

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 5

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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.

genüber der Medienwirklichkeit unterstützen und neue Erfahrungs-Gemeinschaften organisieren helfen. Gleichzeitig wird allerdings die Öffentlichkeit der Konzerne (inklusive der Kulturindustrie) und anderer organisierten Interessen immer totaler. Individuen fühlen sich für die anonyme, als vorgefertigt empfundene Umwelt immer weniger verantwortlich und ziehen sich in ihre Privatheit zurück. Öffentlichkeit, in der Bürger die Gesellschaft aktiv mitgestalten, zerfällt. Me-

dienttechnologie und Programmindustrie springen in die entstehende Lücke. Die atomisierten Bürger werden über die Medien als Rezipienten vernetzt. Jenseits eines vorgegebenen, reglementierten Alltags besteht die Freiheit, sich von einem Krimi, einem Videospiel, der Tagesshow oder einem anderen Brutalo kitzeln zu lassen. Die Wirklichkeit wird immer weniger als Widerstand erfahren, an der es sich lohnt, zu arbeiten – um daran zu wachsen.

Matthias Loretan

FILMKRITIK

Dans la ville blanche

Schweiz/Portugal 1983.

Regie: Alain Tanner

(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/62)

I.

Von der See her kommend, fährt der Frachter langsam den Tajo hinauf, bevor er im Hafen von Lissabon anlegt. Paul, der Bordmechaniker, geht mit leichtem Gepäck auf Landurlaub: In der Reisetasche sind etwas Wäsche, die Mundharmonika, ein kleines Tonbandgerät und eine billige Super-8-Kamera verstaut. Paul streift durch das Hafenviertel, schwingt sich auf die Plattform der alten Trambahn, die sich durch enge Gassen windet und steile Hügel erklimmt. Paul filmt. Die belichteten Dreiminuten-Streifen wird er später nach Hause schicken. Sein Zuhause ist eine Altwohnung in Basel, in der Elisa auf ihn wartet. Die Filme erzählen ihr von seinem Alltag als Seemann.

Dann findet sich Paul an der Theke einer Bar, lässt sich von Rosa ein Bier ausgeben und stellt mit Verwunderung fest, dass der Sekundenzeiger rückwärts läuft. Die Uhr gehe schon richtig, erklärt ihm Rosa, die Welt drehe verkehrt herum. Einer plötzlichen Eingebung folgend, mietet Paul ein Zimmer in der Pension über der Bar. Mit dem Entschluss, die

Nacht nicht auf dem Schiff zu verbringen, beginnen Raum und Zeit ihre Dimensionen zu verlieren. Paul beschliesst, in seinem Kopf eine Leere zu schaffen, das heisst, für einmal nicht mehr jenen Sachzwängen zu folgen, die einen Lebenslauf normalerweise bestimmen: Tageszeit, Arbeit, gesellschaftliche Konventionen, Freizeit, Rollenverhalten. Mit Ferien ist der Zustand, den Paul erreicht, nicht zu vergleichen; denn in den Ferien tut man etwas. Paul tut nichts mehr; er lässt geschehen.

II.

So wenig Lissabon eine weisse Stadt ist – der trügerische erste Eindruck aus der Ferne, bestärkt durch das grelle Licht, erfährt beim Eintauchen in das bunte Leben auf den Strassen, in den Bars, den Billardstuben, Geschäften und Märkten eine rasche Korrektur –, so wenig lässt sich der weisse Fleck im Kopf konservieren. Die Leere füllt sich mit Ereignissen und Eindrücken, mit wirklichen und scheinbaren. Nur stossen diese jetzt nicht mehr auf die Filter der angeeigneten Erfahrungen und Wertvorstellungen, sondern stürzen sozusagen in den freien Raum einer ganz offenen, durch nichts mehr bestimmten Erlebnisbereitschaft und der fast kindlichen Neugier. Paul setzt sich dieser Expedition in eine neue Dimension bedingungslos aus. Lächelnd schaut er aus dem Fenster

seines billigen Zimmers zu, wie sein Schiff ohne ihn Kurs aufs Meer nimmt. Er befindet sich längst auf einer anderen grossen Fahrt – auf einer zu grossen vielleicht, weil sie ins Ungewisse führt. Doch solche Gedanken beschäftigen Paul vorerst nicht. Vorläufig ist er der Kajüte entronnen, die ihm zu eng ist, und auch dem Meer, das ihm als zu weit und zu gross erscheint. Er sucht nach neuen, seinen Gefühlen entsprechenden Dimensionen.

