

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Karsten Witte

Im Kino

Texte vom Sehen & Hören

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Vorwort	9
-------------------	---

I. Späte Manieristen

Der späte Manierist	
Bernardo Bertolucci	15
Legende einer Befreiung	
»Die Nacht von San Lorenzo« der Tavianis	48
Die Zeit als Filmkalenderblatt	
»Hécate et ses chiens« von Daniel Schmid	52
Melville, der Immoralist	57
Dame und Dandy	
Ulrike Ottingers Filme	61

II. Bilder aus der Wunschmaschine

Bilder aus der Wunschmaschine	
Südseefilme	71
Des Menschen Wolf	
Schoedsack & Pichels Film »Graf Zaroff«	73
Fliegende Elefanten	
»Die Marx Brothers im Kaufhaus«	74
Auswärtige Affären	
Billy Wilders Filme	76
Bürgerkrieg in Chintz erstickt	
Zu Curtis-Bernhardt-Filmen	79
Darwins Baby	
Charles Chaplin	82
Drei Kommentare zu Ernst Lubitsch	94
Erwünschtes Unglück	
Hitchcock kehrt zurück ins Kino	101

III. Der schäbige Traum, das bessere Leben

Der schäbige Traum, das bessere Leben	
»La macchina cinema«	111
Ein Fall, viele Türen	
Bressons »Das Geld«	117
Dekonstruktion	
»Moses und Aron« von Straub/Huillet	120
Erste Person Singular die Kamera	
»Die Hunde vom Sinai« von Straub/Huillet	124
Tafelbild für die Commune	
»Jede Revolution ist ein Würfelwurf« von Straub/Huillet	127

IV. Deutsche Schatten

Inflationsmuseum	
Ingmar Bergmans »Das Schlangenei«	135
Katastrophen unter der Normaluhr	
Deutsche Filmkomödien 1929–1933	139
Ein Zappler im Zwischenraum	
Hans Moser	144
Ein Traum vom Realismus	
Wolfgang Staudte wird 75 Jahre	146
Nachruf, Nachrede und kein Widerwort	
Die Biographen des Rainer Werner Fassbinder	152
Hölle & Söhne	
Fassbinders Serie »Berlin Alexanderplatz«	159
In wessen Namen?	
Jean-Pierre Melvilles »Armee im Schatten«	161
Erinnerung	
»Der Spiegel« von Andrej Tarkovskij	163
Der Schuldige sieht zu	
Alfred Hitchcock ist tot	165

V. Frauen unterwegs

Frauen unterwegs	
Filme von Kenji Mizoguchi	171
Traumhafte Fremdheit	
Filme von Marguerite Duras	173
Der mittlere Realist	
Mikio Naruse	175

Illusionen aus zweiter Hand	
Marlene Dietrich wird 80	180
Der Himmel war nie heiter	
Zarah Leander	182
Knabenfrau und Krisenkommando	
Versuch über Dolly Haas	185

VI. Körper-Bilder

Douglas Fairbanks zum 100. Geburtstag	203
Der springende Narziß	
Fred Astaire	207
Kultur der Körper	209
Unter Leidensgenossen	
Pasolinis »Accattone«	213
Der Mann im Mantel	
»Nostalghia« von Andrej Tarkovskij	215
Lust und Panik	
Jean-Luc Godards »Vorname Carmen«	218
Mit Lust die Zeit totschiagen	
Oshimas »Im Reich der Sinne«	221
Ballett der vergeblichen Gefühle	
Fassbinders »Querelle«	224

Nachweis der Erstdrucke	227
--	-----

Der späte Manierist *

Bernardo Bertolucci

»Ich spucke jedem ins Gesicht, der behauptet, daß er Michelangelo oder e. e. cummings liebe, ohne mir zu beweisen, daß er wenigstens in einem singulären Augenblick diese Liebe gewesen ist, daß auch er der andere gewesen ist, daß er mit ihm und mit dessen Augen gesehen hat, und daß er gelernt hat, wie der andere das Offene zu schauen, das ganz Erwartung und Aufforderung ist.« *Julio Cortázar*¹

