

Fai bei sogni : Marco Bellocchio

Autor(en): **Straumann, Patrick**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 363

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863234>

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.

Fai bei sogni

Versuchsanordnung, das gleichsam ins Experiment eingreift, es beeinflusst – oft erinnert die Kamera an ein Mikroskop, mit dem O’Shea die Räume seziert, indem er sie verengt und die Schärfe auf nur einen bestimmten Teil der Einstellung richtet.

An *The Transfiguration* lässt sich daher eine Frage festmachen, die für zukünftige Auseinandersetzungen im amerikanischen Black Cinema und in der Darstellung von Schwarzen von immer grösserer Bedeutung werden dürfte: Darstellen oder transformieren? Bisher erfüllt das Kino noch seine Pflicht als «Kunst der Gegenwart», es versucht, die Dinge zu zeigen, wie sie sind: Raoul Pecks *I Am Not Your Negro* und Jordan Peeles *Get Out* (auch schon ein Horrorfilm), aber auch Jeremy S. Levines *For Akheem* oder Amman Abassis *Dayveon*, die auf der diesjährigen Berlinale in Nebenreihen liefen, stellen schwarze Körper in ihrer gegenwärtigen sozialen und rassistischen Einbettung dar. Das Kino zeigt die Dinge, wie sie sind, und saugt eine Realität aus, die ihrerseits das Letzte aus den Körpern der Figuren saugt. Barry Jenkins’ Oscar-Gewinner *Moonlight* hat da zumindest das reale und symbolische Gewicht eines solchen Körpers bemerkbar gemacht, der immer wieder auf seine schwerwiegende Rolle als Schwarzer (und Schwuler) reduziert wird. Woran deutlich wurde, dass das Kino nicht nur die Dinge zeigen kann, wie sie sind, sondern auch, wie sie sein sollten. Es kann die Körper nicht nur beobachten, sondern auch verwandeln.

Bis zum Schluss gehen bei O’Shea die beobachtbare Realität und ihre Transformation Hand in Hand. Milo befindet sich in einem Werdensprozess, in dem er seine soziale Identität verlassen und sich einen neuen Körper, einen Vampir-Körper, einen unsterblichen Körper zulegen will. Unsterblich sein, nicht verschwinden müssen, auch wenn man pausenlos verletzt wird und andere verletzt: Das ist, nach Milo, das einzige Kriterium für einen «realistischen» Vampir. Am Ende stirbt Milo: Ein Sieg der Realität, so scheint es. Doch dann sehen wir seinen Körper bei der Autopsie. Ist das noch ein Aufzeichnen der Wirklichkeit – oder nicht schon etwas mehr? Vor dem Zuschauer werden Milos Organe freigelegt, die längst dabei waren, einem neuen Vampirkörper angepasst zu werden. Sie schienen noch nie so lebendig.

Philipp Stadelmaier

→ **Regie, Buch:** Michael O’Shea; **Kamera:** Sung Rae Cho; **Schnitt:** Kathryn J. Schubert; **Ausstattung:** Danica Pantic; **Kostüme:** Samantha Hawkins; **Musik:** Margaret Chardiet. **Darsteller (Rolle):** Eric Ruffin (Milo), Chloe Levine (Sophie), Aaron Clifton Moten (Lewis). **Produktion:** Transfiguration Production; Susan Leber. USA 2016. **Dauer:** 97 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution



Das Kindheitstrauma und dessen jahrzehntelange Bewältigung verknüpfen sich mit der kollektiven Geschichte, wie hier auch Fiktion und Zeitkritik im Dialog stehen. Bellocchio kehrt damit auch zu den Hauptthemen seiner Filmografie zurück.

Marco Bellocchio

«Eyes wide shut» oder «Die Kunst des Sehens» hätten sich ebenfalls als Titel angeboten. Massimo ist neun Jahre alt, als er um die Weihnachtstage 1969 seine Mutter verliert, und er wird drei Jahrzehnte brauchen, um das Schweigen, das die Umstände ihres Todes umgibt, in einem eigentlichen Befreiungsakt zu brechen. Dass es sich hierbei um ein vom Vater und der Gesellschaft gleichermaßen gehütetes «Familiengeheimnis» handelt, das erst am Ende der Handlung von einer Tante gelüftet wird, ist allenfalls von anekdotischer Bedeutung. Wichtiger als die finale Kenntnis der Fakten ist der schmerzhaft empfundene Prozess der Selbstfindung, den Massimo durchläuft; es ist die Spannung zwischen (individueller) Erinnerung und (kollektiver) Verdrängung, die Bellocchios Bildsprache Kohärenz und Kanten verleiht.