Nun ist es die Eigenart der Menschen; dass sie Bindungen, die sie aufgeben, durch neue ersetzen und die neuen an den alten messen. Das Schaffen eines leeren Raums schützt davor offensichtlich nicht. Die Ereignisse und Eindrücke, welche die Leere in Pauls Kopf auffüllen, sind neue Bindungen. Sie heissen *Freiheit* und *Rosa*. Die *Freiheit* ist der Zustand, dem er sich nun verpflichtet fühlt und der sein ganzes Tun und Lassen bestimmt. Er vergleicht ihn mit den Sachzwängen, denen er zuvor unterworfen war, und findet sich in einer momentan angenehmeren Situation – nicht materiell, aber ideell. Er hat die Zeit und den Raum aus seinem Bewusstsein gestrichen. Jetzt gehört er nur noch sich allein. *Rosa* wiederum ist Pauls neue Liebe. Die junge Frau, die, gleichgültig ob sie hinter der Theke der Hafensbar steht oder die Zimmer der schäbigen Pension in Ordnung bringt, zum Verdrusse ihres Patrons immer dasselbe Gesicht macht – «wenn er in mir zwei Angestellte haben will, soll er mich doppelt bezahlen» –, hat zuerst seine Neugier, dann seine Sinne und möglicherweise auch seine Liebe entfacht. Jetzt ist er ihr hoffnungslos verfallen. Paul vergleicht Rosa mit Elisa. Er stellt fest, dass er beide Frauen liebt. Gehört er am Ende doch nicht nur sich allein?

III.

Paul ist kein Hans im Glück. Dass ihm in einer dunklen Winkelgasse sein ganzes Geld geraubt wird, ist allerdings nicht die Ursache dafür. Noch hat er ja eine goldene Schweizer Uhr, die er verscherbeln kann. Die Komplikationen sind anderer Art. Er muss sich mitteilen; Elisa zum Beispiel. Da genügen die Super-8-Filme mit dem verlegenen Grinsen und der albernen Grimasse vor der Hafensansicht nicht

mehr. Die Filme werden Wegbeschreibungen, und wenn man ihnen folgt, entdeckt man Ziellosigkeit. Dass sich einer nicht nur seiner Sachzwänge entledigt hat, sondern nun langsam auch den Boden unter den Füßen verliert und ins Leere strauchelt, spricht auch aus den Briefen, die Paul nach Basel schickt. Was Paul filmt und beschreibt, sind Zeichen einer zunehmenden Unsicherheit. Sie resultiert aus der Feststellung, dass er zwar Zeit und Raum hinter sich gelassen hat, seine Umwelt aber sich weiterhin in Zeiten und Räumen bewegt. Das gilt nicht nur für die durch die Strassen eilenden Menschen, für die Höckler in den Bars und die Gambler in den Spielsalons, das gilt insbesondere auch für Rosa. Sie kühlt ihre Beziehung zu Paul merklich ab, als sie erkennt, dass er kein Ziel vor Augen hat, und schliesslich eilt sie ihm davon. Die Verwundung, die sie ihm damit zufügt, ist schlimmer als jene, die das Stellmesser verursacht, das der Dieb zwischen Pauls Rippen rammt, als er sich von seinem Opfer zufälligerweise gestellt sieht.

