an sich nicht ungewöhnlich gewesen, Franco kannte viele solche Typen, wenn er sich nicht rätselhaft, wie über Nacht, dazu entschlossen hätte, sein Leben radikal zu ändern. Diese Art von autoritärem Halt, auf den der Junge abfuhr, die moralischen Richtlinien, die seiner innersten Überzeugung und Selbstverachtung entsprachen, seinen Wünschen nach sozialem Aufstieg und gesellschaftlicher Eingliederung, typische Wünsche eben eines subproletarischen Hirns, das seiner sozialen Identität beraubt ist (Pasolini nannte diesen Identitätsschwund einmal «Genozid»), und das der Junge von klein auf mit sich her-



SIMON BISCHOFF lebt als freier Schriftsteller in Rom. Gelegentlich schreibt er fürs TAM.



MAMITZAE



umschleppte. War diese Flucht mit 13 also bloss Eskapade gewesen? Folge sozialer Misere, in der der Junge lebte? Aber Franco war doch aussergewöhnlich, er war schön (was selten ist), er war eigensinnig, unneurotisch! All das gab ihm nomadische Kraft. (Diese eine schwarzweisse Fotografie, die ich damals von ihm gemacht habe, wo dieser kometenhafte Punkt seines Lebens festgehalten ist. Alles Weitere war Abstieg, auch wenn Franco es selber als Aufstieg empfunden haben musste.) Diese Eskapade also mit 13, diese angefangene und abrupt abgebrochene Fluchtlinie, wo ich auch Relikte eines archaischen homosexuellen Initiationscodes – Mannwerden durch den Mann – zu entdecken glaubte, endete in jener Silvesternacht zum Jahre 1982. Ich habe diese Discoszene nachgedreht, nicht in irgendeiner Discothek, es war genau die Discothek, in der Franco mir und sich selber abhandeln gekommen war. Ein paar Wochen später verliess mich Franco. Unvorstellbar mein Schock, als der Junge eines Abends mit einer dieser geschleckten Discofrisuren bei mir zu Hause auftauchte. Renato hatte ihn zum Friseur geschleppt.

Unser Roman war noch nicht abgeschlossen, es begann ein zweiter Teil. Der Film sollte trotzdem gedreht werden, auch Franco bestand darauf. Ich gab diesem absurden Renato-Geflippe des Jungen ohnehin keine Chance, zu gut glaubte ich ihn und die in seinem Körper versenkten Archaismen zu kennen.

Ich täuschte mich gewaltig.

Im März kam der ablehnende Entscheid der Eidgenössischen Filmförderungskommission auf mein Finanzierungsgesuch (ich hatte 30 000 Franken beantragt). Man kennt diese Antwortschreiben. Ausser einem Satz, der die Begründung enthält, klingen sie alle gleich. In diesem Satz stand geschrieben: «Dies (= abgelehnt) insbesondere weil, wie einstimmig festgehalten wurde, ein bereits weithin bekanntes Thema ohne in-

teressante neue Aspekte behandelt ist, filmisch interessante Realisierungsabsichten nicht sichtbar werden und ausserdem ein Autorenstandpunkt fehlt.» Das bedeutete Zeitverlust. Franco wurde älter, veränderte sich. Die meisten Gesuche um Mitfinanzierung blieben erfolglos. Immerhin erhielt ich Geld von den beiden Kirchen und, im zweiten Anlauf, auch vom Kanton Aargau. So bewarb ich mich, diesmal mit dem ausgearbeiteten Drehbuch und 35 000 Franken an gesicherten Herstellungsbeiträgen, noch einmal beim Bund.

Inzwischen war es Dezember geworden, der Sommer verfloßen, Franco immer noch fort bei diesem Renato; es schien ihm gutzugehen, vorzüglich gar, nicht das geringste Zeichen einer nahen Wende. Im Gegenteil. Er arbeitete jetzt in einer Polsterwerkstatt, kaufte sich vom verdienten Geld schicke Kleider und hatte die früheren Zeiten auch bald schon vergessen. Noch nie habe ich eine derartig seltsame Persönlichkeitsveränderung an einem Menschen in so kurzer Zeit miterlebt. Der Film war so, wie ursprünglich beabsichtigt, nicht mehr zu realisieren. Aber eine neue Geschichte, eine wirklich originale, noch nie erzählte Geschichte hatte sich kristallisiert: Diese Art von Domestizierung, halb auf einer Fluchtlinie verlaufend (die Homosexualität), die raffiniert inszenierte Reödpalisierung (Renato heiratete schliesslich zwei Jahre später!). Nicht mehr der Topos, der intellektuelle Wunsch, dass bürgerliches Leben scheitere, nein, eine Integration, die funktioniert! Ein wirklicher Stoff zu einem Film, aber zu einem Spielfilm. Franco war als Hauptdarsteller nicht mehr zu gebrauchen. Ich brauchte einen Nomadenjungen.

