Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 32 (1980)

Heft: 6

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 29.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Rheingold

BRD 1977. Regie: Niklaus Schilling (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/80)

Ein Film, an dem sich, offensichtlich, wieder einmal die Geister scheiden. «Kitsch», «trivial», «melodramatisch» sind als handliche Leerformeln hurtig in Anschlag gebracht. Dabei wird dann dem Regisseur als Ideologie unterschoben, was er durch die überlegene Handhabung der Inhalte und Formen doch gerade als originale Leistung ausgewiesen hat. Die Romantik und deren todessehnsüchtige Beschwörung von Liebe und Traum erscheinen nun aufgehoben in einer Ekstase und einem Verlöschen, die an einem zeitgenössischen Sagenstoff sich entzündet haben: der Wunsch, zu ziehen und fortzuziehen, vermittelt in einem «Zugfilm» von ungewöhnlicher Geschlossenheit. Selten ist ein Thema mit derart leidenschaftlicher Beharrlichkeit optisch umworben worden wie diese Fahrt hier mit dem TEE-Zug «Rheingold». Der Film nährt sich ganz aus jener Faszination, die das Kino seit «L'arrivée d'un train» der Brüder Lumière und «La roue» (1923) von Abel Gance nicht mehr losgelassen hat.
«Rheingold» ist Niklaus Schillings dritter langer Spielfilm. Der 1944 in Basel geborene Regisseur absolvierte eine Lehre als Graphiker und begann dann, als Kameramann zu arbeiten. Seit 1965 in München ansässig, hat er unter anderen «48 Stunden bis Acapulco» von Klaus Lemke, «Detektive» von Rudolf Thome und «Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter» von Jean-Marie Straub photographiert. 1971 war – nach mehreren Kurzfilmen – «Nachtschatten» fertiggestellt. In den folgenden Jahren entstanden Drehbücher, von denen erst 1976 «Die Vertreibung aus dem Paradies» und im Jahr darauf «Rheingold» realisiert werden konnten.
«Rheingold»: In einer Vorbemerkung wird an die erstmals 1928 im Verkehr zwischen der Schweiz und Holland eingesetzten Pullman-Wagen erinnert, durch die sich mit dem Namen bald einmal die Vorstellung von Luxus und Geschwindigkeit verband. Schilling entbindet den Namen vom letzten Rest an sachlichem Dienstcharakter und gibt ihm den Zauber und die Verheissung zurück, die die Geschichte des Rheins, dieses deutschen Stroms par excellence, in Mythos und Sage birgt. Der Auftakt der Fahrt in Hoek van Holland ist gleichsam ein Einpendeln in die allmählich an Stossrichtung gewinnende Bewegung. Nach einigen Rangierbewegungen, nach einem wie unentschlossen wirkenden Hin und Her der Wagen steigert sich die Geschwindigkeit rasch, ohne die Verwendung übermässig akzelerierender Montage. Der grossartige Sog der Bewegung, die Empfindung von Geschwindigkeit und Wucht lässt den Betrachter nicht mehr los. Ungeduldig wünscht er das Ende der Fermaten in den Bahnhöfen herbei, bis der Schluss ein banal-beruhigtes Ende bringt.
In Düsseldorf steigt Elisabeth Drossbach (Elke Haltaufderheide, die Hauptdarstellerin und Produzentin bereits der früheren Filme Schillings) zu, die Frau eines Diplomaten, die sich nach einem Besuch bei ihrer Mutter (Alice Treff) auf dem Rückweg nach Genf befindet. Sie liebt den Eisenbahnkellner Wolfgang Friedrichs (Rüdiger Kirschstein), mit dem sie bereits zusammen zur Schule gegangen ist. Zufällig befindet sich ihr Mann (Gunther Malzacher) ebenfalls im Zug und beobachtet die beiden. Im Abteil versetzt er ihr mit einem Brieföffner unvermittelt einen Stich in den Unterleib, an dem sie langsam innerlich verblutet. Nach der Tat verlässt er in Koblenz verstört den Zug und jagt ihm gleich darauf wie besinnungslos über Hunderte von Kilometern hinweg im Taxi nach. Im Abteil hat Elisabeth gegenüber eine Unbekannte (Petra Maria Grühn) Platz genommen und liest, unergründlich lächelnd, ei-