Paul hat sich von der Gesellschaft und ihren Sachzwängen losgelöst, ist, wie es so schön heisst, ausgestiegen. Aber die Gesellschaft hat ihn nicht ziehen lassen. Sie reagiert weiter auf ihn – stärker vielleicht noch als zuvor. Das äussert sich nicht nur im Sachzwang der Existenzsicherung, die ohne Geld nicht zu bewerkstelligen ist, nicht allein in Rosas Flucht aus einer Beziehung, in der sie kein Ziel sehen konnte, sondern auch in Elisas Verhalten. Fernab vom Geschehen – informiert allein durch die Amateurfilmchen und ein paar Briefe – erkennt sie die Entwicklung. Führte die kurze Filmsequenz, die Rosa als Zimmermädchen in Pauls Zimmer zeigt, vorerst zu einer mehr persönlichen Verunsicherung (auch sie ein Messerstich ins Herz), erkennt Elisa bald, dass sich ihr Seemann ohne Kompass auf einer Fahrt ins Ungewisse bewegt und zu verlieren droht. Sie weiss auch, dass er sich von ihr immer weiter entfernt. Elisa reagiert pragmatisch. Sie schickt ihm – als seine Film- und Briefberichte immer verwirrender werden – eine Kriegserklärung nach Portugal: «Es wird Krieg sein zwischen uns!» Paul erkennt in diesem



Teresa Madruga als Rosa.

Satz, dass sein Schicksal Elisa nicht gleichgültig ist, dass sie ihn nach wie vor liebt. Bevor er sich in den Zug setzt, um nach Norden zu fahren, schickt er ein Telegramm nach Basel: «Das einzige Land, in dem ich mich wohlfühle, ist das Meer», steht unter anderem darin geschrieben. Kehrt Paul dorthin zurück, wo er hergekommen ist?

IV.

In «Dans la ville blanche» erzählt Alain Tanner nicht eigentlich eine Geschichte. Vielmehr visualisiert er Impressionen, Gemütsstimmungen, Visionen, die durch Aufenthalte in der lichtdurchfluteten Hauptstadt Portugals angeregt und ausgelöst wurden. Alain Tanner selber beschreibt das so: «Ich hatte einmal die Schiffe gesehen, welche die Flussmündung des Tajo hinauffahren und die, in des Wassers Tiefe, nach den Bewegun-

gen der Flutzeit, um ihre Anker drehten. Das war mir aufgefallen und hatte mich an eine weit zurückliegende Zeit erinnert. Und an das Geheimnis der Strassen des alten Lissabon. Ich träumte, und – am Fernsehen – sah ich einen Film mit Bruno Ganz. Ich entschied, dass er auf einem dieser Schiffe, die den Tajo hinauffahren, sein würde. Und zwischen den Lücken meines Gedächtnisses liess ich Rosa erscheinen, Rosa, die an der Bar eines Hotels in der Nähe des Hafens arbeiten würde, und Elisa, die Frau von den Ufern des Rheins.»

Der Film, dem kein Drehbuch zugrunde liegt, sondern ein knappes Exposé, in dem Tanner Idee und Gemütsbewegungen des Glücks und des Schmerzes in einer übrigens auch literarisch überzeugenden Form festgehalten hat, ist so mehr oder weniger vor Ort entstanden. Die Dreharbeiten folgten den jeweiligen Stimmungen, und die Dialoge wurden aus der Situation herausgeschrieben. Tanner verschweigt nicht, dass dies, besonders am Anfang – als eben mehr oder weniger alle mit einem leeren Raum im Kopf dastanden – kein leichtes Unterfangen war. Damit er das Experiment überhaupt realisieren konnte, produzierte Tanner den Film mit seinem portugiesischen Freund Paulo Branco alleine, und ein Budget von rund 700000 Franken musste genügen. Es war – wie so oft schon bei Tanner – ein Neubeginn bei null, ein Abenteuer mit ungewissem Ausgang.

Der Film also – mehr einem Leitgedanken, einer Idee denn einer Story folgend – ist ganz dem Atem der Situation unterworfen, in der er entstand. Episoden vorerst sind es, die vor dem Auge des Zuschauers erscheinen: die Episode in der Bar mit der Uhr, die rückwärts läuft etwa; die Episode, in der Rosa ihrem Patron klar macht, wozu sie angestellt ist und wozu nicht – eine der feinsten und gescheitesten zum Thema Frauen-Emanzipation überhaupt –; die visionäre Episode, in der beschrieben wird, wie Paul Zeit und Raum verlässt, und die realistische, in der Tanner erzählt, wie sein Protagonist um seine ganze Barschaft erleichtert wird. Jede dieser Episoden ist eine Geschichte für sich, ein selbständiger Kurzspielfilm sozusagen.