1

Bernardo Bertolucci ist mit allen Wassern und Essenzen der Moderne gewaschen. Er hat Marx' Lehre von der Gesellschaft studiert, er hat Freuds Lehre vom Individuum in sich aufgesogen, und beide kann er mit den Opern Verdis in einen ästhetischen Rahmen spannen. Er lebt im Paradox und baut aus ihm die Formen seiner Filme. »Der Marxismus kann auch die Oper beinhalten«, hat er der Zeitschrift ›Rolling Stone‹ erklärt.² Er jongliert zwischen den Genres, Stilen und Theorien und mischt zu jedem Spiel die Karten aufs neue. Wie einem spätgeborenen und reichen Erben steht ihm, wo er antritt, alles zu seiner Verfügung. Er ist ein Schüler Pasolinis und der Erbe von Visconti. Er hat karge, strenge Filme inszeniert und opulente Schaustücke. Seine Schaulust kennt keine Grenzen, seine Neugier ist schamlos, und wenn es ihm gefällt, macht er aus einem Lehrstück ein Melodram oder präsentiert ein politisches Panorama als chinesische Oper. Was er macht, bewirkt Befremden. Die Entfremdung bestimmt seinen Blick, der die Zertrümmerung des scheinbar alles überspannenden Sinnzusammenhangs durch eine virtuose Überformung kaschiert. Bertoluccis Debüt erfolgte zu einer Zeit, als es neben seinen elegischen Versuchen über die bürgerliche Intelligenz Italiens nur noch

* Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Carl Hanser Verlags. Aus: Bernardo Bertolucci. ›Reihe Film‹ Band 24. © 1982 by Carl Hanser Verlag München Wien.

Bellocchios rabiater Wutausbruch gab. Heute steht Bertolucci, unbestritten von Kritik und Kapital, wie ein Alleinherrscher des italienischen Films da. Neben ihm steht: nichts Nennenswertes, sieht man einmal von den überschaubaren Talenten der komischen Anarchie ab, wie sie zur Zeit Nichetti und Moretti verkörpern: Natürlich gibt es diverse Vertreter des mittleren Films, des Realismus und des politischen Diskurses, aber nur Bertolucci repräsentiert das Filmland Italien, weil er mit allen Formen spielt und als einer der wenigen privilegiert ist, kontinuierlich neue Versuche zu produzieren, die erstaunen und befremden.

Seine Filme paktieren weder mit dem gängigen politischen Diskurs noch mit dem Italien beherrschenden Kommerz. Die Innenspannung seiner Filme gewinnt Bertolucci aus der Kraft des Paradoxes, das er immer wieder neu zusammensetzt. Hieß es im öffentlichen Diskurs von 1968 in Paris: »Die Phantasie an die Macht!«, so drehte Bertolucci den Spieß in seinem Film PARTNER um und reklamierte die »Macht der Phantasie«. So sollte das Theaterstück heißen, das in jenem Film Jacob 1 und Jacob 2, die Partner, aufführen wollen. Daß keiner der Mitwirkenden zur Vorstellung kommt, ist die Kehrseite. Aus den Maximen macht Bertolucci Sinnsprüche, die Zitate dreht er den Urhebern im Munde herum, die Moral gerinnt ihm zum Concetto. Diese Grundstimmung prädestiniert ihn dazu, einer der späten Manieristen des Kinos zu werden.

Dafür hat die Filmkritik keinen Begriff, die in der Bewältigung des Ästhetischen kaum über die Realismus-Debatte hinausgelangt ist. Zwar hat sie sich dazu bequemt, anzuerkennen, daß Film Fiktion ist, schielt aber insgeheim weiter nach den Prämissen der Widerspiegelung von Welt, um sich in den Handlungsmustern und Formen wie vertraut einzurichten. Ein linkes Dogma und eine rechte Sehnsucht, die ergeben zu bedienen kein Bertolucci-Film geeignet ist. Die Bestimmung der modernen Kunst, die Widerspiegelung der Wirklichkeit nicht nur zu deformieren, sondern wemöglich durch eigengesetzliche Artefakte zu ersetzen, ist wohl für die Bereiche der Malerei und Literatur akzeptiert worden, aber von den Kritikern des narrativen Fiktionsfilms innerlich noch nicht anerkannt. Arnold Hauser, der eine vielgelesene ›Sozialgeschichte der Kunst und Literatur‹ schrieb und eine weniger gelesene ›Philosophie der Kunstgeschichte‹, hat vor einiger Zeit eine kaum gelesene Monographie zum Manierismus-Problem geschrieben. Die Arbeitshypothesen, die ich dieser Schrift entnehme, sind so filmfern nicht, wenn man bedenkt, daß ihr Verfasser, freilich zu Zeiten der ungarischen Räterepublik, im philosophisch-politischen Zirkel mit Georg Lukács und Béla Balázs diskutierte. Unter den Stichworten ›Kunststück und Paradoxie‹, sodann ›Entfremdung‹ und schließlich ›Narzißmus als Sinnestäuschung‹ möchte ich drei Zitate von Arnold Hauser hierher stellen, die – ungeachtet der Problematik, gewonnene Erkenntnisse aus einem Medium in ein anderes, aus einer Epoche in

eine andere zu übertragen – ein deutliches Licht auf den Traditionszusammenhang der Filme Bertoluccis mit dem italienischen Manierismus werfen.