nen Brief. Später erzählt ein alter Mann seiner Enkelin die Geschichte von der Lorelei, während vor dem Fenster, in magisches Licht getaucht, jene deutschen Seelenlandschaften vorbeigleiten, die den Rhein der Romantik konstituieren. In immer rascherer Abfolge drängen Elisabeths Erinnerungen herauf, alle in fast schon phantastisch anmutender Manier mit dem Bild des bald in weiter Ferne kaum wahrnehmbaren, bald in normaler Fahrt die Bildmitte durcheilenden, bald wie ein Phantom aus der Nacht aufsteigenden Zuges verbunden. Ihr ganzes Leben, ihre Liebe zu diesem Mann ist derart untrennbar mit dem Zug verbunden, dass diese Reise rheinaufwärts, zu den Quellen, zu den Anfängen folgerichtig im Tod endet. Kurz vor Basel, während rotgoldenes Licht auf dem Wasser schimmert, gleitet sie tot zu Boden. Die letzten Einstellungen des Films zeigen durch den Sucher der Kamera eines Hobbyfilmers, wie ihr Körper durch die Bahnhofshalle gefahren wird, während ein kauziger Erfinder, der mit ihr im gleichen Abteil gesessen hat, von der Polizei abgeführt wird, nachdem sich die beiden Männer, die eben noch wild miteinander kämpften, davongestohlen haben. Christoph Egger

Harry and Tonto

USA 1974. Regie: Paul Mazursky (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/57)

Einmal mehr die Geschichte eines alten Menschen. Diese Feststellung sei positiv vermerkt: Die Wiederaufwertung des Alters schlägt sich auch im Kino nieder – vom Kino wiederum wird sie gefördert. Ein lebenswertes Alter zu zeigen, nicht resignierte Todeserwartung und nicht verdrängende Pseudo-Aktivitäten – solches hatten und haben eine beträchtliche Reihe von Filmen in den letzten Jahren zum Inhalt. So unterschiedlich sie sein mögen, eines ist ihnen gemeinsam: Ob mit dem Genre des Krimis («The Late Show»), ob mit der Beschreibung einer kleinbürgerli-