Das Wunderbare an «Dans la ville blanche» ist, dass sich diese Episoden zu einem Ganzen vermischen, dass sich die einzelnen autonomen Kurzfilme zu einem Bild zusammenfügen, dem impressionistischen Gemälde einer Seelenlandschaft. Das dies gelingt, liegt nicht allein an den gleichbleibenden Schauspielern und der Entwicklung ihrer Charaktere in den einzelnen Episoden, nicht ausschliesslich am geschlossenen Ort der Handlung, dem alten Teil der Stadt Lissabon, sondern weitgehend am Rhythmus des Films. Auch dieser wird aus der Situation heraus entwickelt. Zu beschreiben, wie das gemacht ist, fällt schwer. Man fühlt mehr, als dass es feststellbar wäre, wie sich der gleitende Fluss des Filmes aus den Bildern heraus entwickelt, d. h. durch das emotionale und visuelle Erleben bestimmt wird. Weil er seine Filme nicht auf eine verbale Grundlage stellt, wie das leider immer mehr der Fall ist, sondern vom Bild her aufbaut – seine Filme sind in erster Linie Bildsprache – muss Tanner als einer der kongenialsten Regisseure der Gegenwart gelten. Tanner erklärt nicht; er visualisiert. Die Stimmungen und Gemütslagen werden ganz aus den Bildern herausgearbeitet und diesmal – durch den Beizug von Pauls Super-8-Kamera – auch aufgebrochen. Sie lösen Empfindungen aus, zustimmende und widersprüchliche zugleich. Alain Tanners Filme sind wie das Leben, voller Geheimnisse, Überraschungen, Kehrtwendungen, aber auch alltäglicher Banalitäten. Das macht sie reich und wahr und immerwieder neu und anders.

V.

Alain Tanner aber entwickelt nicht nur die subtile Impression einer Seelenlandschaft, sondern auch ein Thema: Es handelt vom Mann in den mittleren vierziger Jahren, der an einer Lebenswende steht und nach seiner Identität sucht, ihr unentwegt und verbissen hintennachrennt. Dieses Thema empfinde ich als abgedroschen, verbraucht und nicht mehr aktuell. Dass dies in «Dans la ville blanche» fast penetrant spürbar wird, steht in einem engen Zusammenhang mit der Wahl der Schauspieler. Insbesondere Bruno Ganz interpretiert die Rolle des Paul mitunter

derart stark mit seinen eigenen Gesten und – man darf schon sagen – persönlichen Maroden, dass sich beim Zuschauen gelegentlich eine Identifikationskrise einstellt. Da leiht plötzlich nicht mehr der Schauspieler einer Figur Gestalt, damit sie zum Leben erwacht, sondern wird die Figur Ausgangspunkt zur Selbstdarstellung des Schauspielers. Paul hat hinter Bruno zurückzutreten. Möglich, dass dies Tanners Intension war, dass die Arbeitsweise – die Entwicklung des Films aus der jeweiligen Situation heraus – dies provoziert, zumindest aber gefördert hat. Störend wirkt es allemal, weil dadurch die Sensibilität der aus den Bildern heraufbeschworenen Empfindungen und Gemütszustände, das Geheimnisvolle des menschlichen Daseins mit all seinen Wirrnissen und Verwirrungen schlechthin auf eine plumpe und, wie mir scheint, nun doch auch ausgeleierte psychoanalytische Ebene transponiert wird. Kurz gesagt: Mitunter droht das Thema die sensible Impression einer Seelenlandschaft zu zerstören.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch durch die konzeptionell und dramaturgisch kaum richtig in den Film integrierte Rolle der Elisa. Pauls Frau, die in Basel wartet und ihr Dasein unruhig zwischen bürgerlicher Altwohnung, dem Filmprojektor und Briefkasten hin und her pendelnd verbringt, gewinnt nicht nur kein Profil, sondern verliert bei ihrem ersten Auftritt schon alle Spannkraft. Julia Vonderlinn, von ihrer Rolle her arg im Stich gelassen, vermag in keiner Phase das Geheimnis in der Beziehung zwischen Elisa und Paul fassbar zu machen. Hier kommt der Film erstaunlicherweise über die platte Realistik der verbalen Aussage nicht hinaus.

