Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 15

Rubrik: Film im Kino

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: 13.07.2025

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

dann kann man nicht erwarten, dass in dieser Branche viel Geld zu gewinnen ist. Der eine oder andere Produzent hofft, dass er irgendwann einmal einen Riesenerfolg produziert, der international auswertbar sein könnte. Dies wird in Zukunft selten möglich sein, weil die Produktion solcher Filme die Mittel, die zur Verfügung stehen, überschreitet. Die Finanzierung der Filme wird wie bisher über Subventionen, Stiftungen und ähnliche Kanäle laufen; nur ein kleiner Teil der Gelder, die für die Produktionskosten eingesetzt werden, werden wieder zurückkommen. Es ist Aufgabe der Eidg. Filmkommission zu schauen, dass die wirtschaftlichen Möglichkeiten der Filmindustrie geschützt und gefördert werden, dass der Filmkredit nicht abgebaut, sondern ständig ausgebaut wird, dass die wirtschaftlichen Massnahmen, die notwendig sind, auch durchgeführt werden. Das Schweizer Fernsehen wiederum sollte bereit sein, einen gerechten Preis für die Produkte, die wir herstellen, zu zahlen; dies ist heute nicht der Fall. Das Fernsehen ist immer noch der Meinung, dass es genügt, wenn das Publikum mit billigen Produkten aus dem Ausland zufrieden ist. Das ist eine verhängnisvolle Politik, die dem Fernsehen letztlich auch Schaden zufügt. ■

Film im Kino

Bruno Jaeggi

Ugetsu Monogatari

(Erzählungen unter dem Regenmond)

Japan 1953.
Regie: Kenji Mizoguchi
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/229)

Eine einfache, scheinbar beiläufige Sequenz reisst schon am Anfang zwischen Mann (Genjuro) und Frau (Miyagi) eine Kluft: Er hat ihr einen Kimono gekauft, ein Geschenk, das für ihn materiellen Wert besitzt, sie jedoch ideell, als (vermeintlicher?) Liebesbeweis beglückt. Miyagi wünscht nichts als einen harmonischen, von Liebe erfüllten Alltag, die Nähe von Mann und Kind. Genjuro dagegen sieht nur das Geld: Als Bauer und Töpfer wünscht er sich den näherrückenden Krieg herbei, weil er sich von ihm Gewinn verspricht.

Auch sein Schwager Tobei glaubt, der Krieg erfülle ihm seinen grössten Wunsch: ein Samurai zu werden. Er erkennt nicht, wie sehr er sich in diesem Verlangen nach Heldenehre lächerlich macht und erniedrigt. Selbst nachdem beide Familien die allgegenwärtige Gewalt und Bedrohung erfahren haben, denen sie zu Wasser und zu Land ausgesetzt sind, hält er an seinem Bubentraum fest.

Der Krieg, die eiserne Faust der zerstörerischen Männerwelt, treibt die beiden armen Familien bald auseinander in diesem dunstverhangenen Frühsommer, den die Japaner Regenmond nennen und für die bevorzugte Zeit der Geister halten. Tobei brüstet sich mit der Heldentat eines andern, den er meuchlings ermordet: Als prahlender Samurai zieht er mit seinem Gefolge durchs Land. Genjuro betört mit seiner Keramik die junge Prinzessin Wakasa, die ihn durch ihren Liebeshunger an sich zu binden versucht. Später erfährt er, dass sie ein Phantom ist, das sich nach dem Leben sehnt, das zu erleben ihr bis heute vergönnt geblieben ist. Denn früh schon wurde sie und ihr ganzer Clan ausgelöscht: durch einen – Krieg. Tobeis Frau, Ahama, wird von marodierenden Soldaten vergewaltigt und landet im Bordell. Landsknechte bringen Miyagi um und rauben das für ihr Kind bestimmte Brot, das sie wie wilde Tiere verzehren.

Am Schluss löst sich Genjuro vom Zauberbann Wakasas: Er gibt das wahre Glück, das ihm ein Geist geschenkt hat, auf, um in seine Hütte zurückzukehren, wo ihn, in einer wunderschönen Begegnung, seine Frau empfängt: Als Geist nun auch sie. Am andern Tag bleibt Genjuro nur noch die Stimme Miyagis, die ihm helfen will, die bei seiner Arbeit mitfiebert, unsichtbar, unfassbar, im Grab des ersehnten Friedens, zu dem das Kind noch warme Mahlzeiten trägt. Tobei dagegen lebt wieder mit Ahama zusammen: Im krassen Gegensatz freilich zu Mizoguchis Absicht gilt dieses Ende doch als von den Produzenten aufgezwungen und mit allen Mitteln durchgesetzt.

Die Gegensätze und Dialektik, die allein diesen skizzierten Handlungsmomenten innewohnen, die Zeitsprünge, mit denen das Geschehen verläuft, und die vielen verschiedenen Orte, an denen sich das Schicksal der zersplitterten Familie zuträgt, fügen sich durch Mizoguchis ge-

schmeidige Filmsprache zu einer harmonischen Einheit, in der die unterschiedlichsten Tonfälle, Themen und Ebenen verschmelzen, ohne je über die bestimmenden Widersprüche hinwegzutäuschen. Diese Gegensätze lassen die sozialen Abhängigkeiten und Machtverhältnisse ableiten, gesellschaftlich und individuell: Der historische Rahmen – die Geschichte spielt am Ende des 16. Jahrhunderts – wird einmal mehr durch die zwingende filmkünstlerische Kraft gesprengt.

Immer wieder rückt dabei, höchst vielfältig in Gestaltung und Motivation, der Konflikt zwischen Körper und Geist, Materiellem und Ideellem (und dadurch auch zwischen Mann und Frau) in den Mittelpunkt. So etwa dort, wo Ahama nach ihrer Vergewaltigung Geld nachgeworfen wird oder wenn Tobei auf dem Höhepunkt seines Triumphs im Freudenhaus seine Frau und so den Preis für seinen falschen Erfolg entdeckt. Und wo Genjuro auf dem Markt seine Keramik als blosse Handelsware feilbietet, wird Wakasa von der Schönheit beeindruckt – und vom Menschen, der diese Kunst vollbringt. Genjuro dagegen scheint zumindest anfänglich weniger durch die Anmut der Prinzessin willfährig zu werden als durch deren hohen sozialen Stand, von dem er sich – materiell – etwas verspricht. Wo sein Traum und der fürstliche Palast in Trümmer zerfallen, wird er als Dieb des heiligen Schatzes betrachtet, und man nimmt ihm Geld und Schwert ab. Seine Rückkehr zum realen Leben führt nicht nur zum Bewusstsein des Todes, vielmehr erscheint nun die tote Miyagi gegenwärtiger, als es eine Frau in der sozialen Wirklichkeit der Männergesellschaft je sein könnte.

Haben sich in Kenji Mizoguchis vorangegangenem Werk «Saikaku Ichidai Onna» (Das Leben einer Frau nach Saikaku, 1952), viele ungemein starke Sequenzen verselbständigt, so wird in «Ugetsu Monogatari» kein einziger Moment hervorgehoben. Äusserlich geht Mizoguchi, der so oft vom Leiden der Frau wie gelähmt erschien, auf Distanz. Das Grauen kontrastiert mit einer fliessenden, lyrischen Lichtführung; Grossaufnahmen gibt es keine, Naheinstellungen nur ganz wenige. Verschiedene zeitliche Ebenen verbindet er mit unaufdringlichen, aber gerade in ihrer Selbstverständlichkeit atemberaubenden Kamerabewegungen. Das Geschehen wird umschrieben, konzis, aber auch fragend und stets im Dienst einer poetischen Verinnerlichung.