chen Existenz («Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner»), ob mit dem Witz der absurden Komödie («Harold and Maude») oder mit der Poesie («Les Petites Fugues»), – sie alle erweisen dem Alter den Respekt, für den auf dem Höhepunkt des Jugend- und Jugendlichkeitskultes in den Sechzigerjahren kein Platz mehr war. Ein Respekt, der nicht pflichtschuldig den Jahren die Reverenz erweist, sondern dem oft leicht anarchisch gefärbten Potential einer Minderheit, deren Minoritätenstatus sich von andern nur dadurch unterscheidet, dass die meisten ihn einmal am eigenen Leibe erfahren werden. «Ageism», der Begriff für die Diskriminierung des Alters, ist ins englische Vokabular eingegangen wie Sexismus oder Rassismus, und die «grauen Panther», die aufbegehrende Altersbewegung in Amerika, würde etwa einer Lina Braake die Mitgliedschaft nicht verwehren.
«Harry and Tonto» ist im gleichen Jahr gedreht worden wie «Lina Braake» (1974), kann also bereits Vorläuferstatus in der «Seniorenwelle» beanspruchen. Dass er mit Verspätung in die europäischen Kinos gelangt, dürfte einerseits mit dem eben beschriebenen Trend zusammenhängen (die Kinoindustrie traut Minderheiten nur, wenn sie vermarktbar werden), anderseits mit dem Erfolg, den Regisseur Mazursky mit seinem bekanntesten Film, «An Unmarried Woman», hier in Europa buchte.
Mazursky unterlegt seinem alten Mann Harry Combes (dargestellt von Art Carney) weniger von jenem symbolischen Wert, der Harry Combes' Schicksalsgenossen in Europa manchmal etwas aufdringlich umschwebt. Auch Harry muss um seine Menschenwürde kämpfen, ist aber weniger vom Anspruch der Stellvertretung belastet als etwa eine Lina Braake, die ihre Identität im Kontrast zu einer vegetierenden Altersheim-Umgebung erhält. Harry lebt in New York; in dieser Deponie der Aussenseiter gesteht man ihm das gleiche Recht auf eigene Lebensgestaltung zu wie allen andern, das heisst, solange er sein Grossstadt-Leben nicht mit einer Ziffer auf der Mordstatistik büssen muss. Zwar wird Harry regelmässig überfallen und seine Wohnungstür hat vier Schlösser, aber der Witwer und ehemalige Lehrer lebt mit seiner Katze Tonto in einer vertrauten Umgebung, wo er sich daheim fühlt.
Mit dem Abbruch des Hauses wird Harrys Heimat zerstört. Er wehrt sich bis zum äussersten, die Polizei muss ihn aus dem Haus tragen. Vertrieben, einem King Lear ähnlich, mit dem er sich vergleicht, versucht Harry noch für kurze Zeit bei seinem Sohn und dessen Familie im New Yorker Vorort ein Zuhause zu finden. Doch der Verlust der gewohnten Lebensweise und der Drang nach Eigenständigkeit machen ihn rastlos, führen ihn auf eine Reise durch den Kontinent, ein «Easy Rentner», wie der «Spiegel» treffend kalauert.
Der alte Mann auf der Strasse, mit Bus und Auto, als Stopper: Diese Konstellation dürfte in der «on the road»-Tradition eher selten sein. Auch hier stilisiert Mazursky das Unterwegssein nicht unbedingt zu einem neuen Lebensgefühl, betont er nicht allzusehr den Symbolwert des Aus- und Aufbruchs. Zwar werden zu Anfang die Parallelen mit King Lear noch lose eingehalten, so wie Harry sie selbst sieht: Offizieller Reiseanlass ist der Besuch bei seinen zwei weiteren Kindern. Die jüngste Tochter lebt in Chicago, sie liebt er am meisten, mit ihr streitet er am meisten. Ellen Burstyn, als Alice in «Alice doesn't live here anymore» selbst einmal «on the road», schlittert auf dem Schutthaufen der schweigenden Mehrheit verbittert von Scheidung zu Scheidung. Weder bei ihr noch beim zweiten Sohn, der in Kalifornien eine verkrachte Spieler-Existenz führt, hält Harry es lange aus. Am Schluss des Films hat er sich – vorläufig? – in Los Angeles niedergelassen, dort wo der letzte Verlust ihn getroffen hat, der Tod von Tonto.
Mazursky schildert Harrys Reise ohne aufdringlich deutende Kommentierung: Trauer und Hoffnung, leise Bitterkeit und Witz halten sich die Waage. Harrys Stationen sind nicht Dramaturgie in einem Entwicklungsroman, es sind Zufallsstationen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und – falls überhaupt – beinahe unmerklich angedeuteter Zukunft. Die neue Heimat findet Harry nicht bei seinen Kindern, alle auf ihre Art kaputte Vertreter des «American way of life», sondern bei den Rand-Existenzen, den Ausgeflippten, die sich erfolgreich um den Mittelweg drük-

ken: Mittelklasse, Mittelalter, midlife-crisis. Der Neffe mit dem buddhistischen Schweigegelübde und der makrobiologischen Diät, die junge Ausreisserin (hervorragend gespielt von Melanie Mayron, Hauptdarstellerin aus «Girlfriends»), die exzentrische Jugendliebe, der Quacksalber und der indianische Wunderheiler – die Begegnung mit ihnen liefert dem Film seine Struktur, die lose, zufällig, fliessend, Harrys neuer Lebensweise entspricht. Die gewisse Langatmigkeit und der Eindruck des Fragmentarischen, die der Film so erhält, können also durchaus als effektvolles, formales Pendant zur Thematik gesehen werden. Mazursky hat ein feines Gespür für die kleine Charakterisierung, für das richtige Mass an Zurückhaltung zugunsten einer lapidaren Schilderung von Nebensächlichkeiten, die sich schliesslich ganz unauffällig zur Hauptsache summieren. Besonders gekonnt sind in dieser Hinsicht die Anfangssequenzen mit der unspektakulären Schilderung eines Grossstadt-Alltags, die Harrys Verbundenheit mit New York ohne den üblichen Glamour einsichtig machen. Art Carney unterstützt mit seiner bedächtigen Darstellung den verhaltenen Ton: Kein kauziges Chargieren, keine pfiffigen Mätzchen, sondern eine differenzierte, ruhige Charakterisierung. Den Oscar, den er dafür erhielt, hat er sich verdient.

