

Le Samuräi : eine exemplarische Besprechung : die Einsamkeit des Tigers im Asphaltdschungel

Autor(en): **Zanola, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **21 (1979)**

Heft 111

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867629>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE SAMURAI · eine exemplarische Besprechung

DIE EINSAMKEIT DES TIGERS IM ASPHALTDSCHUNDEL

ES GIBT KEINE TIEFERE EINSAMKEIT ALS DIE DES SAMURAI - ES SEI DENN, VIELLEICHT, DIE EINSAMKEIT DES TIGERS IM DSCHUNDEL.

Jean-Pierre Melville

1

Jef Costello, ein Berufsmörder, tötet den Besitzer eines Nachtlokals. Trotz seines ausgezeichneten Alibisverdächtig ihn die Polizei. Auch sein unbekannter Auftraggeber versucht, ihn zu beseitigen; denn einmal in den Händen der Polizei, könnte er gefährlich werden. Von beiden Seiten gehetzt, bemüht sich Jef, über die Reihe der Mittelsmänner seinen Auftraggeber ausfindig zu machen. Es gelingt ihm auch, ihn zu töten. Aber plötzlich wird der unverwundbare "Samurai" wieder ein Mensch. Und er stirbt daran. *1)

"Es gibt keine tiefere Einsamkeit als die des Samurais, es sei denn die Einsamkeit des Tigers im Dschungel... vielleicht" - diesem Motto aus dem Buch der "Samurai", das Melville seinem Film voranstellt, entspricht, was der Regisseur in einem Interview über sein Werk sagt: "Eine lange Betrachtung über die Einsamkeit, an der Gestalt eines Mörders". *2)

Gleich in der ersten Sequenz finden wir uns denn auch in einer Welt, die weit über den blossen Kriminalfilm hinausreicht.

2

- Die Höhle des "Tigers".- Drinnen herrscht Dunkel. Der Raum wartet, unbeweglich. Lastendes Schweigen. Leere. Erst der Rauch der Zigarette verrät den Menschen. Der Mann drückt den Stummel aus und erhebt sich vom Eisenbett: ein Stuhl, ein Tisch, darauf eine Flasche Evian-Wasser, spärliche Toilettengegenstände; die Wand nackt, mit bröckelndem Verputz; das Fenster, ein Schrank; in der Mitte der Zelle ein Vogelkäfig, in dem ein Gimpel leise pfeifend hin und her zu hüpfen beginnt. Der Mann füttert ihn. Er zieht Rock und Mantel an, drückt sorgfältig den Hut in die Stirn, mit ei-

nem langen Blick in den Spiegel. Er greift in eine Schublade und steckt den Revolver in die Tasche. Dann riegelt er die Tür auf und tritt auf die nächtliche Strasse hinaus. - Der Mord beginnt.

Dieser Anfang wird zur Seele des Films. Der karge Schoss dieser vier Wände gebiert all das Kommende, Vorbereitung und Tat, Verhaftung und Verhör, Freilassung und Verfolgung, und schliesslich den Tod.

Überall hält sich dieselbe Grundstimmung durch: hintergründiges Geheimnis. Ein allgegenwärtiger Raum von Schweigen, Strenge und Armut geht ein in die Gestalt des Mörders - die lautlose Entschlossenheit des Schritts, die Sparsamkeit der Geste, die Wachsamkeit der Haltung - und verdichtet sich im Ausdruck seines verschlossenen Gesichts zu einer ungewöhnlichen Gegenwart der Person in ständig bleibender Ferne.

Diese Verdichtung ist nicht nur die Leistung Delon's als Hauptdarsteller, sondern das Werk eines Filmstils, der sich durch Einfachheit, Beschränkung und Sachlichkeit auszeichnet. Melville erzählt geradlinig Ereignis nach Ereignis; er reiht Einzelheit an Einzelheit, Bewegung an Bewegung, jede im Wesentlichen erfasst und genau gezeichnet. Er beschreibt nicht, sondern stellt fest. Der Rhythmus der Tatsachen entspricht der Planmässigkeit und unerbittlichen Logik des Geschehens in einer ausweglosen Welt von geschlossenen Räumen, dunklen Strassen und drückenden Metrohallen. Durch Verzicht auf Psychologie, tiefsinnige Symbolik *3) und technischen Formalismus, durch sorgfältige Wahl der Bildausschnitte und Blickwinkel, durch die Stilisierung des Bildes, macht Melville die "reine" Wirklichkeit gegenwärtig, weit weg von jedem flachen Realismus, einfach und zugleich zwiespältig in ihrer inneren Spannung zwischen nächtlichem Blau und elektrischem Gelb, Schicksal und Freiheit, Traum und hellwachem Bewusstsein. Mitten in dieser Spannung handelt und stirbt der Mörder. - Was vom Film bleibt, ist seine tragische Gestalt.

Mit Recht nennt Melville seinen Film eine Betrachtung über die Einsamkeit. Einsam IST der Mörder. Aber nicht nur im Sinne eines Gefühls, sondern tiefer. Im Bild des Totschlägers sagt Melville etwas über den Menschen als solchen aus, zu dessen Wesen es gehört, einsam zu sein.