Dann kam die zweite Ablehnung der Eidgenössischen Filmförderungskommission. Ich hatte diesmal 50 000 Franken beantragt, die Hälfte der projektierten Gesamtkosten. Die Begründung lautete diesmal: «Dies (=abgelehnt) insbesondere, weil dem Autor die

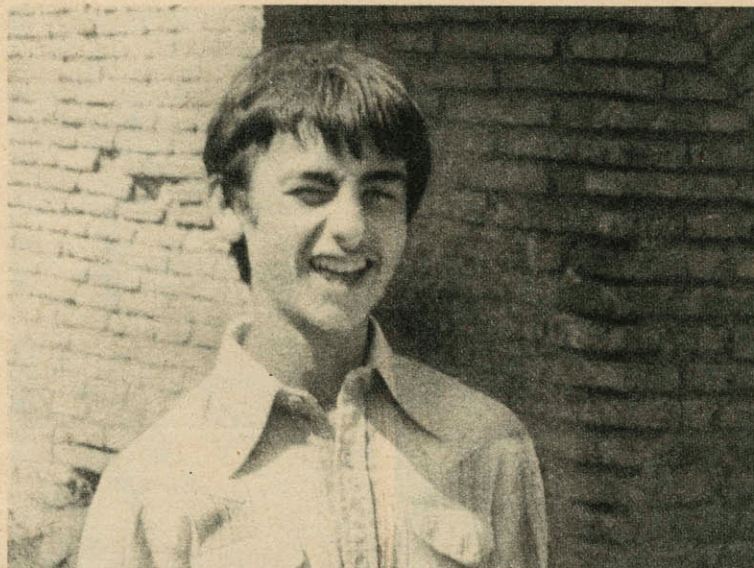
kritische Distanz zum Thema zu fehlen scheint und das Projekt für einen Erstlingsfilm zu gross und ausserdem in sich widersprüchlich angelegt ist. Ist das blosses Floskel, oder soll man von diesen Aussagen auf einen tieferen Sinn schliessen, gar auf Richtlinien? Ich habe jetzt keinen Bock darauf, lange herumzuinterpretieren, das darf jeder für sich selber tun. Ich frage mich bloss, wie und wann man in diesem (reichen!) Land einen ersten Film realisieren soll? Wahrscheinlich möglichst überhaupt nie.

«Er moretto» wurde mehr und mehr «Kunstfilm». Franco wurde durch einen Darsteller ersetzt, der kaum aufzutreiben war. Die Jungen, die man so überall bis zum Überdruß zu Gesicht bekommt, sind so grauenhaft durchschnittlich, zivilisationsdekadent, so abgefickt, glatt und hässlich, gerade wenn sie sauber herausgeputzt sind, mit ihren modischen Klamotten, Frisuren und Halskettchen. Ich reiste bis nach Neapel. Pasolinis Genozid-Theorie fand ich bestätigt. Soziokulturelle Mutation, all diese Domestizierungsprozesse, diese Aseptifizierung, schleichende Säuberung, Neurotisierung, Rodung. Politisches Links-Rechts eine blosse Farce.

Alevino, der den jungen Franco darstellt, fand ich dann unter Zigeunern. Er war der einzige, der in Frage kam und halbwegs meinen Vorstellungen entsprach. Er sei 14, sagte er mir, als ich ihn kennenlernte – am Ende der Dreharbeiten stellte sich dann heraus, dass er erst 12 war.

Ablehnungen und Fehlschläge haben auch positive Seiten. Man sucht nach anderen Möglichkeiten. Ich hatte das Glück, in Radio Bremen (Fernsehen) einen interessanten Koproduktionspartner zu finden. Die Vorbereitungsarbeiten konnten beginnen. Es war jetzt Sommer 1983.