Pia Horlacher

Rocky II

USA 1979. Regie: Sylvester Stallone (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/62)

Vor vier Jahren machte ein märchenhafter Film in den Kinos Furore, der sich von den anderen, zumeist pessimistischen Leinwandwerken darin unterschied, dass er in rührend-naiver Weise eine optimistische Botschaft verkündete: Der Boxerfilm «Rocky», der harten Machismus und zarte Empfindungen perfekt miteinander verband, erinnerte vor allem die von Selbstzweifeln geplagten Amerikaner daran, dass man es mit Glück, viel Arbeit und noch mehr Willensstärke zu etwas bringen kann. Der Drehbuchautor und Protagonist Sylvester Stallone wurde durch diesen Film über Nacht zum begehrten Star. Für ihn wurde der Traum vom kometenhaften Aufstieg aus der Gosse, den er in der Filmfigur Rocky geträumt hatte, Wirklichkeit.
Eigentlich hatte Stallone «Rocky» so angelegt, dass keine Fortsetzung zu erwarten war. Doch nach dem Riesenerfolg des billig hergestellten Filmes wurden die Produzenten ganz kribbelig und ruhten nicht, bis «Rocky II» realisiert wurde. Auch dem geistigen Vater kam der Rückgriff auf die Figur, die ihm Glück gebracht hatte, nicht ungelegen. Nach zwei aufeinanderfolgenden Misserfolgen («F.I.S.T.», «Paradise Alley») verblasste sein Stern am Hollywood-Himmel langsam aber sicher: Stallone schrieb «Rocky II», der vom allmählichen sozialen Abstieg Rockys nach dem grossartigen Kampf gegen den Box-Weltmeister Apollo Creed berichtet.
Sylvester Stallone soll den ersten «Rocky» innert weniger Tage verfasst haben: ein Produkt seiner Gefühle. Die Fortsetzung hingegen wurde vom Verstand diktiert, wurde auf Erfolg programmiert, was man dem Film anmerkt. Werden «Sequels» (Fortsetzungen) normalerweise nach demselben, bewährten Muster ihrer Vorgänger gestrickt, so ist Sylvester Stallone noch einen Schritt weitergegangen. Nicht nur lässt er alle, auch die nebensächlichsten Personen und Motive aus dem ersten «Rocky» wieder auftreten, er hat für die Szenen, in denen sich der Held auf den Rückkampf vorbereitet, ganze Sequenzen, ja fast die einzelnen Einstellungen aus dem von John G. Avildsen inszenierten Original-«Rocky» kopiert.
Der Film besitzt einige gute Ansätze zu einer eigenständigen, zeitweise recht bitteren Geschichte. Diese Ansätze werden aber wegen dem selbstauferlegten Zwang, eine positive Botschaft vermitteln zu wollen, nicht konsequent weiterverfolgt. Stallone, alias Rocky, demonstriert mit einiger Selbstironie, wie seine Person vermarktet wird. Er, der beinahe den Box-Weltmeister geschlagen hat, muss sich für Werbeaufnahmen (von etwas muss er ja leben, denn ausser Boxen kann er nichts) in

einen Neandertaler verwandeln und von einem mickrigen Regisseurlein herumkommandieren lassen. In dieser Welt der wirklich Mächtigen ist Rocky mit seiner naiven, offenherzigen Haltung verloren. Der Film zeigt auch, wie der Erfolg Rocky zu Kopf steigt – was sich allerdings nur darin äussert, dass er über seine Verhältnisse zu leben beginnt –, wie der Ruhm zu verblassen anfängt, der soziale Abstieg einsetzt, bis der bemitleidenswerte Rocky nach einem letzten Tiefschlag in Form einer nahezu tragisch endenden Frühgeburt seiner Frau Adrian wieder zuunterst auf der Aufstiegsleiter steht. Abgesehen von diesem letzten Schicksalstiefschlag wäre die Schilderung glaubwürdig, würde sich Rocky in diesem Auf und Ab charakterlich ändern. Doch durch alle Unbill hindurch bleibt er der nette Junge mit dem goldenen Herzen – und da macht uns Stallone etwas vor, der ein ähnliches Wechselbad miterlebt und in den Film autobiographische Elemente eingebaut hat. Er selber liess sich beispielsweise nach «Rocky» von seiner Frau scheiden, die seinen gestiegenen Ansprüchen wohl nicht mehr genügte. Solches konnte er natürlich nicht in «Rocky II» einbringen, weil das vorbildliche Image des reinen Helden erhalten werden muss, der im Film sogar Gott und Amerika hinter sich wissen darf. Wegen der Aussparung derartiger, tiefer gehender Probleme bleibt das Interesse an «Rocky II» auf die Handlungsebene beschränkt, in der die flach gezeichneten Charaktere den Zuschauer nicht zu packen vermögen.
Bemerkenswert ist einzig das überzeugend choreographierte und spannend inszenierte Box-Showdown zwischen Apollo Creed und Rocky. Die Gegner hämmern erbarmungslos aufeinander ein (auch in Zeitlupe, mit widerhallendem Donnergedröhne beim Aufprall der Fäuste auf den Kopf), entstellen sich gegenseitig die Visage, bis nur noch eine undefinierbare rohe Fleischmasse die Stelle bedeckt, wo sich einst das Gesicht befunden hat. Selten ist die Hässlichkeit und Brutalität dieses Sports (?) derart explizit dargestellt, aber auch zelebriert worden.