»*Kunststück und Paradoxie*. Ein manieristisches Kunstwerk ist immer auch ein Kunststück, ein Bravourstück, das Sichproduzieren eines Zauberers. (...) Entscheidend für den verfolgten Effekt ist (...) die Übertreibung des Partikularen, das durch diese Übertreibung auf sein Gegenteil – auf das in der Darstellung Fehlende – hinweist: die Überspannung der Schönheit, die zu schön und darum unreal, der Kraft, die zu kräftig und darum akrobatisch, des Gehalts, der überfüllt und darum nichtssagend, der Form, die selbständig und damit entleert wird. Paradoxie bedeutet (...) die Vereinigung unversöhnlicher Gegensätze; und die *discordia concors*, womit die Formstruktur des Manierismus charakterisiert zu werden pflegt, stellt zweifellos ein wesentliches Moment im Gefüge dieses Stils dar. (...) Es kommt dabei (...) auf die unvermeidliche Zweideutigkeit und den ewigen Zwiespalt im Großen wie im Kleinen, auf die Unmöglichkeit, sich je auf ein Eindeutiges festzulegen, an.«³

»*Entfremdung*. Es gehört zu den inneren Widersprüchen des Manierismus, daß er nicht nur einen fortgesetzten Kampf gegen den Formalismus und gegen das, was man den ›Fetischismus‹ der Kunst nennen könnte, darstellt, sondern daß er zugleich selbst formalistische, fetischartige, dem schöpferischen Subjekt wesensfremde, preziös gearbeitete Kunst ist.«⁴

»*Narzißmus als Sinnestäuschung*. Die Metapher ist, so wie der Manierismus sie entwickelte, mit ihren schwankenden, irisierenden, die Sinne täuschenden Merkmalen nichts ähnlicher als dem Bilde, das Narziß im Wasserspiegel sieht, und das ihn so zeigt, wie er sich liebt, wie er sich zu sehen liebt. In der manieristischen Metapher kommt bekanntermaßen kaum je die Ähnlichkeit zwischen den miteinander verglichenen Gegenständen zur Geltung. (...) Der Spiegel ist übrigens an und für sich ein manieristisches Requisit, ähnlich wie die Maske, das Kostüm, die Bühne, mit einem Wort alles, was das Bild der Wirklichkeit indirekt, gebrochen oder übertragen zeigt.«⁵

2

Er ist der Sohn von Attilio Bertolucci, der keineswegs nur die Bedeutung hat, der Vater von Bernardo zu sein, sondern der ein in Italien durchgesetzter Poet, Professor und Kritiker ist, ein *Homme de lettres* aus Parma, früh mit der Familie nach Rom verzogen. Das Elternhaus: ein Treffpunkt der literarischen Intelligenz; die Erziehung: ein selbstverständlicher Umgang mit Kulturgütern jedweder Epoche, Stile und Medien; das Produkt: ein geschliffener Epigone, ein entlaufener Bürger, der Posen des Dandy ausprobiert und länger nach einem Stil suchen wird als andere, denen die

Sozialisation nur *eine* Erfahrung einrieb, von der sie sich lösen. In der Gedichtsammlung des Vaters, ›Viaggio d'inverno‹ (Winterreise), findet sich ein Vers, wie ihn Attilio sich auf den ersten Filmversuch Bernardos machte: »Beeilt euch, die Seilbahn ist noch weit, und Bernardo, mit den langen Beinen eines Vierzehnjährigen und dem Fieber des Geschichtenerzählers, besteht auf der Realzeit ...«⁶ Im Sommer 1956 drehte Bernardo in den Schulferien einen Superachtfilm über eine Seilbahn, der Vater und Poet hält den Augenblick fest – und veröffentlicht sein Gedicht zu einem Zeitpunkt, als sein Sohn immerhin schon *IL CONFORMISTA* drehte. Die frühe Erfahrung war die: kein Versuch, sich spielend auszudrücken, bleibt unbemerkt, jede Artikulation im Künstlerischen wird sogleich gespiegelt in einem anderen Kunstprodukt. Vater und Sohn lassen sich nicht aus den Augen. Sie buhlen um wechselseitige Gunst und Anerkennung, sie spiegeln ihre Werke aneinander. Form entsteht so aus Form, die Kunst aus einem eigengesetzlichen Artefakt, in dem der Vater-Sohn-Konflikt der späten Ablösung durch die Ausformung zur Huldigung verdrängt, ja lange Zeit vertagt wird. Bernardo ist kein Muttersöhnchen, aber im engsten Sinne: ein *fiils à papa*, der Attilio seinerseits eine ganze Sektion der Gedichte in seinem literarischen Debüt ›*In cerca del mistero*‹ widmet. Das Gedicht ›*A mio padre*‹ spricht von Erziehung, von Affekten, von Kunst und Heimat in einem Atemzug.⁷