Hatte der analytisch geschärfte Blick des Regisseurs in seinem spektakulären *I pugni in tasca* (1965) zu paroxystischen Gefühlsexplosionen geführt, so ist der Grundton von *Fai bei sogni* eher *mezza voce* gehalten. In der Schlüsselszene tritt Massimos Mutter, nachdem sie ihrem Sohn in der fatalen Nacht «schöne Träume» gewünscht hat, lautlos aus dem dunklen Zimmer, und als der Junge, von einem Schrei aufgeweckt, in den Gang stürzt, sieht er seinen Vater, von zwei Männern begleitet, in einem Raum verschwinden; auch die anderen Türen des Korridors werden sich dem Kind sukzessive verschliessen.

Die anschliessende Suche nach Halt und Erklärung wird für Massimo ähnlich fruchtlos verlaufen:

die Vertreter der Kirche (dies ein Topos in Bellocchios Filmografie) sind psychologisch impotent und erklären ihm, die offiziell an einem Herzinfarkt verstorbene Mutter sei nun zu seinem Schutzengel geworden; der Vater, der jede Wärme vermissen lässt, wird sich jahrelang ins Schweigen flüchten. Auch der wissenschaftliche Unterricht, von dem sich Massimo Antworten auf seine metaphysischen Fragen verspricht, bietet keine Hilfe: Das Sonnenlicht könne nicht mit dem «Licht Gottes» gleichgestellt werden, wird ihm der Lehrer darlegen, als der Junge im Andenken an die Seele der Toten das Kirchenschiff nach der Schulstunde mittels Kerzen erleuchten will. Einzig Belphegor, die mysteriöse Phantomfigur der gleichnamigen Fernsehserie, die Massimo zusammen mit seiner Mutter mit Leidenschaft am Bildschirm zu verfolgen pflegte, wird dem Halbweisen in seiner Einsamkeit zum imaginären Gesprächspartner und Ratgeber in Notsituationen.

Man könnte Bellocchios zisierte Regieführung wörtlich nehmen und die in den folgenden Lebensabschnitten aufgestossenen Türen und Fenster als Versuch von Massimo verstehen, die ihm verschlossenen Zonen als Heranwachsender und Erwachsener zu erkunden. So etwa als er – mittlerweile ein angehender Journalist bei «La Stampa» – von der Redaktion aufgeboten wird, einen dekadenten Börseninvestor in dessen Privatpalast zu interviewen: Die Begegnung beginnt wie ein Initiationsritus, allerdings nimmt sie ein abruptes Ende, als die Carabinieri an der Tür klingeln und dem Anleger einen Haftbefehl vorlegen. Auch die Reportage über die Kriegswirren im ehemaligen Jugoslawien wird mit einer Desillusion enden: Nachdem Massimo ins Haus einer von einem Sniper erschossenen Mutter geschleust wird, muss er zusehen, wie sein Fotograf den unter Schock stehenden Sohn des Opfers ins Bild schiebt, um die Tatszene fotogener zu gestalten. Nur seine vom Vater geerbte Leidenschaft für den Juventus Turin, dessen Stadion den Ausblick aus dem Balkonfenster dominiert, wird sich wie ein Kanon durch sein Leben ziehen. Es braucht denn auch eine Gedenkfeier für die 1949 anlässlich eines Flugzeugabsturzes umgekommenen Mannschaftsspieler, damit es zum ersten Versuch einer Aussprache zwischen Massimo und dem Vater kommen kann.