Tibor de Viragh

Yanks (Gestern waren wir noch Fremde)

Grossbritannien 1979. Regie: John Schlesinger (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/67)

Die Stoffe des englischen Regisseurs John Schlesinger («Darling», «Midnight Cowboy», «The Day of the Locust», «Marathon Man») verflachen zusehends. Das Thema seines neuesten Films ist schon unzählige Male verarbeitet worden, zuletzt im kürzlich gelaufenen, ebenfalls englischen «Hanover Street» von Peter Hyams: Randnotizen zum Krieg, von Orten, wo Privates noch Raum zur Entfaltung hat. Krieg ist hier Rahmen, nicht analysierter Hintergrund, spezielles Schicksal, das die im Vordergrund stehenden zwischenmenschlichen Beziehungen auf spezielle Weise prägt. (Anders die eigentlichen Kriegsfilme, wo die Skizzierung einiger Einzelschicksale das kollektive Geschehen erlebbar machen soll.)
«Yanks» nennen die Bewohner von Stalybridge im nordenglischen Yorkshire die Unmassen von amerikanischen Soldaten, welche von Ende 1942 bis zur alliierten Festland-Invasion vor ihrer Kleinstadt stationiert sind. Gut genährt, selbstsicher und laut, mit Kaugummis und Zigaretten um sich werfend, haben sie zwar Erfolg bei der örtlichen Weiblichkeit, ziehen aber auch viele Aggressionen auf sich: Die meist kleinbürgerliche, schlecht versorgte Bevölkerung fühlt sich von den eigenen Verbündeten überrollt. Neben der mehr oder minder versteckten Prostitution entsteht eine Reihe von echten Liebesbeziehungen zwischen GI's und Engländerinnen. Drei davon werden im Film gezeigt, hochgespielt nach bewährten Methoden: im vornherein programmierte Abschiedstragik, künstlich emotionalisierte Situationen wie Sylvesternacht oder ein Landspaziergang, bei dem ein Schiff mitten durch die Wiesen – in einem Kanal – Richtung USA fährt. Der gediegen gemachte Film – schliesslich handelt es sich um ein Stück glorreicher Vergangenheit – ist auch ausgezeichnet gespielt. Vor allem der Hauptdarsteller Richard Gere ist bemerkenswert. Die Zeichnung der zwei unterschiedlichen Volkscharaktere stimmt bis in kleinste Gesten. Die Massenszene am Schluss des Films wirkt aufgesetzt und soll wohl signalisieren, dass dies ein grosser Film sei. Sonst ist nicht viel zu sagen, «Yanks» bietet rein gar nichts Neues und ist insofern ein völlig unnötiger Film.
Was mir dennoch interessant scheint: Wahrscheinlich absolut ungewollt wird hier ein Katalog schichtspezifischer Verhaltensweisen demonstriert, oder mindestens der gängigen Vorstellungen davon. Die verheiratete Oberschichts-Lady (Vanessa Redgrave) trifft einen US-Offizier (William Devane). Aus Freundschaft wird Liebe und dann Intimität, alles im Understatement, «comme il faut», auch noch als der Gatte zurückkommt. Normen dürfen gesprengt werden, solange man die Formen bewahrt. Auch der Truppenkoch Matthew (Richard Gere), von der eigenen Motelkette träumender Sohn eines Restaurantbesitzers, verliebt sich – in Jean (Lisa Eichhorn), Tochter eines Gemischtwarenhändlers. Die beiden haben's kompliziert, denn Jean ist verlobt und ihre streng-konservative Mutter sorgt für Einhaltung der gut-