Ganz anders bei Teresa Madruga, welche die Rosa darstellt: Unter dem Gewand der Dienerin, die Hotelzimmer in Ordnung bringt und an der Bar serviert, verbirgt sich jene weibliche Sinnlichkeit, der zu widerstehen niemand vermag. Sie ist bei Rosa gepaart mit einer pragmatisch ausgerichteten Intelligenz und einer vitalen Lebensfreude, die ihr trotz ihrer untergeordneten sozialen Rolle erlauben, der Gang der Dinge an sich zu reißen und zu bestimmen. Der Patron des Hotels kann sie anstellen, und Paul kann sie lieben.

Aber beide werden nie über sie verfügen können. Teresa Madruga stellt das von innen heraus dar und trifft damit wahrscheinlich genau die Vorstellungen Tanners, dessen Frauen in seinen Filmen immer stärker waren als die Männer. Mit ihrer unauffälligen, aber dennoch starken Präsenz bestimmt sie den Film entscheidend mit. Mehr: Sie hilft ihm über seine offensichtlichen Schwächen hinweg und lässt ihn über alles Vordergründige hinweg zu einem Sinnbild für die immerwährende Suche des Menschen nach dem Geheimnis der Liebe werden.

Urs Jaeggi

The Tempest (Der Sturm)

USA 1982. Regie: Paul Mazursky
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/74)

Kann man das Alterswerk des berühmtesten Sohnes Stratfords als Vorlage für die Darstellung einer zeitgenössischen Midlife-Krise verwenden? Paul Mazursky, Regisseur von unter anderem «An Unmarried Woman» und «Harry and Tonto», ist dieser Meinung. Leider. Entstanden ist eine der kraft- und einfallösesten Shakespeare-Filmadaptionen der letzten Jahre, die allerdings – und das ist das Erschreckende – symptomatisch für die resignative Orientierungslosigkeit unserer Zeit ist.

Mazursky soll sein Werk als «eine zeitgenössische Komödie mit dramatischen Obertönen» beschrieben haben, frei nach dem Geist von Shakespeares «Tempest». Doch diesen Geist kann man lange und vergeblich suchen. Der ist Mazursky wohl gar nie erschienen. Natürlich erkennt man äusserliche Ähnlichkeiten im Handlungsrahmen und in der Namengebung. Aus dem rechtmässigen Herzog von Mailand Prospero wurde das exzentrische Architekten-Genie Philip Dimitrius (John Cassavetes), der es in New York nicht mehr aushält und mit Tochter Miranda (Molly Ringwald) in die Einsamkeit einer abgelegenen griechischen Insel zieht. Aus dem bösen Bruder Antonio wurde Phillips Ehefrau (!) Antonia (Gena

Rowlands), die dessen kapriziöses Getue nicht weiter ertragen will und eine Beziehung zum reichen Magnat Alonzo (Vittorio Gassman) eingeht, der auch der Arbeitgeber des Architekten ist (in der Vorlage König von Neapel). Der wilde und verkrüppelte Sklave Kaliban wurde zum feschen Ziegenhirten Kalibanos (ein herrlicher Raoul Julia), den es nach der hübschen Miranda gelüftet. Und aus dem Geist Ariel schliesslich entstand die ansprechende Sängerin Aretha (Susan Sarandon), die sich in ganz ungeistiger Absicht Phillip nähert.

Erst 20 Minuten vor Schluss des überlangen Films, der an einem einzigen, von Rückblenden aufgebrochenen Nachmittag spielt, bricht das titelgebende Gewitter aus, und alle Akteure finden sich auf der Insel zu einem Versöhnungsfest wieder. Es setzt ein allgemeines und gegenseitiges Bereuungs- und Absolutionsgeplänkel ein. Man schwebt und tanzt umher und haucht: «Verzeih mir!» Wenn der andere verblüfft fragt: «Was denn?», lautet die Antwort simpel: «Vergib mir einfach!» Und so haben sich alle gerne, der Mensch ist gut, es herrscht Frieden auf Erden wie im Himmel und im Ego, und es sterben keine Kinder an Hunger und aufgerüstet wird sowieso nicht.