Die zwei etwas moralisch gefärbten Erzählungen Akinari Uedas (1734–1809), «Das Haus im Schilfgras» («Das Haus im

niedrigen Schilf») und «Die Liebe einer Schlange» («Die Lüsternheit des Geistes einer Schlange»), werden umgepolt, neu gedeutet und gewichtet, zu einem einzigen, homogenen Beispiel dafür geformt, wie Krieg heller Wahn ist und wie die Frau selbst im Frieden das schutzlose Opfer der Männer bleibt. Darüber hinaus handelt der Film von der vielfachen Gefährdung des Menschen in einer unsozialen, materialistischen Welt. Dennoch lässt sich «Ugetsu Monogatari», ein altes Lieblingsprojekt Mizoguchis, auf keine abstrakte Aussage festlegen, nicht zuletzt dank der Fähigkeit Mizoguchis, ganz intuitiv die Geheimnishaftigkeit des Lebens zu bewahren und fühlbar zu machen. Was das Leben verweigert, wird hier durch die Kunst erwirkt: die Identität von sinnlicher Gestalt und ideellem Wahrheitsgehalt. Darin liegt die einmalige Kraft dieses Films, seine absolute Schönheit, seine Vollkommenheit. ■

Hubert Haslberger (fd)

Yôjimbô

(Die Leibwache)

Japan 1961.
Regie: Akira Kurosawa
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/216)

Nicht genug, dass Kurosawas Samurai-Geschichten wiederholt von Westernregisseuren übernommen wurden – «Yôjimbô» diente beispielsweise als Vorlage zu Sergio Leones «Per un pugno di dollari», 1964; «Shichinin no samurai» zu «The Magnificent Seven» von John Sturges, 1960) –, seine Bildsprache und Typisierung der Personen wirkte überhaupt stilbildend für den Italo-Western. Und die Gestalt des einsamen Kämpfers zwischen Heldenpathos und Verbrechertum, die dann in «Django» (Sergio Corbucci, 1966) endgültig zur grausam-ironischen Kunstfigur erstarrte, hat ebenfalls ihre Wurzeln in den Werken des japanischen Meisterregisseurs. Im Gegensatz zu vielen Filmen seiner Epigonen ist Kurosawas «Yôjimbô» (der übrigens im Zusammenhang mit dem ein Jahr später entstandenen «Tsubaki Sanjûrô» gesehen werden muss; vgl. Besprechung im ZOOM 5/86) jedoch ein Werk, das sehr hohen ästhetischen und ethischen Ansprüchen genügt.

Ein Samurai kommt in eine Stadt, die von Macht- und Erbschaftskämpfen zwischen einem Sake-Fabrikanten und einem Seidenhändler erschüttert wird. Der Fremde bietet sich beiden Parteien als «Leibwächter» an, will damit seinen Preis in die Höhe treiben und zugleich mit einem hinterlistigen Doppelspiel dafür sorgen, dass die verfeindeten Parteien sich ohne sein direktes Zutun gegenseitig aufreiben. Doch seine Intrige wird durchschaut, nachdem der ansonsten so gnadenlose Held einer jungen Familie selbstlos die Flucht ermöglicht hat. Man misshandelt ihn brutal, aber er kann mit Hilfe eines alten Wirtes fliehen. Nach seiner Genesung kehrt er in die Stadt zurück und führt sein grausames «Geschäft» zu Ende.

Kurosawa zeichnet mit bösem Humor und oft genug recht makabren Ausdrucksmitteln eine heillos verderbte Welt des beginnenden Kapitalismus im Japan der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Die Herrschaft der Tokugawa, die zweieinhalb Jahrhunderte bestanden hatte, brach zusammen. Mit ihr starb auch die Kaste der Samurai, deren Elite sie war. Als fahrende Ritter, sogenannte «Ronin», zogen sie besitz- und herrenlos über Land, verdingten sich als Leibwächter («Yôjimbô») oder wurden zu Banditen und Wegelagern, um ihr Leben zu fristen.

In dieses korrupte und unmenschliche System tritt ein fremder Held ein, der die alte Würde der Samurai-Kaste nicht mehr und das zynische Selbstverständnis der neuen Zeit noch nicht hat – ein Grenzgänger zwischen Heldenehre und Gangstertum zur Zeit des Niedergangs der Feudalherrschaft. Fast verführerisch mutet die Art an, wie Kurosawa diese martialische Geschichte und seinen merkwürdig irrlichternden Heldencharakter in Szene setzt: in packenden, elegant-gewalttätigen Sequenzen.

Aber der Regisseur formuliert in der äusseren Form auch schon den Widerspruch, der dieser Geschichte innewohnt: Betörend schöne und gesuchte Raumkompositionen wechseln ab mit höchst unakademischen Kamerabewegungen, und die kraftvolle, tänzerische Eleganz des Helden verkommt oft plötzlich zur Vulgarität eines verlausten Desperados. Sehr kunstvoll ist auch der Raum der Handlung dramaturgisch schlüssig und bedeutungstragend eingesetzt. Der Held wohnt in der Hütte des alten Wirtes, von der aus stets sowohl die Kampfstätten als auch die Häuser der verfeindeten Parteien zu überschauen sind. Hierhin zieht sich der Blickwinkel der Kamera immer wieder zurück, hier wird kommentiert und reflektiert – und der Zuschauer hat in diesen ruhigen Momenten und der letztlich «theatralischen» Perspektivik Gelegenheit, das Geschehene zu «überschauen», von der grausamen Unmittelbarkeit abzurücken und moralisch Stellung zu beziehen.

Natürlich bedarf es schon einer wachen Aufmerksamkeit,

um diese feinen Distanzverfahren und Brechungen der pakkenden Abenteuergeschichte zu erkennen und den Film nicht als oberflächliches oder gar verherrlichendes Gewaltstück misszuverstehen. Über weite Strecken mutet das Gebaren des «Leibwächters» ja recht fragwürdig an: Er will einfach die Stadt säubern – mit Gewalt, versteht sich, und wenn dabei auch noch viel Geld herausspringt, um so besser. Aber, ohne dass es gross ausgesprochen wird, erfährt er eine relative Wandlung. Er spürt, dass eine selbstzweckhafte Ordnung ohne Mitmenschlichkeit ebenso verbrecherisch sein kann wie die chaotische, verderbte Gesellschaft, die er bekämpft. Er rettet eine junge Frau, vereint sie mit ihrer Familie und verhilft den Leuten zur Flucht.

Obwohl der Regisseur – abgesehen von seinem Erstlingsfilm – stets soziale und humanitäre Ziele vertreten hat, meidet er den Absolutheitsanspruch einer überdeutlichen «Botschaft». In «Rashomon» (ZOOM 9/85) etwa erweist sich «Wahrheit» als Trugbild; nichts ist «wahr» in Kurosawas Filmen, bis auf die spontane Geste der Mitmenschlichkeit. So bleibt auch in «Yôjimbô» sowohl die Geschichte als auch der Held bis zuletzt «ambivalent». Die Brüchigkeit der Grenzen zwischen Gut und Böse bleibt ebenso bestehen wie die letztlich nicht eindeutig definierbare Position des Regisseurs zwischen Ironie, Bewunderung, Bitterkeit und Trauer, wenn er seinen Helden zuletzt feststellen lässt, dass nun wieder «Ruhe» in der Stadt herrsche. Es ist wahr: Er hat die «Ruhe» wiederhergestellt – aber als er geht, hinterlässt er eine Totenstadt. ■

Ursula Blättler

Job Lázadáza

(Hiobs Revolte)

Ungarn/BRD 1983.
Regie: Imre Gyöngyössy und Barna Kabay
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 86/223)