In Rom einen Film zu drehen gilt allgemein als besonders schwierig. Für den letzten Scheiss braucht's Bewilligungen, was bedeutet, dem ganzen bürokrati-



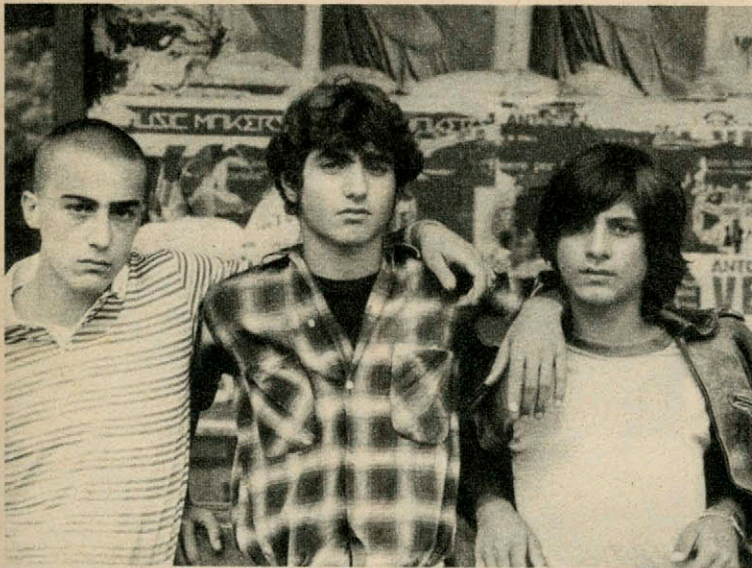
Die Wirklichkeit: Franco, 13jährig



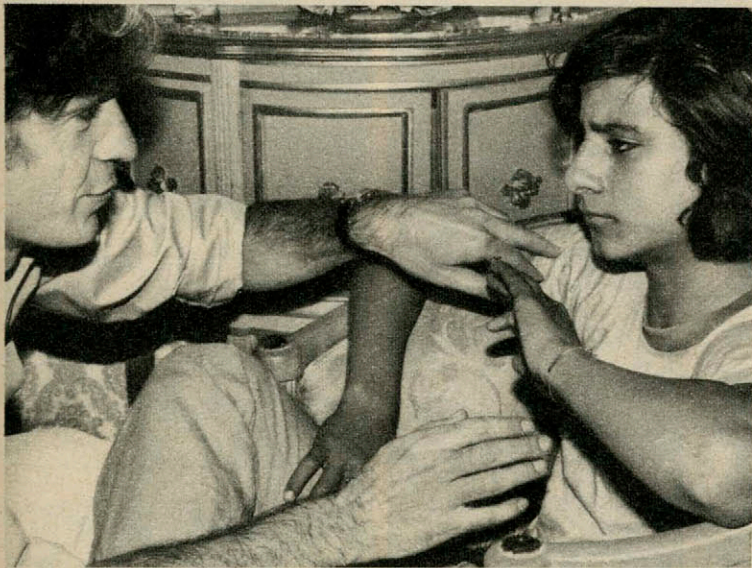
Franco, 17jährig, mit Mustafa



Die Fiktion: Alevino di Silvio als Franco



Szene aus dem Film



Alevino als Franco und Francesco Gnerre als Renato



Alevino mit Raffaele Caso

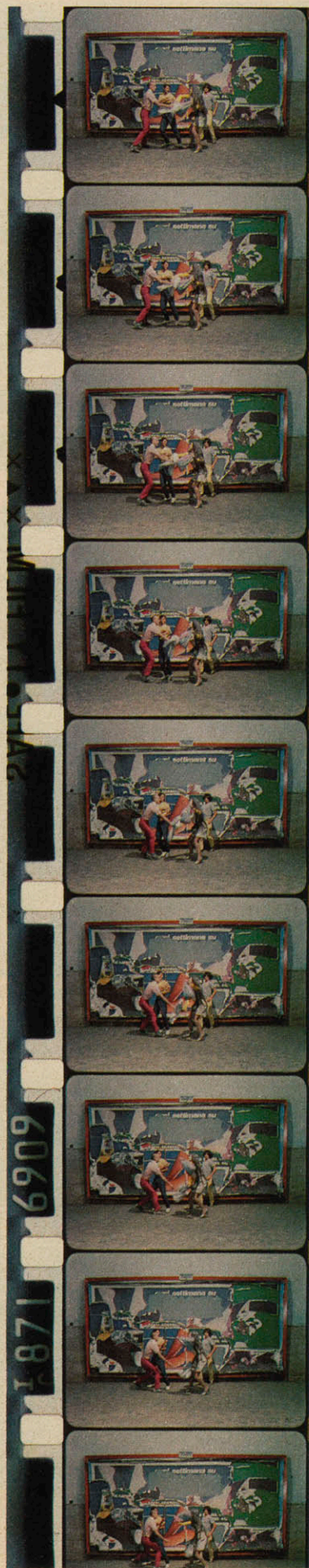
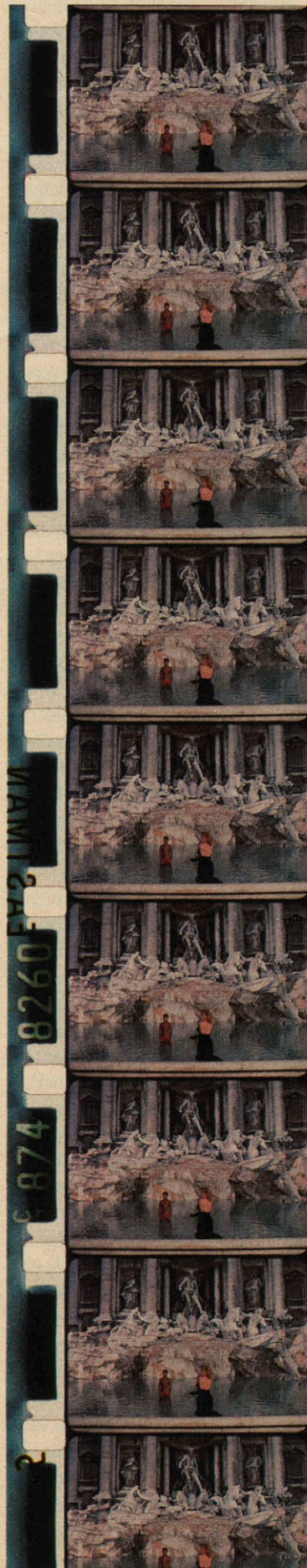
schen Stuss ausgeliefert zu sein. Wer Italien nicht kennt, kann sich nicht vorstellen, was das bedeutet. Da kommen Mittelsmänner angeschwirrt wie Wespen, die Marmelade riechen. Zwei Wochen vor Drehbeginn konnte ich gar meinem Aufnahmeleiter den Laufpass geben, weil er mit einem dieser Mittelsmänner unter einer Decke steckte und versuchte, für sich Geld abzusahnen. Kümmert man sich hier um einen legalen Ablauf der Dinge, kriegt man graue Haare, bis man etwas realisieren kann. Dieser Film konnte nur «schwarz» gedreht werden. Nur schon für jeden minderjährigen Darsteller hätte es eine Reihe besonderer Bewilligungen und Gutachten gebraucht, unter