Bei Shakespeare wird eine tiefe Einsicht in das Wesen und die Bedeutung der menschlichen, der göttlichen Gnade spürbar, und der Seelenfrieden Prosperos wurzelt in der Erkenntnis einer Wahrheit, welche jenseits der wahrnehmbaren Realität liegt und diese dennoch durchdringt. Diese tröstliche Einsicht ist nötig, denn Prospero beschwört den Sturm herauf, um auf seiner Insel «zur Ermahnung der Schiffbrüchigen und des Publikums die Geschichte der Welt» (Jan Kott, Shakespeare heute) zu inszenieren. Diese Geschichte ist grausam und unveränderbar, wie Prospero am erneuten Brudermordversuch demonstriert. Trotzdem gibt er am Schluss seine schützenden magischen Kräfte auf und kehrt mit den folgenden mehrdeutigen Worten in diese mörderische Wirklichkeit zurück: «Verzweiflung ist mein Lebensend', / Wenn nicht Gebet mir Hilfe bringt, / Welches so zum Himmel dringt, / Dass es Gewalt der Gnade tut / und macht jedweden Fehltritt



Gena Rowlands als Antonia, John Cassavetes als Phillip und Molly Ringwald als ihre Tochter Miranda.

gut. / Wo ihr begnadigt wünscht zu sein, / Lasst eure Nachsicht mich befreien» (Epi-log, V, 1).

Bei Mazursky dagegen feiert banale Resignation einen filmischen Triumph. Sein Prospero dämmert in Tagträumen vor sich hin: Er gibt am Schluss zu, dass er nichts überlegt habe, jedenfalls «nicht bewusst». Wenn sich der Zuschauer deswegen lange Zeit von der inneren Entwicklung Phillips ausgeschlossen glaubte, so muss er spätestens dann erkennen, dass eine solche wahrscheinlich gar nicht stattgefunden hat. Dieser leicht grössenwahnsinnige Pseudoeremit ist trotz Isolation und selbstauferlegtem Zölibat zu keinen Schlüssen gekommen; es zieht ihn vielmehr ins hektische, oberflächliche, dekadente New York zurück. Der 18monatige Ausbruch entpuppt sich als temporäres Aussteigen, als mystifizierte Midlife-Krise, als verlängerter Ferienaufenthalt auf einer Insel der Träume, von der man gestärkt in die Wirklichkeit zurückkehrt. Denn ohne die Segnungen des «american way of life» kann man, allen halbherzigen Schnödereien zum Trotz, halt doch nicht leben. Und die Rea-

lität ist – ungenau betrachtet – eigentlich gar nicht so schlimm. Das Böse existiert nicht, wir sind bloss alle etwas schwach. Bezeichnenderweise hat der Autor und Regisseur denn auch die Bösewichte der Vorlage bis zur Unkenntlichkeit entschärft. Wenn die Verwandlung des Beinahe-Brudermörders Antonio in Phillips Ehefrau Antonia zuerst einen interessanten Deutungsversuch des Bösen in uns verhieß, so wird man auch diesbezüglich enttäuscht. Mazursky banalisiert die Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse zu einem mittelschweren Fall von Ehe-Krise. Sogar das habgierige Besitzdenken Alonzos und seiner Manager wird zu einer zwar belächelten, aber harmlosen Marotte verniedlicht. Wirtschaftsimperialismus, Ausbeutung der Dritten Welt, Verbrechen und Umweltzerstörung aus ökonomischen Interessen – nie davon gehört? Mazursky tut genau das Gegenteil von Shakespeare: Er verschliesst die Augen vor der brutalen Realität – und ist nur so bereit, sie anzuschauen und zu akzeptieren. Bloss – was gibt es da noch zu verzeihen? Höchstens, dass Mazursky der grassierenden Wert-, Halt- und Hoffnungslosigkeit sowie der Laschheit und Ichbezogenheit vieler Zeitgenossen – ihn selbst voll miteingeschlossen – ein derart verklärendes Denkmal gesetzt hat.

Tibor de Viragh