---

Tagung über den religiösen Kinderfilm

F-Ko. «Was macht einen Kinderfilm religiös?» lautet die Frage, mit der sich eine «Analyse von Beispielen in direkter und indirekter religiöser Sprache» vom 5. bis 8. Mai in der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart befasst. Diskutiert werden sollen die Entwicklung von Kriterien sowie die «aktuelle Landschaft». Podiumsteilnehmer werden u. a. die Kinderfilmregisseurin Gloria Behrens, Kinderfilmemacher Haro Senft, der Moraltheologe Prof. Dr. Dietmar Mieth, der Religionspädagoge Prof. Dr. Günther Stachel und der Medienpädagoge Dr. Jürgen Barthelmes sein.

bürgerlichen Normen. (Zum Glück sterben Verlobter und Mutter mit der Zeit.) Jean und Matt selbst zweifeln jedoch nicht an den Normen, sondern sie leiden daran (beispielsweise mit Impotenz im entscheidenden Moment). Molly (Wendy Morgan), kesse Strassenbahn-Schaffnerin, angelt sich Danny (Chick Vennera), den Freund Matts. Zum sozialen Hintergrund der beiden erfährt man nichts direkt, assoziiert jedoch Unterschicht. Entsprechend benehmen sie sich eher animalisch-triebhaft («Du hast das Gehirn zwischen den Beinen», sagt Matt zu Danny.), schlafen sofort miteinander, heiraten dann, und Molly wird schwanger. Wie gesagt, Neues bietet der Film nicht.

Markus Sieber

Prima della rivoluzione (Vor der Revolution)

Italien 1964. Regie: Bernardo Bertolucci (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 80/61)

Bertoluccis zweiter Spielfilm könnte, überspitzt formuliert, als eine gesellschaftspolitische Dreiecksgeschichte bezeichnet werden. Da wäre zuerst Fabrizio, der Sohn wohlhabender Eltern in Parma, der sich eindeutig vom süssen Leben der bürgerlichen Gesellschaft distanziert, denn er fühlt sich verlassen in deren Unverbindlichkeit. Er möchte den totalen Neubeginn, denn nur dieser führt seiner Meinung nach weg von der etablierten Langeweile. Weiter wäre Cesare, der Lehrer, zu nennen. Er ist Kommunist, zweifelt hin und wieder, doch er glaubt an die Rettung durch einen Aufstand der Arbeiter. Und schliesslich ist da Gina, die Tante Fabrizios. Kurz vor Ostern kommt sie aus Mailand zu Besuch. Sie ist vital und initiativ; zusammen mit Fabrizio möchte sie den Neubeginn beschreiten. Während Fabrizio den anders denkenden Bürgerlichen und Cesare den aktiven Kommunisten darstellt, verkörpert Gina den Anarchisten. Sie ist diesbezüglich viel näher bei Fabrizio, der nicht vom Aufstand einzelner Klassen, sondern vielmehr der Menschen als Wesen, als Individuen träumt. Er wirft denn Cesare und den Kommunisten auch vor, dass sie den Arbeiter vom süssen Leben des Bürgertums schwärmen lassen und dieses Leben als erstrebenswert darstellen. Fabrizio und Gina haben erkannt, dass das Übel jeglicher Bewegung – sei es jene der bürgerlichen Lebensart oder jene einer revolutionären Bewegung – im Etablieren eines starren Zustandes liegt, der die Menschen in ihrem freien und initiativen Handeln einengt. Demzufolge muss eine Umstrukturierung umfassend sein.