anderem auch die Genehmigung des Drehbuchs durch die Polizei. Drehplätze waren unsicher bis zum letzten Moment. Einige historische Stätten für Dreharbeiten generell gesperrt, ausser man hatte Beziehungen oder genug Schmiergelder, oder sie kosteten für mich zu viel, oder es mussten für eventuelle Schäden horrend Summen hinterlegt werden, die dann erst ein halbes Jahr später, wenn überhaupt, zurückerstattet worden wären. Man musste sich an einflussreiche Persönlichkeiten wenden, musste arschkriechen, hoffte, so zu Spezialbewilligungen zu kommen. Laura Betti zum Beispiel war eine dieser Tanten, die da zu hohen Tieren direkte Leitungen kennt. Oder wir drehten auf gut Glück, hofften, es möge in dem Augenblick nicht eben ein Boss des archäologischen Inspektorats irgendwo auftauchen. Zum Beispiel am Circo Massimo, da hätten wir so ein horrendes Depot hinterlegen sollen, um da Wüste filmen zu dürfen. Mehr als zynisch, nachdem das ganze Gelände ausgerechnet ein paar Monate vor Drehbeginn auf städtische Anordnung hin kahlgeschoren und abgeholt worden war, um die Schwulen zu vertreiben. Die städtische Gesellschaft der Metro fürchtete um ihren guten Ruf, als ich da unten,