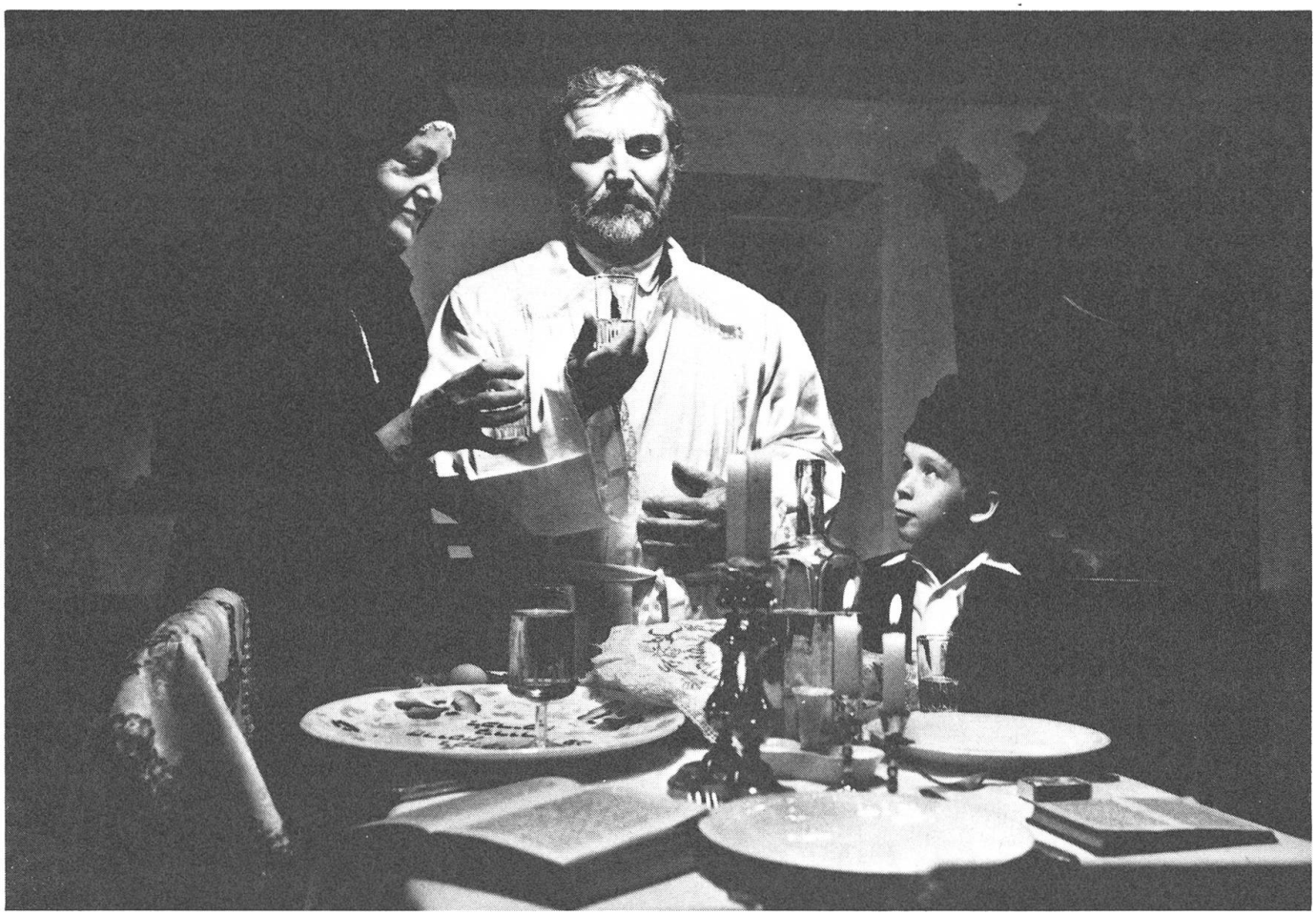
«Zwischen Mai und Oktober 1944 wurden mehr als 600000 Juden aus Ungarn deportiert. 500000 kehrten niemals zurück.»

Ein kurzer Nachsatz, das Resumée eines traurigen Kapitels neuzeitlicher Geschichte am Schluss eines Spielfilms, der bis dahin so wenig in Worten und so vieles in Bildern auszudrükken weiss: «Hiobs Revolte» berichtet vom Holocaust, aber er tut dies auf ungewöhnliche Weise und fast beiläufig. Es ist dies die Geschichte eines Kindes, des christlich getauften Waisenknaben Lackó, der von einem jüdischen Ehepaar adoptiert wird, nachdem sieben eigene Kinder schon in jugendlichem Alter starben. Lackó ist fortan der einzige Sohn von Hiob und Rosa, und er ist ihnen mehr als blosser Nachkomme und Erbe: Es herrscht Krieg, schlimme Gerüchte reisen schnell, und Hiob und Rosa ahnen, dass ihre Tage in diesem schicksalshaften Jahr 1943 gezählt sind. Die Adoption des Christenbuben erfolgt weder aus selbstloser Güte noch aus missionarischem Eifer, sondern ist reiflich überlegt: Wenn das Unvermeidliche eintritt, soll einer aus der Familie überleben und das kulturelle Erbe der jüdischen Gemeinschaft des Dorfes weitertragen.

Hiob, wie der alte Mann nicht ganz zufällig heisst, ist wohl auch der passive Dulder, der nichts zur Rettung der eigenen Haut unternimmt. Aber er revoltiert auf seine Weise, indem er gegen den Tod listig ein Menschenleben in die Waagschale wirft. Es ist, wie er weiss, ein riskantes Spiel, für alle Beteiligten grausam, und die Spielregeln sind hart.

Der Titel des vielschichtigen Films von Imre Gyöngyössy und Barna Kabay macht bereits deutlich, wer hier im Zentrum steht; nicht der kleine Bub (Gábor Fehér), der nur sehr widerwillig die neue Stelle an Sohnes Statt annimmt, um dann doch neugierig seinen neuen Lebensraum zu erkunden, sondern dessen strenggläubiger «Vater», der von Anbeginn weg nüchtern mit seinem eigenen Sterben in wenigen Monaten rechnet. Er ist gewiss kein Held und auch kein jüdischer Heiliger, dieser Hiob (Ferenc Zethe), sondern ein Mann mit Schwächen und Existenzängsten, und auch seine Frau Rosa (Hédi Temessy) ist in ihrer zeitweisen Ungeduld und Verbitterung keine Verkörperung idealisierter mütterlicher Aufopferungsbereitschaft. Eines hingegen macht sie beide gross: ihre Bereitschaft, den angenommenen Sohn bedingungslos in seinem Glauben aufzuziehen.

Der wandernde Bettelmönch, den sie sich zu diesem Zweck in die gute Stube holen, erweist sich allerdings als wenig tauglicher Religionslehrer. Und so bleibt es letztlich bei der beispielgebenden Anschauung, bei einem vorbildlich frommen Leben, das weder spezifisch jüdisch noch christlich zu nennen wäre, sowie bei wegleitenden klugen Worten, die einmal aus der Bibel und dann wieder aus der Tora stammen. Aus einem misstrauisch-trotzigen Wildfang wird so in der idealen (gewiss auch idealisierten) Atmosphäre gegenseitigen christlich-jüdischen Respekts ein ganzheitlicher Mensch, dem der Begriff «Toleranz» gewiss nie im Leben ein Fremdwort sein wird.



«Jób lázadása» (Hiobs Revolte) von Imre Gyöngyössy und Barna Kabay.

Gleichzeitig ist er aber auch ein heimatloser Mensch, der nicht Jude sein darf in jenem entsetzlichen Moment, da sie die Juden im Dorf wie Vieh zusammentreiben, obwohl er sich doch in seinem Innersten als ihresgleichen fühlt.