Einsamkeit ist nicht Verlassenheit; diese ist die Ohnmacht des Schwachen, jene die Macht des Starken. Der Verlassene entbehrt der Menschen und Dinge, der Einsame ist nie allein. Im Dschungel der Grossstadt ist der Mörder Jäger und Gejagter in einem; er tötet, um nicht getötet zu werden, überfällt seine Opfer, rechnet mit seinen Helfern, hetzt seine Verfolger: ein stummes Messen der Kräfte im Spiel auf Leben und Tod. Die andern sind immer da. Und der Einsame spürt die namenlose Nähe; er horcht auf das Unsichtbare hinter allen Mauern. Die Wände rücken zusammen, die Dinge treten hervor - schützend? drohend? - dem Menschen gegenüber in lauernder Gegenwart.

Das ist Einsamkeit: nicht Verlust der Beziehungen zu Menschen und Dingen, sondern Gewinn des Bezugs zur Wirklichkeit und darin Selbstbesitz. Erst vor der reinen Gegenständlichkeit der Dinge findet der Mensch sich selbst. Einsamkeit ist Eigenstand als Gegen-Stand, die Verfassung und Stimmung des Einzelnen als solchen, als Macht im Widerspiel der Mächte.

Um fühlbar zu werden, bedarf die Macht des Widerstandes und der Heraus-



forderung. Es ist deshalb nicht gleichgültig, sondern bedroht unsere Eigenmacht und entleert unsere Substanz, wenn uns der Bezug zur Wirklichkeit verloren geht. Der Verlust der Wirklichkeit und die Flucht der Dinge sind aber Tatsachen des modernen Lebensgefühls: die Umrisse lösen sich auf, der Widerstand entweicht, wir greifen überall ins Leere. Filme wie Antonioni's BLOW UP zeugen davon. In dieser Hinsicht ist DER SAMURAI ein gänzlich unmodernes Werk. In ihm besitzt der einsam Einzelne die Wirklichkeit seiner Welt und damit sich selbst.

Dieser schweigsame Einzelne hat Tiefe. Von innen kommt sein ins Unbestimmte gehender Blick, noch verhangen von den Schleiern einer todes-trächtigen Nacht. Während draussen seinen hellwachen Sinnen nichts entgeht, schaut er gleichsam mit einem zweiten Gesicht nach innen, horcht mit andern Ohren in sich hinein, wo der Hauch des Todes alle Räume durchweht. Daher die fast kindliche Trauer, der wissende Ernst in seinen unbeweglichen Zügen. Die Herrlichkeit der Schwermut bannt alles Lachen aus seinem Gesicht. Unter ihrer Last sammeln sich alle Leidenschaften im Willen zu leben; eine seltsam andächtige geballte Kraft und besinnliche Entschlossenheit macht alles Tun des Mörders zu einer mächtigen Herausforderung an den Tod, - um des Lebens willen.

Nicht um eine Flucht in die Ausserlichkeit der Tat geht es - aus Angst, um den Tod zu vergessen -, sondern um die Herausforderung des Todes, dessen letztlicher Sieg feststeht. Darum bleibt die innere Sammlung stets Quelle des Tuns. Gerade das volle Bei-sich-Sein im Handeln erklärt die Unverwundbarkeit des Mörders, seine Sicherheit, seine Ruhe und Selbstbeherrschung, seine Aufmerksamkeit und Umsicht, seinen feinen Spürsinn. Nie verliert er sich in seiner Tat, nie lässt er sich mitreissen; immer steht er darüber, bleibt in aller Hingabe frei. Er verrichtet sein Handwerk mit einer eigenartigen Routine, die nichts von einem Leerlauf hat; sie ist reine Meisterschaft, Frucht jener Freiheit. Nie zögert er; alles läuft wie ein Uhrwerk ab, rasch, genau, planmässig. Trotzdem ist er kein Uebermensch. Denn die Leichtigkeit seines Handelns ist das Ergebnis vollkommener Zucht, das reibungslose Zusammenspiel von Verstand, Wille und Körper. Dieser Mensch ist ein Asket der Tat. Wie er im gestohlenen Auto mit eiskalter Ruhe einen Zündungsschlüssel nach dem andern versucht, wie er schweigend die Türe seiner "Zelle" auf und wieder zuschliesst, Hut und Mantel ablegt, durchs Zimmer geht, seine Wunde verbindet, - jede seiner Bewegungen ist eine Kulthandlung.