in diesen Verliesen, drehen wollte. (Wozu will denn da einer filmen, da gibt's ja nur vollgepisste Wände, verschimmelte Winkel und Höhlen, Abschaum). Diese total neurotische Identifikation mit einem sauberen Staat (der gar nicht existiert), diese komischen Schuldgefühle, was den Schmutz betrifft, diese Ressentiments! Wie die Polypen an der Fontana di Trevi, die uns verboten, die leeren Coca-Cola-Dosen, die auf dem Wasser schwammen, zu filmen, wegen des schlechten Eindrucks von Rom, der da via Celluloid in die Welt hinausflimmern würde. Und die Polypen in den Parks am Bahnhof, die uns schikanierten, weil ich da Abfälle und Verrottetes filmte. Dann die Drehplätze, die sich permanent veränderten, gar total verschwanden wie der Circo Massimo. Das Pantheon, das kurz vor Drehbeginn wegen Einsturzgefahr mit Metallblechen verschalt worden war. Oder bei mir zu Hause, wo meine Vermieterin zusammen mit vier italienischen Matronen die Wohnungstüre einrannte, während wir am Drehen waren, weil sie nicht wollte, dass in dieser Wohnung gedreht würde. Sie rannte auch gleich zur Polizei, und ich hatte eine Anzeige am Hals. All dies verlangte höchste Flexibilität, man hatte sich schnell etwas anderes einfallen zu lassen, andere Orte, andere Szenen, neue Gesichtswinkel und Einstellungen. Der Widerstand war permanent, offen wie versteckt, strukturell und mittels Reglementierungen. Ich hatte nie geglaubt, dass Kunst machen zu wollen einen solchen Kampfwillen voraussetzt. Nach aufreibenden Anstrengungen und wiederholten Versuchen gelang es mir, mit Franco ein vierstündiges Off-Interview zu machen, das die dokumentarische Grundlage des Films werden sollte. Ich wollte also Bilder zu diesem Off-Text suchen, herstellen. Das gab ein Gemisch aus Visionen und nachgestellten, inszenierten Episoden. Mich reizte mehr und mehr 23

die totale Ästhetisierung als Möglichkeit der Verfremdung, der Künstlichkeit des Beschworenen. Die Welt, die ich darstellte, gab es inzwischen nicht mehr, sowohl subjektiv wie objektiv. Trauerarbeit.

Der Umgang mit kinematografischen Ausdrucksmitteln verstärkte gar diese Absicht. Die Beschränktheit des Objektivs, fixierte Ausschnitte, Fragmente, Fetzen der Wirklichkeit herstellen, abbilden zu können, im Gegensatz zur «Polyvalenz» der realen Wahrnehmung; die Beschränkung auf eine entschiedene Einstellung, auf Nahaufnahme, Totale, Halbtotale, auf Objektiv, Brennweite, Schärfe; diese Frustration über die Beschneidung der Ambiguität und des Spektrums realer Erfahrung, über die Verzerrung eines «wirklichen» Bildes durch Brennweite, dasselbe für die abgebildete und die dargestellte Zeit. In einem bestimmten Sinne wird man permanent auf eine vorcézannesche Bildästhetik zurückgeworfen. Ein kinematografischer Kubismus zum Beispiel ist nicht denkbar, es sei denn in zeitlicher Abfolge, was nicht dasselbe ist.

Dieser Eindruck, kinematografisch nur wiederholen zu können, führte mich zwangsläufig zur Parodie, zum Zitat. Zudem ist Rom, wie keine zweite Stadt auf der Welt, Filmstadt, Kunststadt, Stadt der Repräsentation. Kaum ein römischer Scheisshaufen, der nicht mal auf Celluloid gebannt wurde. Ausdruck des morbiden Klimas dieser Stadt. Mein Roman mit Franco wurde nun mythologisch, ein zum tausendstenmal reproduzierter Stoff der Geschichte: Ein auf die Füße gestellter «Tod in Venedig», ein «Satyricon» des 20. Jahrhunderts; diese Jungen und das Leben als umgedrehtes «Dolce vita» der Outsider. Ich suchte Anita Ekberg. Sie sollte in ihrem fünfzigsten Lebensjahr für mich in den mit Coca-Cola-Dosen überschwemmten Trevi-Brunnen steigen, aufgequollen und abgefuckt, wie sie heute ist. Es war nicht ein-