«Hiobs Revolte» ist kein bequemer Aufklärungsfilm, der zu den aufgeworfenen Fragen auch gleich die passenden Antworten liefert. Weder bietet er gewissermassen ethnologisches Anschauungsmaterial zu jüdischen Feiern, Bräuchen und Ritualen, noch geht er den Ursachen und Folgen der Judenverfolgung im Dritten Reich nach. Ein Kunstgriff macht solche weitergehenden Hintergrundinformationen vorderhand unnötig: Indem sich der Zuschauer mit dem neugierigen Kind Lackó identifiziert, erlebt er das Fremde (das Judentum) ebenso wie das Bedrohliche (den Nationalsozialismus) aus der Sicht des Kindes und mit seinen Augen. Ganz ohne religionswissenschaftliche Detailtreue und historische Exaktheit macht der Film deutlich, worum es letztlich geht: Um eine spirituelle Geborgenheit, die in verschiedenen Formen religiösen Empfindens und Handelns gleichermassen zu erfahren ist, und um die namenlose Angst, die in der Ära der vermeintlichen «tausend Jahre» auf den Menschen lastete. Gerade für ein jugendliches Publikum bietet sich das Werk auch an als Denkanstoss und mögliche Diskussionsgrundlage: «Wie würdet ihr euch verhalten, wenn euch ein Wildfremder aus dem Waisenhaus holen möchte? Was würdet ihr tun, wenn Soldaten eure Eltern einfach abführen wollten? Und wenn sie euch dann plötzlich nicht mehr kennten?»

Imre Gyöngyössy und Barna Kabay sind in Ungarn keine unbekannten Filmernamen. Ihre Schule ist (auch) das Theater, und zusammen Kino machen sie seit 1971, als sie gemeinsam das Drehbuch zu «Meztelen vágy» (Die Legende vom Tod und von der Auferstehung zweier junger Leute) schrieben. Durch das Werk Imre Gyöngyössys zieht sich, ähnlich wie durch dasjenige seines Landsmannes Miklós Jancsó, als roter Faden eine Auseinandersetzung mit christlichen Symbolen und Idealen. Sein ungezwungenes Verhältnis zu natürlichen Phänomenen wie Sexualität und Tod kommt auch in diesem (nicht nur) an Kinder gerichteten Streifen zum Ausdruck, in dem die zwischenmenschliche Liebe und die ständige Gegenwart des Todes zentrale Motive sind.

In «Hiobs Revolte» geht es bei näherem Zusehen um weit mehr als «nur» um einen reli-

gionskritischen Vergleich. Zu denken geben sollte aber bereits der unübersehbare Wink mit dem Zaunpfahl, dass die wahrhaft christlich handelnden Menschen in dieser Geschichte fast durchwegs jüdischen Glaubens sind. ■

Sabine Schneeberger

Opera do Malandro

Frankreich/Brasilien 1985.
Regie: Ruy Guerra
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/228)

«In den sechziger Jahren zeigte das ‹Cinema Novo› der Welt, dass es eine Region des intellektuellen und physischen Elends gab. Wir zeigten Europa das Elend der Dritten Welt.» (Arnaldo Jabor.) Mittlerweilen ist das Cinema Novo gestorben: Jegliche heftigeren Regungen im brasilianischen Kino mussten der Diktatur weichen. «Die Ästhetik des Flüsterns» wurde zur einzig möglichen, kinematografischen Ausdrucksweise: Gewalt oder Erotik kamen in die Schere der Zensur – von politischen Anspielungen ganz zu schweigen. Die Regisseure des Cinema Novo, wollten sie überleben, mussten sich anpassen. Ruy Guerra, einer dieser Regisseure, schockte anfangs sechziger Jahre mit «Os cafahestes» (1962) und «Os fusils» (1964), drehte dann im Ausland und feierte 1983 ein Comeback mit der Verfilmung von Gabriel Garcia-Marquez' Roman «Erendira».

Sein neustes Werk, «Opera do Malandro», wurde in einem im Studio aufgebauten Rio de Janeiro von 13000 Quadratmetern realisiert. Es kostete rund acht Millionen Franken und konnte dank einer französisch-brasilianischen Koproduktion entstehen.

«Opera do Malandro» stammt aus der Feder Chico Buarques, der mit 14 Chansons auch den musikalischen Teppich liefert. Spätestens seit dem Jazzfestival von Montreux 1986 ist er (wie Elba Ramalho, eine der Hauptdarstellerinnen im Film) auch in der Schweiz ein Samba-Begriff. Chico Buarques Stück ist in grober Anlehnung an die Handlung der Dreigroschenoper von Brecht und Weill geschrieben und kam erstmals 1974, in einer von der Diktatur zensierten Fassung, auf Rios Bühnen. Ruy Guerras Filmadaptation eröffnet mit einer Sequenz aus «Scarface», einem alten amerikanischen Musical, das in einem Freiluftkino eines Quartiers des Rio de Janeiro anno 1941 aufgeführt wird.

Brasilien, den Zweiten Weltkrieg um die Ohren, spaltet sich in zwei Lager: in die mit den Amerikanern sympathisierenden Unterweltler, denen Max (Edson Celulari), der «Malandro» (Edelganove) angehört, und in die Staats- und Hitlerfreundlichen, zu welchen der deutschstämmige Cabaret- und Bordellhalter, Otto Strüdell (Fabio Sabag) zählt. Mal da, mal dort steht die korrupte Polizei, angeführt von Kommissario Tigrao (Ney Latorraca). Margot (Elba Ramalho), Max' Freundin, Tigraos Exfreundin, Dirne und Tänzerin in Otto Strüdells Cabaret Hamburgo, wird von demselben, auf eine von Max verursachte und in seinem Cabaret stattfindende Schlägerei hin entlassen. Max beschliesst, Ludmilla (Claudia Ohana), Strüdells 18-jährige Tochter und Ein-und-alles zu benutzen, um sich für Margot zu rächen. Doch die zielstrebige, hübsche Ludmilla sieht in Max die Chance ihres Lebens und will nicht nur den «schönen Mann» Max, sondern auch einen geschäftlich erfolgreichen Max. So bietet sie ihm eine Partnerschaft auf diesen beiden Ebenen an, worauf sich Max zwischen der kalkulierenden Lu und der erotischen Margot zu entscheiden hat. Margot greift schliesslich auf Tigrao zurück.

Vollständig in diese Handlung integriert, sind die Chansons; liesse man sie weg, entstünde eine Lücke in der narrativen Linie. Die Beleuchtung ist die einer Theaterszene, die Atmosphäre wechselt: Der Zuschauer hebt mit den Chansons zusammen ab, schnuppert ein Latino-Lüftchen, obwohl die Choreografie einiger Tänze gut mit Michael Jacksons Videoclip «Billy Jean» vergleichbar ist, also etwas amerikanisch anmutet und von der Tradition ablässt, nicht zuletzt, um ein breiteres Publikum anzusprechen. Besonders beeindruckend ist der Tanz der beiden Frauen, Margot (ganz in Rot) und Ludmilla (ganz in Schwarz), um Max' Gunst – Ruy Guerra nennt ihn Hahnenkampf –, den die Kamera zuerst aus Max' Perspektive, horizontal aufnimmt, dann die Szene in Aufsicht darstellt, den Bildausschnitt durch ein Retrozoom in die Halbtotale führt und die beiden Frauen schliesslich in einer Nahaufnahme, immer noch aus Aufsicht, in der Mitte des Raumes festhält.

Margot, Ludmilla, Max und Tigrao offenbaren sich mittels der Chansons. Dort zeigen sich der Personen wahre Werte, drücken sie ihre Gefühle aus. Strüdell dagegen drückt sich mimisch aus: Nicht der böse Nazi, sondern ein gutmütiger Patriot, der den Staat mit der Regierung verwechselt, spricht aus seiner Mimik. Aber wie so etwas täuschen kann! Schon ein paar Sequenzen später hören wir arme Häftlinge seines Ge-

Claudia Ohana in «Opera do Malandro» von Ruy Guerra.

fängnisses nach Wasser und Nahrung schreien.