★

Der Film beginnt mit Fabrizio, der quer durch die Stadt Parma rennt, er sucht ein letztes Mal seine bürgerliche Braut Clelia auf, dieses reiche Mädchen voll von Unverbindlichkeit. Fabrizio ist von Anfang an auf der Flucht vor der etablierten Gleichförmigkeit, er will ein letztes Mal vor der Neugestaltung, vor der Revolution, die Süsse des Lebens sehen, die er ablehnt. In Gedanken lässt Bertolucci Fabrizio erkennen, «dass die Sünde nichts anderes als ein Vergehen gegen die alltägliche Sicherheit ist und nur aus Angst und verstaubter Tradition gehasst wird.» Fabrizio ist auf der Flucht und gleichzeitig auf der Suche nach eigentlichem Leben, nach Liebe, die mehr ist als blosse, vorgegebene Formsache.
Aber Weglaufen wird als sinnlos erkannt. Fabrizio bleibt auch nach der Trennung von Clelia in Parma und wendet sich nach dem Tod seines Freundes Agostino an den Lehrer Cesare, den Kommunisten. Eine verständnisfördernde Beziehung findet Fabrizio aber erst zu Gina, seiner Tante. Gina, die anarchistische Komponente, präsentiert ihre Überzeugung nicht nur in Form von Gesprächen mit Fabrizio, sondern auch in ihrer Liebesbeziehung zu ihm, eine verwandschaftliche Liebesbeziehung, die die bürgerliche Moral ja strengstens verbietet. Gina kümmert sich nicht darum, und Fabrizio ist fasziniert von ihrer Offenheit. Beide aber sind wiederum gelähmt,

gelähmt von der Befürchtung, die zunehmend zur Gewissheit wird, dass die Revolution nie kommen wird, dass ihre Ziele nicht realisierbar sind.
Der Film ist eine Bestandesaufnahme einer wegen mangelnder Initiative sich selbst erschlaffenden Gesellschaftsordnung. Selbst das angebliche Gegenmodell, die Unità, krankt an demselben Übel. Sie unterstützt eine bezüglich des Aufbaus einer Gesellschaft ähnliche Ordnung wie das Bürgertum; lediglich die Rollen der einzelnen Menschen, der Klassen sind vertauscht oder abgeändert. Fabrizio und Gina aber möchten mehr, sie möchten frei von jeglicher einengenden Ordnung leben, frei von Zwängen jeglicher Art, die nicht ihren Gedanken, ihrem Herzen entsprechen. Ihre Tragik liegt darin, dass durch die Zerstörung der bestehenden Ordnung zwangsläufig eine neue Ordnung entsteht, die wiederum zu Etabliertem werden kann oder gar muss. Irgend eine Entwicklung, die einengend wirkt, wird geschehen. Gina sagt Fabrizio einmal, dass sie die Männer «mit ihren Frauen und mit ihren Kindern und ihren Familien» (eine feste Ordnung) hasse. Es ist kein Widerspruch, wenn sie daraufhin anfügt: «Du gefällst mir, weil du noch kein Mann bist.» (Die Ordnung ist noch nicht etabliert, es lässt sich aber nicht vermeiden – und dies weiss Gina –, dass Fabrizio ein Mann wird.)

★

Für Bernardo Bertolucci ist «das Filmemachen ein Weg zur Selbstentdeckung» und er betont, dass die «erzählten Geschichten Alibis sind, um über sich selbst zu sprechen.» Bertolucci bringt seine eigene Existenz mit in den Film und stellt sie mit der Prägnanz der Darstellung sogleich wieder in Frage. Die Ehrlichkeit zeigt – wie bei Fabrizio – seine Unsicherheit auf. Beim Anblick einer unberührten, wirklich schönen Landschaft steigert sich Fabrizios Unsicherheit ins Erdrückende. Die Flucht wird ziellos; die Umwelt hat auch ihre schönen Seiten, es kommt einzig darauf an, was aus ihr gemacht wird. Fabrizio erkennt, «dass es für uns, die Kinder des Bürger-