fach, an diese Frau heranzukommen. Ihr Agent beschimpfte mich am Telefon in erbärmlichster Weise, nachdem er mein Drehbuch gelesen hatte. Ich gab natürlich nicht auf. Zumindest wollte ich das Drehbuch der Ekberg in die Hand gedrückt wissen. Auf tausend Umwegen kam es zu einem Telefongespräch, und schliesslich landete ich eines Tages mit Hilfe eines Freundes bei ihr zu Hause, um einmal in Ruhe über das Projekt sprechen zu können. Da war es viel zu spät, denn die Dreharbeiten hatten schon begonnen. Aber diese ulkige Begegnung liess ich mir natürlich nicht entgehen, obschon ich zum Umsinken müde war, weil ich die ganze Nacht durch gedreht und seit Tagen kaum geschlafen hatte. Da stand sie dann, die Ekberg, im Eingang ihrer Villa, ein Badetuch um ihren nackten Körper geschlungen. Sie kochte uns Omelette mit Sherry, während ich an der Küchenbar vor Müdigkeit dauernd einnickte. Schliesslich war sie einverstanden mit der Szene, nachdem sie mein Freund mit tausend Tricks bearbeitet hatte. Sie hätte es gemacht, für 4 Millionen Lire, das war noch akzeptabel, aber natürlich zu spät, die Szene hätte zwei Tage später gedreht werden müssen. Immerhin hatte ich theoretisch erreicht, was ich wollte. Die Realisierung war unwichtig geworden.

Ich hatte mehrere Interviews geplant, mit Mustafa, Francos Kumpel. Er landete kurz vorher im Knast. Mit Francos Freiern, alten, nicht unoriginellen Knackern. Es war unmöglich. Wer spricht schon über solche Dinge. Mit Francos Eltern in der Borgata. Nur die Mutter war einverstanden, weil sie mich immer schon gut leiden mochte. Der Vater aber war strikt dagegen, stopfte ihr den Mund. Scham über das eigene soziale Milieu. Da bot ich Geld, und der Vater wurde erst recht verstockt und starrköpfig (er ist Sarde). Es gelang mir bloss, etwas im Quartier herumzufilmen, Francos Elternhaus, Francos Geschwister,

die sich in einem offenen Fenster installierten, als der Vater noch nichts von der Sache wusste.

Schliesslich das On-Interview mit Franco selber, ein halbes Jahr nach dem Off-Interview, zwei Jahre nach unserer Trennung, vier Jahre nach seiner Flucht von zu Hause. Franco, jetzt siebzehneinhalb Jahre alt, mit Krawatte und sauber frisiert, eben an einem neuen Wendepunkt angelangt, weil er seinen Arbeitsplatz aufgegeben hatte, ebenfalls seinen Wohnort, weil er im Begriffe war, das Kapitel Renato abzuschliessen. Ich musste ihn mit Geld anlocken, das ging nicht anders. Er wollte Vorschuss haben und führte mich dann an der Nase herum, verschob die Termine und erschien dann trotzdem nicht, meine Techniker warteten vergebens, und ich hatte zu bezahlen. Ich drehte fast durch, aber das Interview musste gemacht werden. Dann kam es zu einer Schlägerei zwischen uns, eines Nachts, mitten auf der Strasse in einem römischen Aussenquartier, weil ich wieder vergeblich auf ihn gewartet hatte. Einer meiner Zähne wackelte, ein blutunterlaufenes Auge, ein Daumen verletzt. Dies war an einem Samstagabend.

Am folgenden Montag kam er. Trotzdem. Wir machten das Interview, sprachen und filmten eine halbe Stunde lang, 360 Meter Celluloid. Und dann waren wir noch zusammen in einer Bar. Mein Auge immer noch blau und geschwollen. Franco spendierte grosstuehrisch ein Bier. Nachher verabschiedeten wir uns. Ich blickte ihm nach, und irgendwann, glaube ich, drehte er sich nochmals um. Seither ist er spurlos verschwunden. ●