Die Personen in Hauptrollen (Max, Tigrao, Margot, Ludmilla, Strüdell) stehen je mit mindestens zwei ihresgleichen in (Konflikt-) Beziehung. Die Intrigen sind mehr oder weniger gut angelegt, mit Ausnahme einer Sequenz, die so ziemlich plump wirkt: Ich meine die Fussballmatch-Sequenz, in der Max «eine angeln» will, dabei ganz zufällig an Lu gerät, die er doch so dringend als Racheinstrument brauchte und die noch viel zufälliger sofort anbeisst. Diese Sequenz ist auch eine der einzigen, die im Tageslicht spielen. Ansonsten bevorzugt Ruy Guerra die Nacht, mit sich in Lachen spiegelnden, «amerika-orientierten» Neonlichtern.

Die Farben sind so klar und brillant wie in der Kodakreklame. Röter als rot, schwärzer als schwarz, weisser als weiss herrschen vor. Allesamt sind sie intensiv, wirken deswegen aber nicht kitschig, treten sie doch in geschmacksvollen Kombinationen auf. Margots Tops sind ausnahmslos rot und unterstreichen ihre sinnlich-erotische Ausstrahlung; Ludmilla erscheint zuerst weiss-gelb wie die Unschuld vom Lande, dann schwarz wie Geld und Machtstreben oder wie die Gangsterbraut, darauf in einem violetten (komplementär zu gelb) «Amerika-Direktimport-Hochzeitskleid» und schliesslich, beim zweiten Hochzeitsanlauf wie's sich gehört in weiss, diesmal weder knallweiss, noch knalleng – das Bäuchlein hat sich inzwischen beachtlich gerundet.

Die Aussage des Filmes springt einem nicht direkt an den Kopf. In erster Linie will der Film gut unterhalten und spricht von daher emotionell an oder auch nicht – je nach Zuschauererwartung. Auf einer zweiten Ebene übt er Kritik an Brasiliens geschichtlicher Entwicklung, insbesondere am amerikanischen Einzug; der «Veramerikanisierung» Brasiliens, dargestellt anhand von Importgütern, sich spiegelnden, alles – auch die Tradition – überglitzernden Neonlichtern und des 1942 in Brasilien arrivierenden amerikanischen Filmmusicals.

Immer noch fliegt ein breites Publikum auf amerikanische Produkte, insbesondere auch auf amerikanisch aufgemotzte Filme. Was Ruy Guerra mit seinem Filmmusical macht, finde ich letztlich genial, schlägt er doch mit gleichen Waffen zurück: Fein säuberlich in die vom Publikum gewünschte Form verpackt, gelingt es ihm, seine Kritik an die richtige Adresse zu schicken. ■

Ursula Blättler

Momo

BRD/Italien 1986.
Regie: Johannes Schaaf
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/224)

Michael Ende, Schöpfer so phantasievoller Märchenbücher wie «Die Unendliche Geschichte» und «Momo», ist in gewisser Hinsicht ein spätgeborener Romantiker und als solcher bereits wieder zu den Pionieren eines neuen, auf Gefühle pochenden Zeitgeistes zu rechnen. In einer Welt, die dem seit rund 150 Jahren verkündeten Fortschrittsglauben allmählich untreu wird und nach menschlichen Werten jenseits des technologischen Denk- und Machbaren, aber nicht unbedingt Wünschbaren sucht, verkündet Ende seine wohltuend simple Botschaft: Werdet wieder wie die Kinder, hört auf das, was eure Herzen sagen, nehmt euch die Zeit zum Leben und setzt die Phantasie ein als wirksame Waffe gegen das «Nichts» eines sinnentleerten Daseins.

Dass Michael Ende Romantiker ist und als solcher derart Erfolg hat (zu dem Phänomen gibt es mittlerweile ausführliche wissenschaftliche Abhandlungen), spricht keineswegs gegen den bis vor kurzem in Italien wohnhaften Deutschen und schon gar nicht gegen seine, aus dem reichen Fundus eines internationalen und jahrtausendealten Mythenschatzes geschöpften, Bücher. «Momo» etwa, 1973 veröffentlicht und erst im Fahrwasser der 1979 auf Anhieb zum Bestseller gewordenen «Unendlichen Geschichte» ebenfalls zum Hitparadenstürmer avanciert, hat uns Nutzniessern von Fast Food und Computer Chips sehr wohl etwas zu sagen. Die Frage ist nur, ob 270 Buchseiten Lebensweisheit, komprimiert in 100 Minuten Leinwandabenteuer, nicht am Ende selbst zum hastig verdrückten, unzerkaut geschluckten Schnellimbiss geraten.

Die Frage stellt sich nicht zum ersten Mal. Um die Entstehungsgeschichte des Filmes «Die Unendliche Geschichte» von Wolfgang Petersen rankt sich gewissermassen als Rahmenhandlung die leidvolle Passion des Buchautors Ende, der per Vetorecht und eigenhändigen Umschreibungen verzweifelte Rettungsversuche am eigenen Gedankengut unternahm, bis er zuletzt seinen zugkräftigen Namen aus der bayrisch-amerikanischen Grossproduktion zurückzog. Eine zweite solche Enttäuschung wollte er sich ersparen. Zwar waren die Filmrechte an «Momo» schon lange vor der leidigen Auseinandersetzung um den Kommerzkino-Ausflug ins jungfräuliche Land der Phantasien vergeben. Doch schaffte es Ende immerhin, den bereits angeheuerten «Klimbim»-Regisseur Michael Pfleghar wieder auszubooten und in Gestalt seines Freundes Johannes Schaaf, einen nicht zuletzt auch theatererprobten und dabei jeweils verheissungsvoll werktreuen Regisseur zu verpflichten. Mit dem jetzt vorliegenden Ergebnis zeigt sich Michael Ende einigermassen zufrieden – sein moderates Urteil anlässlich der Zürcher Pressekonferenz zur Schweizer Premiere: «Ein sehenswerter, hübscher Film».

Hübsch ist der richtige Ausdruck. «Momo – Der Film» ist ein rechtes Sonntagskinovergnügen für die ganze Familie; spannend, rührend, liebenswert, lustig und nett. Wer will, kann das auch zynisch verstehen. «Heiter bis bewölkt» lautet fast durchwegs die Devise, nur manchmal stehen die Zeichen auf Sturm, und dann kann die Familie im klimatisierten Kinosaal schon ins Frieren kommen – dies als Warnung an zartbesaitete Eltern. Eine andere Warnung ergeht vom Schulzahnarzt: Unbedingt nach dem Filmgenuss die Zähne putzen, das Zeug klebt nämlich wie Caramel Mou.

Im Ernst: Johannes Schaaf hat sich ja alle Mühe gegeben, der werkimmanenten Aussage der Fabel vom Mädchen Momo und seinem einsamen Kampf gegen die Zeitdiebe nicht zu nahe zu kommen. Vor lauter

Meister Hora (John Huston) bietet Momo Radost Bokel Schutz vor den «grauen Herren».

Buchstabentreue hat er jedoch übersehen, dass sich die (legitime und nötige) Phantasie des Filmers nicht einfach durch das Beschwören irgendwelcher «Stimmungen» ersetzen lässt. Stimmung «heiter» entsteht da etwa aus einem Konglomerat von lieblich-dekorativen Styroporkulissen, strahlenden Kindergesichtern und schmelzenden Streicherklängen, die Angelo Branduardi komponiert hat. Und Stimmung «düster» resultiert aus unübersehbaren Anleihen an die expressionistische Kunstwelt der einstigen «Metropolis»-Ausstatter («Achtung, Zitat!»), aufgerissenen Kinderaugen und dumpf dräuendem Musikbrei, den gleichfalls Angelo Branduardi angerichtet hat. Nichts gegen den italienischen Barden und seine gewiss lauteren musikalischen Absichten prinzipiell, aber Urs Frauchiger, wortgewandter Kämpfer gegen Muzak, Walkmen und andere akustische Dauerberieselungen, hätte an diesem quantitativen Grossangriff auf Trommelfell und Gemüt gewiss keine Freude. Weniger wäre mehr gewesen, und das gilt für das «naturalistische» Dekor dieses in der römischen Cinecittà hergestellten Römer Stadtteils so gut wie für den Gebrauch von Schminke, Perücken, Klischees und Zeigefingern. Nur an den «Special Effects» hat man gespart, damit nicht die Elektronik die Vorstellungskraft des Zuschauers ruiniere. Dass man das Schiff, welches sich Kinder beim Spiel ausdenken, und die geheimnisvollen «Stundenblumen» nun halt in voller filmischer Realität zu sehen bekommt, ist schon schmerzlich genug.