tums, keine Rettung mehr» gibt. Er kann sich nicht dagegen wehren, dass er zu einer Zeit vor der Revolution leben muss. Abgesehen davon liegen keine Hinweise vor, die eine kommende Umwälzung andeuten. Fabrizio gehört zum jetzt lebenden Bürgertum – daran ist nichts zu ändern. So lehnt er nunmehr nicht allein Cesare wegen seiner vermeintlich fortschrittlichen, politischen Gesinnung ab, sondern auch Gina, die sich nicht fest binden will. Die Verlassenheit von Gina und ihrer ehrlich gemeinten, idealistischen Freizügigkeit stellt Bertolucci in äusserst einprägsamer Weise dar, die seine Einfühlsamkeit in die Personen und Handlungen belegt. Auf der Strasse stehend, wird Gina sowohl von Fabrizio wie auch von einem beiläufigen anderen Mann verlassen. Beide entfernen sich in unterschiedlicher Richtung, sie verschwinden in die Unschärfe der Distanz, während Gina im Vordergrund stehend scharf gezeichnet bleibt. Wie Gina schaut die Kamera einmal Fabrizio nach, schwenkt dann zum anderen Mann und zurück. Dies mehrere Male, bis die beiden undifferenzierbar werden. Deutlich und klar bleibt nur Gina in ihrer Isolation. Es ist einmal mehr zu früh gewesen, von der Revolte zu denken und zu sprechen.
Einen inszenatorischen Höhepunkt findet sich am Ende des Films, wo Fabrizio völlig desillusioniert und hoffnungslos zu Clelia zurückkehrt und sie heiratet. Da lächelt ein Priesterdiener schadenfreudig, obwohl er die Zusammenhänge gar nicht kennen kann. Oder lächelt er aus echter Freude? Ganz eindeutig ist es nicht, wenngleich ich vermute, dass eine Art von Schadenfreude dahinter steckt. Wichtig ist, dass er lacht. Er lacht, ohne effektiven Grund, einfach so und dies macht Fabrizio in seiner Erscheinung noch verlorener. Ebenso die erfreute, winkende und klatschende Menge um das Auto der Vermählten. Vielleicht freuen sie sich über die Rückkehr des Fabrizio zu ihrer Lebensform. Auch sie geben sich so, als würden sie Fabrizio und die ganze Situation verstehen oder zu verstehen versuchen. Zu sagen hat Fabrizio nichts mehr; man erinnert sich an den Satz: «Es ist mir im Laufe der Zeit klar geworden, dass man nur mit den Menschen diskutieren kann, die dieselben Anschauungen haben, wie man selbst.» Clelia und ihr Bürgertum sowie Fabrizio, das sind zwei verschiedene Welten mit verschiedenen Anschauungen. Der Idealist in Fabrizio ist gestorben, Fabrizio selbst hat jene undifferenzierte Süsse des Lebens akzeptiert, die er zuvor vollständig abgelehnt hatte.
In einer dieser letzten Einstellungen liebkost Gina den jüngeren Bruder von Fabrizio. Einzelne Ideen der Anarchie, besser der Freizügigkeit und der Lebensform der Improvisationen, werden in einzelnen Personen weiterleben, in ihnen über eine mehr oder weniger lange Zeit aufleben. Ob die Revolution zur Befreiung des Menschen je stattfinden wird, bleibt fragwürdig, wenngleich Bertolucci nicht eindeutig Stellung hierzu bezieht. Fragwürdig aber ist ihr Zustandekommen durch die Tatsache, dass ihr Gedankengut immer nur im Bewusstsein weniger, nie aber vieler, vorhanden ist.

★

Die Inszenierung überzeugt durch ihre starke Zurückhaltung, die einer Art Unsicherheit gleichkommt. Francesco Barilli versteht es, durch ein einfaches, meist auf kleine Gesten beschränktes Spiel die Zwiespältigkeit und Unsicherheit des Fabrizio direkt und doch unaufdringlich mitzuteilen. Adriana Asti gibt als Gegensatz eine selbstsichere und kämpferische Gina ab, wenngleich auch Ginas Unsicherheit (im Kreise ihr nahestehender Personen, meistens betrifft dies Fabrizio) glaubhaft dargestellt wird. Die restlichen Charaktere (Agostino, Cesare, Clelia usw.) treten absichtlich weit hinter die beiden Hauptpersonen; teilweise scheinen sie an der Grenze zur Charakterlosigkeit zu sein. Sie erblassen und sind schwerer fassbar, was den Unterschied der Anschaungen zwischen ihnen und Gina respektive Fabrizio in stiller Weise unterstreicht.
Im Film taucht der Satz auf: «Kino ist eine Sache des Stils, der Stil ist eine Sache der Moral.» Bertolucci ist überaus direkt und ehrlich. Ich mag den Film besonders wegen der dargestellten Unsicherheit von Bertolucci selbst, die alles Gesagte und Gezeigte erneut in Frage stellt.

Robert Richter