Der Verweis auf die medialen Illusionen und Trugbilder, denen Massimo in seiner Vita begegnet, mag der literarischen Vorlage geschuldet sein (*Fai bei sogni* ist eine Adaption des autobiografischen Romans von Massimo Gramellini, der in Italien zum Bestseller avancierte), in inszenatorischer Hinsicht verdichtet sich der Dialog von Zeitkritik und Fiktion jedenfalls zu einer heterogenen Syntax, der Bellocchio seine grossen Filme der Jahre nach 2000 verdankt: Wie *Vincere*, der Mussolinis Aufstieg nachgezeichnet hatte, und *Buongiorno, notte*, der Aldo Moros Entführung im klastrophobischen Huisclos vergegenwärtigte, bietet *Fai bei sogni* einen Rückblick auf eine Epoche, die sich in der Konfrontation von Dokument und Mise en Scène, in der Dialektik von intmem Gedächtnis und Geschichte zum persönlich gefärbten Kunstwerk verdichtet.

Es ist der Twist, den Massimo in der Eröffnungsszene mit seiner Mutter tanzt, der sich als Figur und Metapher dieser Verschränkungen ausweist. Die Szene, von Bellocchio wie ein unwiederbringliches Glücksmoment inszeniert, wird zum Ausgangspunkt einer emotionalen Reise, deren diverse Stationen ebenso an die musikalische wie an die visuelle Erinnerung appellieren: Während der von *Carlo Crivelli* supervisierte Soundtrack des Films (mit Einlagen von Cindy Lauper, Raffaella Carrà und Deep Purple) eine akustische Zeitgeschichte komponiert, werden die Fernsehbilder – von der Neujahrssendung der RAI über Murnaus *Nosferatu* bis zur Liveübertragung der Olympischen Spiele von München – zum Taktgeber der öffentlichen Erinnerungen. Korreliert werden die individuellen und die kollektiven Erfahrungen etwa in der Szene, in der Massimos Freundin Elisa mit ihrem Sprung ins Schwimmbaden die Performance der Münchner Athleten nachexerziert.

Das Kino als (die bessere) Psychoanalyse? Massimo lernte Elisa kennen, nachdem er während einer Panikattacke im Spital um Hilfe gerufen hatte. Am Telefon gab die Notfallärztin ihm den Ratschlag, eine Glasscheibe anzuhauen, um den Rhythmus seines Atems wieder unter Kontrolle zu kriegen. Dass ihre Fähigkeit, dem Unsichtbaren einen sichtbaren Ausdruck zu verleihen, schliesslich zur inneren Befreiung führt, suggeriert der darauffolgende Spitalbesuch Massimos, der nach einigen Verzögerungen in eine Liebesbeziehung mündet. Später, anlässlich des Familientreffens, das vier Generationen von Elisäs Verwandten auf einem Landsitz vereint, kommt es erneut zu einer Tanzszene, die, wie die Coda des Films suggeriert, Massimos Kindheitserinnerungen von ihren Lasten befreit. Es war Stendhal, der den Begriff der Kristallisation der Empfindungen prägte; in filmischer Hinsicht hat Bellocchio dem Konzept hier zu neuen, stringenten Konturen verholfen.

Patrick Straumann

→ **Regie:** Marco Bellocchio; **Buch:** Valia Santella, Edoardo Albinati, Marco Bellocchio nach dem gleichnamigen Buch von Massimo Gramellini; **Kamera:** Daniele Cipri; **Schnitt:** Francesca Calvelli; **Ausstattung:** Marco Dentici; **Kostüme:** Daria Calvelli; **Ton:** Gaetano Carito; **Musik:** Carlo Crivelli. **Darsteller (Rolle):** Nicolò Cabras (Massimo als Kind), Dario Dal Pero (Massimo als Heranwachsender), Valerio Mastandrea (Massimo als Erwachsener), Guido Caprino (Vater), Barbara Ronchi (Mutter) Bérénice Bejo (Elisa). **Produktion:** IBC Movie, Kavac Films, Rai Cinema, Ad Vitam; Massimo Di Rocco, Attilio Moro. Italien, Frankreich 2015. **Dauer:** 133 Min. **CH-Verleih:** Filmcoopi Zürich



Fai bei sogni Regie: Marco Bellocchio, mit Valerio Mastandrea



Une vie Regie: Stéphane Brizé



Une vie Regie: Stéphane Brizé, mit Judith Chemla