Es war einmal ein kleines Mädchen, das nistete sich in den Ruinen eines alten Amphitheaters ein, weil es kein Zuhause hatte. Das Kind konnte zuhören wie niemand sonst, und es brachte allein mit seiner Aufmerksamkeit andere dazu, die gescheitesten Ideen zu entwickeln. Und es hatte Zeit für alle und jeden. Aber die anderen hatten mit der Zeit immer weniger Zeit für das Mädchen Momo: Unheimliche «graue Herren» gingen um und überredeten die Menschen, Zeit zu sparen und im Tresor der «Zeit-Sparkasse» zu deponieren. Anstatt von der gesparten Zeit – später – zehren zu können, verloren die Menschen immer mehr Zeit, während die «grauen Herren» immer mächtiger wurden. Bis Momo in das schlimme Geschehen eingriff und, mit Hilfe des gütigen alten «Meister Hora» und seiner hellsichtigen Schildkröte Kassiopeia, den «grauen Herren» und ihrer Gier nach der Lebenszeit der Menschen den Krieg erklärte.

Eine derart einfache, aussagekräftige und beziehungsreiche Geschichte sollte sich doch auf einfache, aussagekräftige und nach Möglichkeit filmische Weise verfilmen lassen. Tatsächlich verfügt auch die vorliegende Kinofassung von «Momo» über entsprechende Ansätze, etwa über ein bestechend schlichtes Konzept für die «grauen Herren», die neben metaphorischen, durchaus menschliche Züge tragen, und vor allem über eine hochkarä-

tige Besetzung der wichtigsten Rollen. Die elfjährige Radost Bokel lässt sich als «Momo» von den Verniedlichungsbemühungen der Produzenten keineswegs unterkriegen, und John Huston persönlich verleiht dem Zeitverwalter Hora («Bist Du der Tod?») gewichtiges Format. Aber sonst? Michael Ende wünscht sich für eine allfällige künftige Verfilmung seiner «Spiegel-im-Spiegel»-Kurzgeschichten schon heute «etwas Surrealistisches» vom Format der legendären «Chien andalou»-Zusammenarbeit von Dalì und Buñuel. Und er stimmt der Auffassung zu, die seinerzeitigen Adaptationen der beiden «Jim Knopf»-Romane durch die «Augsburger Puppenkiste» für das Fernsehen seien bis heute die adäquatesten Verfilmungen von Ende-Stoffen geblieben. Koketterie oder Resignation? Der Kinozuschauer tut jedenfalls gut daran, nach dem Film «Momo» nochmals (oder erstmals) zum Buch «Momo» zu greifen. Wer dazu keine Zeit hat, gehört schon zu den schwereren Fällen. ■

Cornelia Sidler

The Money Pit

(Geschenkt ist noch zu teuer)

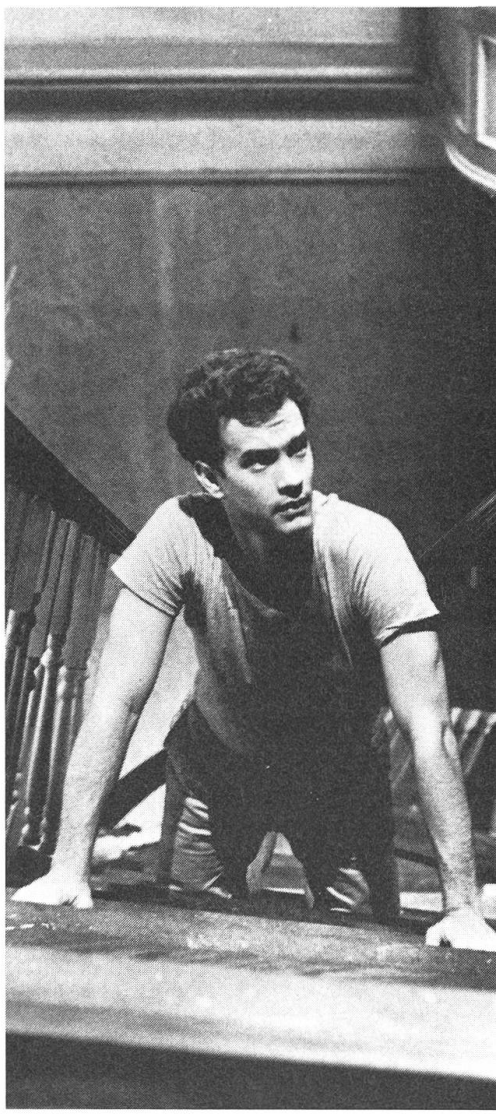
USA 1985.
Regie: Richard Benjamin
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/225)

Der Traum vom eigenen Haus – Inbegriff individuellen Glücks – hat auch seine Tücken; die Wirklichkeit sieht manchmal ganz anders aus. Diese Erfahrung macht das junge New Yorker Paar Walter und Anna, das zu einem verlockend günstigen Preis eine Prachtvilla erwerben kann, nachdem es die Wohnung von Annas ex-Ehemann kurzfristig räumen musste.

Die frischgebackenen Hausbesitzer können sich nicht lange ihrer märchenhaften Errungenschaft freuen. Das häusliche ebenso wie das Liebes-Glück erweisen sich als brüchig, denn im imposanten Altbau steckt der Wurm. Es beginnt mit der verklemmten Haustür, die schliesslich aus dem morschen Rahmen fällt. Dann folgt die Innentreppe, die bei den ersten Reparaturversuchen den Geist aufgibt. Natürlich warten auch Küche und Badezimmer mit unliebsamen Überraschungen auf. Was Walter und Anna auch anfassen, es fällt augenblicklich auseinander. Die beiden Verliebten wollen nicht so leicht aufgeben und versuchen tapfer, den widrigen Umständen zu trotzen. Die Handwerker werden es schon richten. Doch bestätigen sich die Erfahrungen so mancher geplagter Hausbesitzer: Nicht sie, sondern die gefragten Berufsleute diktieren die Bedingungen. So wird kein Finger gerührt, bevor nicht ein Scheck und die nötigen kleinen Aufmerksamkeiten garantiert sind.

Unter den finanziellen und nervlichen Strapazen des Paares beginnt auch die Beziehung bedenklich zu leiden, bis es schliesslich zum grossen Krach kommt. Doch keine Angst, die mitstrapazierten Nerven des Zuschauers dürfen sich am (glücklichen) Ende wieder beruhigen.

Nach diesem in den Produktionen von Steven Spielberg bewährten Rezept ist auch «The Money Pit», das neuste Produkt aus seiner Filmküche, geschaffen, diesmal unter der Regie von Richard Benjamin. Der frühere erfolgreiche Broadway-Schauspieler, der später in zahlreichen Hollywood-Filmen mitwirkte, sammelte seine ersten Regieerfahrungen mit Bühnen- und TV-Produktionen. «The Money Pit» ist sein vierter und gleichzeitig bisher aufwendigster Spielfilm.