Melville's Werk ist kein action-movie, aber ein Film über den Kult der Tat, eine Art kalte Mystik des vollkommenen Handelns. Dem Mörder geht es nicht eigentlich um die Bezahlung, noch weniger um den Tod seiner Opfer; wesentlich ist für ihn das Handeln selbst. Er kann von sich sagen: "Ich verliere nie ..., nie wirklich", weil es ihm nicht auf das Warum und Wozu, sondern auf das Dass und das Wie ankommt, auf den Augenblick des Handelns, der ein Augenblick kühler Ekstase, ein Augenblick der Macht, des Sieges über den Tod, ein Augenblick der Intensität ist. - Die Tat siegt über die Zeit. Im Spiel des Tötens und Getötetwerdens gibt es keine toten Punkte und keinen Leerlauf, nichts, was die Spannung und Ganzheit des Handelns unterbräche *4); ein Augenblick zeugt den andern in unverminderter

Fülle, die Tat ist ein einziger, dauernder Augenblick, eine Art Ewigkeit in der Zeit, heile, vollkommene Existenz. So wird der Widerspruch überstiegen, nach dem der Mensch zwischen Augenblick und Dauer hoffnungslos zerrissen ist. Der Augenblick ist tief und voll, aber kurz; die Dauer lang, aber seicht und leer. Die vollkommene Tat jedoch erfüllt das, was wir in jeder Lust meinen: alles auf einmal ganz zu sein.

3

Aber die selbstherrliche Vollkommenheit zerbricht. -

Nicht die Polizei bringt Jef Costello zu Fall, sondern in ihm selbst stürzt etwas ein. - Die Erschütterung bringt die Begegnung mit Valérie, der einzigen Augenzeugin seiner Tat. Bei der Einvernahme rettet sie ihn vor der Polizei. Warum, bleibt rätselhaft. Aber ihre unerwartete Hilfe rührt an das Herz des einsamen Mörders. Er erwacht aus dem nüchternen Rausch der Tat. Sein Gewissen regt sich. Und er dankt ihr mit kargen Worten.

Schon früher hatte ihm jemand geholfen: Jane, seine Freundin. Aber ihre Hilfe hatte er selbst bestimmt, genauestens berechnet und bemessen. Deshalb konnte er sie später auch abweisen. Er verfügte über Jane genau wie über seinen Revolver, den er nach Gebrauch in den Fluss warf. Jane's Leben hatte nur Sinn, wenn er sie brauchte; sie liebte ihn, weil er sie nötig hatte. So blieb sie von ihm in aller Treue doch durch einen Abgrund getrennt. Sie konnte ihn nicht erreichen, weil er zu hoch über ihr stand. Valérie hingegen ist ihm ebenbürtig. Sie hat dieselbe geistige Kraft. Aus innerster Tiefe kommt die stille Macht ihrer Schönheit. Und Jef vergisst darüber zum ersten Mal sich selbst, vielleicht nur einen Augenblick, aber das genügt: die Mauern seiner Einsamkeit sinken lautlos zusammen; er ist bei ihr; zum ersten Mal begegnet er einem Menschen. - Jetzt verliert er seine Sicherheit, jetzt zögert er auf einmal: diese Frau kann er nicht töten. Warum? Eine hilflose Frage in den erstaunten Augen, stirbt er unter den Kugeln der Polizei.

Die letzte Einstellung des Films entspricht der ersten. Am Anfang die Askenzelle des Mörders, am Schluss das verlassene Nachtlokal mit dem Toten und seinem verschonten Opfer. Zwei Räume der Stille, zwei Welten: die Hybris der Einsamkeit und die Ahnung erlösender Gemeinschaft. Dazwischen der Kampf ums Dasein.

Nicht von ungefähr wählte Melville als Bild der Einsamkeit den Berufsmörder, den Samurai der Moderne, den Tiger des Asphaltschungels. Im schon eingangs zitierten Interview erklärt er: "Die Welt der Gesetzlosen ist das letzte Bollwerk, wo noch die Kräfte des Guten und des Bösen zusammenprallen". - Das Gangstertum soll nicht verherrlicht werden; aber es wird zum Gleichnis tragischer Existenz. Vielleicht ist wirklich die Welt des Verbrechens (und des Krieges) der einzige Ort, wo für die flachen Herzen der Heutigen die zerstörende Herrlichkeit des Lebens noch fühlbar wird. Was uns am gewaltsamen Tod fasziniert, ist nicht das Sterben als solches, der Zerfall und die Verwesung, sondern die ekstatische Sekunde vor dem Zusammenbruch: das Leben sammelt, verdichtet, staut sich in letzter Intensität, bevor es sich vergießt. Dieses Anhalten des Atems in Erwartung von - nichts, ist der ewige Augenblick, wo Leben nicht mehr nur Leben ist, son-



dern mehr: Ahnung des Unendlichen.

"Denk: es erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt". *5)

Wir meinen nie, was wir leben. Deshalb lieben wir den Tod; in seinem Verströmen kündigt sich an, was wir mit unserm Leben meinen.

"Zu wissen wenig, der Freude viel
ist Sterblichen gegeben". *6)

Werner Zanola

*1) Inhaltsangabe nach "Télérama", Nr. 930 v. 12. November 1967

*2) Zitiert in derselben Nummer: "Télérama"

*3) Symbolik gibt es zwar im Film, aber sie ist nicht gesucht, sondern einfach und gross. Der ganze Film wird so zum Gleichnis.

*4) Eine Ausnahme macht die Sequenz der Wohnungsdurchsuchung bei Jane durch die Polizei. Die Szene ist misslungen; ihre Länge und ihre peinliche Komik bedeuten einen Stilbruch.

*5) Rilke, Erste Duineser Elegie

*6) Hölderlin