Im Stil einer Slapstick-Komödie folgen sich in diesem Werk die mehr oder weniger gelungenen Gags Schlag auf Schlag. Dabei wird auch auf die Trickkiste vergangener Zeiten zurückgegriffen, was manchmal einen Déjà-vu-Effekt erzeugt.

Daneben sind jedoch auch einige originelle Einfälle zu sehen. Der ständige Kampf des Besitzerpaares mit den Tücken der Hausobjekte wirkt an manchen Stellen allerdings eher ermüdend, als wirklich lustig. Für Auflockerung sorgen dazwi-

Tom Hanks in «The Money Pit».

schen Überraschungsmomente wie die Szene, in der zur Instandstellung der altersschwachen Villa ein ganzer Haufen abenteuerlicher Gestalten anrückt. In der Folge hausen Walter und Anna unter einer Art Belagerungszustand, wobei sich ihr gesamter Tagesablauf, bis ins Schlafzimmer, vor den Augen der rege anteilnehmenden Arbeiter abspielt. Walter revanchiert sich schliesslich (unfreiwillig) mit einer spektakulären, nach Spielberg-Manier perfekt inszenierten Geisterfahrt quer durch die Baugerüste.

Neben solchen publikumswirksamen Slapstickszenen rükken die teilweise recht witzigen Dialoge in den Hintergrund; einige bewegen sich jedoch am Rande des Geschmacklosen. So wird der Israelische Geheimdienst (und damit indirekt die Verfolger von Ex-Nazis) auf etwas unglückliche Weise lächerlich gemacht. Auch Meryl Streep muss daran glauben.

Immerhin hebt sich «The Money Pit» doch von den dümmlichen Hollywood-Klamotten à la «Police Academy» ab. Die Hauptdarsteller Shelley Long und Tom Hanks kommen ohne Grimassen aus. Sie bemühen sich in ihren Rollen (als Anwalt von Rockbands und als geschiedene Violinistin in einem Sinfonieorchester) auch um Nuancen. Recht gut besetzt ist der Part des arroganten, exzentrischen ex-Ehemannes und Stardirigenten, verkörpert vom 1979 in die USA abgesprungenen Tänzer Alexander Godunow.

Gesamthaft bleibt Richard Benjamins Komödie jedoch ein vordergründiges Unterhaltungsprodukt ohne Hintersinn. Der Stoff über den Bürgertraum vom Eigenheim hätte durchaus mehr hergegeben als eine brav im Rahmen des Konventionellen sich bewegende Geschichte, in der es vor allem auf die Stunts ankommt. Nichts wird hinterfragt, und an den geltenden Idealen wird nicht gerüttelt – im Gegensatz zu einem völlig anderen Film mit einem ähnlichen Thema, der im vergangenen Februar leider nur ganz kurz bei uns zu sehen war: «Die Familie mit dem umgekehrten Düsenantrieb» von Sogo Ishii.

Der junge Japaner widmet sich in seinem nicht weniger spektakulären Werk ebenfalls dem Hausbesitzer-Traum(a) und spielt ebenso auf das «Fundament» des Hauses an. Nur geschieht die Zerstörung des Objektes nicht unabsichtlich und wie von selbst, sondern eigenhändig durch die darin wohnende Familie. Die bissige Satire zeichnet ein respektloses Bild der japanischen Mittelstandsgesellschaft. Dagegen wirkt «The Money Pit» harmlos und geschliffen. Ein netter Film, der ansprechende Unterhaltung bietet, aber keinem weh tut. ■

Lorenz Belser

Il diavolo in corpo

(Teufel im Leib)

Italien 1986.
Regie: Marco Bellocchio
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/220)

Man pflegt es «amour fou» zu nennen: wenn zwei sich lieben und besitzen und so besessen sind von dieser Liebe, dass sie sich eine Insel schaffen, Skandal machen, sich selber zerfleischen und sich von der Gesellschaft zerfleischen lassen. Wenn man so etwas in einem Buch liest oder in einem Film sieht, pflegt man es hingerissen mit der Etikette «amour fou» zu versehen.

In «Il diavolo in corpo» liebt eine Tochter aus reichem, konservativem, katholischem, römischem Haus, die schon einem jungen Mann versprochen ist, einen Mittelschüler, der ebenfalls aus guter Familie stammt und Sohn eines Psychoanalytikers ist. Sie treffen sich zum ersten Male im Gerichtssaal, denn der fidanzato der Tochter war an einem terroristischen Anschlag beteiligt und bereut nun. Die nicht reumütigen Kollegen sind von ihm durch ein Gitter getrennt, und ein Pärchen unter ihnen praktiziert ungeniert freie Liebe.

Die ungetreue Verlobte und der Gymnasiast werden sich von nun an in der zukünftigen Ehewohnung treffen und das zukünftige Ehebett schänden. Es ist eine teure Wohnung, und es sind Giorgio-Armani-Kostüme und Lacoste-Hemden, die da fallen. Die zukünftige Schwiegermutter wird hinter diese Liebe kommen und den Psychoanalytiker benachrichtigen. Und dieser wiederum wird den Filius warnen. Denn besagte Tochter ist eine Patientin von ihm, potentiell depressiv, una folle.

Der Film ist dem Psychoanalytiker gewidmet, der die Fachberatung innehatte. Entgegen dem Psychologen im Film vertritt dieser Massimo Faggiolli die Ansicht, die Analyse habe sich nicht einfach mit der bestehenden Welt abzufinden, sondern sie zu sprengen, eine Ansicht, die zu seinem Ausschluss aus der Freudschen Gesellschaft geführt haben soll. Ist nun auch dieser Film Analyse, will auch er Bestehendes aufsprengen? Vorgeführt wird vor allem das religiöse und politische Patriarchat: der konservative Analytiker, ein katholischer Abbate, ein beängstigend wohlwollender Maturaexperte, Mit-

telschulprofessoren, Rechtsanwälte. Und unser Pärchen meidet diese Welt zumindest.

In die Gegenrichtung flüchtet ein reumütiger Terrorist. Den gehörnten Verlobten packt auf einmal das Reissen nach normalità und den christlichen Idealen seiner Kindheit. Während er das seiner promessa gesteht, greift sie ihm in die Hosen. Er lässt sich das ein Weilchen gefallen, dann sagt er, sie tue ihm weh. Auch ein Fall für den Analytiker?

Maruschka Detmers, welche die leicht depressive junge Frau spielt, zeigt den Teufel, den sie angeblich im Leib hat, als buchstäblich nackte Tatsache. Das ist schön; weh würde es aber nicht einmal einem reumütigen Terroristen tun. Einmal spielt sie mit einer Schere, später mit einem Messer. Dazu gewittert es ganz zünftig, doch passieren tut nichts. Die Nahaufnahmen wissen nie recht, ob Maruschka Detmers als kleines Mädchen oder als erfahrene Frau zu zeigen sei; schauspielerisch nimmt sie ihr ganzes mittelmässiges Talent zusammen und kann knapp ihr schönes und ausdrucksvolles Gesicht wahren. Es scheint, als habe sich der Regisseur weder für ihren noch für den Charakter ihres Partners interessiert.

Wo ist da der Teufel? An eine Leidenschaft kann ich mich nur noch mit dem Kopf erinnern. Es gab nackte Szenen, schön fotografiert, also muss es auch, denkt man an die Story, so etwas wie «amour fou» gegeben haben. Seltsamerweise ist aber gerade dieser kalte Rationalismus das wirklich Tolle am Werk, und das will partout nicht zum Inhalt der Geschichte passen.

Marco Bellocchio inszenierte und Giuseppe Lanci fotografierte. Bellocchios Sinn für das Filmische ist gross. Schon die Eingangspassage, in der sich eine Schwarze vom Dach stürzen will, zeigt das: Die Kamera bleibt ruhig, das Objektiv weit, das Auge offen und aus dem Off interpretiert jemand ein Gedicht von Pascoli. Lange und starr bleibt die Kamera auf dem Gesicht dieser Frau, dann erschrecken wir plötzlich: Die Frau hat sich gesetzt, und die Kamera hat jäh ihr Gesicht verfolgt. Die Frau hat vom Selbstmord abgelassen.

Auch in den so schön fotografierten Liebesszenen herrscht dieser Sinn und sogar in zuvor erwähntem Gewitter. Bildhaftigkeit und Dramatik werden zwar kräftig und treffend eingesetzt, doch sie werden nicht, wie es ein Bertolucci tun würde, genussvoll ausgespielt, sondern kühl vergegenständlicht; nicht episierend, nicht reflektierend, sondern instrumentalisiert. Auch die Tonspur, meisterhaft gehandhabt, kennt diese Tendenzen. Sie illustriert nur trocken und zeichenhaft, verweigert sich bis an die Grenze des Ästhetizismus. Diese Methode gibt sich nüchtern, hart. Doch vor allem ist sie ratlos und resigniert.

Faszination steckt allein in der Fotografie. Giuseppe Lanci veranstaltet in dieser Kühle und Trockenheit ein feines, sparsames Spiel mit Lichtintensitäten, Dunkelheitsnuancen, Grautönen, mit leichten Überbelichtungen und jenen zarten, fast aquarellartigen Farben, seinem Markenzeichen (vgl. «Nostalghia», «Kaos», «Camorra»). Bellocchio weiss selbstverständlich diese Fotografie auch zu verwenden; zu den Instrumenten des Films gehört ja auch das Sinnliche.

Zurück zum Rationalismus. Marco Bellocchio hat auch am Drehbuch, an den Dialogen mitgeschrieben. Beim Anhören dieser Dialoge glaubt man manchmal einen Anflug von Doppelbödigkeit, versteckt hinter Verismus, zu spüren. Das weckt den Verstand. Und man sieht hin auf diese fast dokumentarische, ein bisschen modellhafte und hart ästhetisierte Darstellung einer relativ seltsamen Menschenklasse und fragt sich: Wozu.

Distanz herrscht zum ganzen System der Story, einschliesslich dem Gesellschaftssystem, in dem sie spielt. Schon Bellocchios letzter Film, «Enrico IV.», spielte in den höheren Steuerklassen Italiens, drückte sich aber, von einem gewissen Augenblick an , vor der gesellschaftlichen Analyse und floh in die Phantasiewelt pirandellianischen Wahnsinns. «Il diavolo in corpo» drückt sich nun nicht mehr, doch er sagt alles und nichts. Ist das Verismus, ist das Parabel? Wo sind da die allgemeingültigen Tendenzen? Und vor allem: Wo sind die Gegentendenzen?

Das Bild der freien Liebe hinter Gittern und auch das Anfangsbild – der Selbstmordversuch eines schönen, verzweifelten Menschenwesens – scheinen Zeichen dafür zu sein, dass es in diesem Film um Revolution geht. Doch das Pulver dieser Filmliebe, «amour fou» hin oder her, muss seit 1968 feucht geworden sein und seine Sprengkraft verloren haben. Der Teufel hat sich zu Ruhe, Ordnung und ewigen Menschenwerten bekehrt und der Rationalismus sich dialektisch von einer Unbequemlichkeit zu einer Ununbequemlichkeit gewendet.

Dieser Film – übrigens eine freie Adaptation von Raymond Radiguets Roman «Le diable au corps» und Nachfolger von Claude Autant-Laras gleichnamigem, skandalträchtigem Film (1947) – spricht mich kühl an und lässt mich kühl. Seine emotionelle und seine politische Seite scheinen sich voreinander zu scheuen. Die Frage, wie die Welt durch Psychoanalyse und durch Film zu verändern sei, wird Opfer des Ästhetizismus.

Bleibt die grosse Bewunderung vor einer überlegenen, souveränen, nach wie vor routinefeindlichen Filmemacherei. ■

Guido Münzel

Bluebeard's Eight Wife

USA 1938.
Regie: Ernst Lubitsch
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/217)

Der amerikanische Millionär Michael Brandon (Gary Cooper) und die junge Dame Nicole de Loiselle (Claudette Colbert) lernen sich in einem Kaufhaus an der französischen Riviera kennen: beim Kauf eines Pyjamas. Er will nur eine Schlafanzugsjacke kaufen, weil er im Bett grundsätzlich ohne Hose schläft. Sie ist an der einzelnen Hose interessiert. Der stattliche, selbstsichere und etwas herrische Brandon gefällt nicht nur Mademoiselle de Loiselle, sondern auch deren Vater, einem Marquis, freilich aus anderen Gründen. Der Marquis, finanziell in Bedrängnis, möchte mit Brandon gerne in geschäftliche Beziehung treten. Als Michael ihn in einem Hotel kennenlernt – Nicoles Vater trägt die Pyjamahose, die seine Tochter gekauft hat – weist er zwar die geschäftlichen Vorschläge des Marquis zurück, beschliesst jedoch, Nicole zu heiraten. Sie selber hat sich natürlich ebenfalls in den Millionär verliebt, obwohl Mademoiselle sich als «Geschäftsobjekt» fühlt, besonders als sie am Tag der Trauung von Michael erfährt, dass er schon siebenmal verheiratet war. Nun besteht sie auf einer vertraglich zugesicherten Summe von 100000 Dollar im Falle einer Scheidung.

Die Ehe verläuft so ziemlich anders als sich dies Brandon vorgestellt hat. Nicole betrachtet ihre Ehe scheinbar als reine Formsache. Sie will mit Michael zwar eine «normale» Ehe führen, jedoch ohne Streitereien und ohne Liebeleien. Diese ungewöhnliche Lebenssituation entnervt den doch so erfolgsgewohnten Millionär. Alle seine Versuche, die widerspenstige Gattin zu bekehren, scheitern. Als er dann seine Frau eines abends sogar mit ihrem vermeintlichen Liebhaber zu überraschen glaubt, scheint ihm alles klar. Er willigt in die Scheidung ein, wobei er aus Prestigegründen die Schuld auf sich nimmt. Mit einem Nervenzusammenbruch wird er in ein Sanatorium eingeliefert. Erst hier sorgt Nicole für das Happy-end.

Lubitsch hat seine weniger bekannte Screwballkomödie 1938 – zu den Glanzzeiten Hollywoods – zwischen seinen Filmen «Angel» (1937, mit Marlene Dietrich) und «Ninotchka» (1939, mit Greta Garbo) gedreht und für Paramount gleichzeitig produziert. Auch dieses Filmlustspiel lebt vom so typischen Lubitsch-Touch: Der Zuschauer ist quasi in die Handlung einberechnet, ist ein Faktor derselben (Truffaut). Lubitsch spielt mit den Vorstellungen des Betrachters. Dieser muss kombinieren, assoziieren und die einzelnen Handlungsmomente integrieren. Die Komik der Gags resultiert aus einem Zusammenspiel verschiedener Komponenten: Situationskomik, Dialoge, Geräusche, Mimik und musikalische Untermalung. Wesentliche Elemente aus dem Stummfilm bleiben auch hier wichtig. Keine dieser Komponenten hat für sich isoliert eine nur annähernd so komische Wirkung. Wird der Gag vereinzelt nur auf den Dialog abgestellt – hier glaubte ich die Handschrift Wilders zu erkennen – wirkt dieser oft konstruiert und blöd. Die einzelnen Gags stehen bei Lubitsch in einem Handlungszusammenhang, greifen ineinander und nehmen aufeinander Bezug. Anders als beispielsweise in «Trouble in Paradise» (1932) fehlt der Handlung der Komödie eine gewisse Spannung. Dies mag mitunter auch an der grundsätzlichen Schwierigkeit liegen, Bühnenstücke für den Film zu adaptieren. ■

Claudette Colbert und Gary Copper.