Pasolini, der ihm früh im Vaterhaus begegnete, wird zu seinem künstlerischen und politischen Ziehvater. Er weiß, Pasolini ist unnahbar der andere, mit dem gemein er sich nie machen wird, dem dennoch uneingeschränkt seine Huldigung gilt. Pasolini ist für ihn, wie in dem seinem Meister gewidmeten Gedicht zu lesen, »der Kommunist mit Leib und Seele«, der seine Leidenschaft zur Rebellion nicht für die armen, sündigen Bürger, sondern die verratenen Jugendlichen (des römischen Subproletariats) einsetzt.⁸

Bertoluccis Filme von *LA COMMARE SECCA* bis *ULTIMO TANGO A PARIGI* sind die Werke eines jungen Mannes, der seinen 30. Geburtstag feiert, als er *NOVECENTO* vorbereitet. Dem Wunderkind stieg der Erfolg zu Kopf. »Bernardo sprach davon, daß er nach *ULTIMO TANGO* eine Art Allmachtgefühl verspürt hatte. Während 1900 litt er dann an Depressionen und Hypochondrie und mußte deswegen die Dreharbeiten mehrmals unterbrechen«, notierte Eleanor Coppola.⁹ Die Kehrseite der Grandiosität ist Depression, und beides in eins genommen ist ein Symptom des Narzißmus, der strukturierten Ich-Schwäche, die sich an Außen-Objekten stärkt. Da Bernardo Bertolucci den Kampf gegen den eigenen, Kunst produzierenden Vater nicht aufnimmt, führt er ihn verdeckt mit jenen Vätern, die seine Kunst zunächst bestimmen: Pasolini, Godard und Verdi. So sind die Filme *PARTNER* und *AGONIA* als rabiate Abrechnungen mit Godards Vexierbildern zur Ideologie des Films zu lesen, von denen

Bertolucci nur die montierende Form und daher: kaum ihre sprengende Kraft begriffen hat. In *IL CONFORMISTA* geht es um eine intellektuelle Vätertötung. Die Adresse seines ehemaligen Professors, die der Mörder am Telefon erhält, lautet: 17, rue St. Jacques. Das war, zum damaligen Zeitpunkt, die Adresse von Jean-Luc Godard. Der Manierist arbeitet mit Chiffren, mit Verweisen und dem geheimen Genuß der kryptischen Invektive.

3

Bertoluccis Schauplätze sind die seiner engsten Heimat, auch dort, wo er sich ubiquitär von ihr entfernt. Er entstammt der roten Provinz Emilia Romagna, die traditionell kommunistisch wählt, weil sie über eine starke, eigenständige Geschichte des organisierten Landarbeiterproletariats verfügt. Bertolucci ist aus Parma gebürtig, wo sein erster Film in eigener Regie *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* spielt. *STRATEGIA DEL RAGNO* ist in Sabbioneta, halben Wegs zwischen Mantua und Parma, gedreht und trägt eine Widmung an die »Regione Emilia Romagna«, *NOVECENTO* auf einem großen Landgut der Emilia, dem selbst noch Caterina, die Sängerin aus *LA LUNA* einen Abstecher widmet, als sie sich in Parma bei ihrem alten Gesangslehrer moralische Stärkung erhofft. Spielt ein Bertolucci-Film nicht in Parma, wie *ULTIMO TANGO A PARIGI*, dann werden Chiffren von Heimat zitiert. Maria Schneider trägt schon in der ersten Einstellung, als sie das geheimnisvolle Appartement besichtigt, einen Strauß Parma-Veilchen am Hut. Marlon Brando hat, im gleichen Film, seine tote Frau zur wütend-obszönen Todeselegie mit Parma-Veilchen über den ganzen Leib geschmückt. Als Dominique Sanda und Stefania Sandrelli im Paris des *CONFORMISTA* einen Einkaufsbummel unternehmen, bieten zwei proletarische Kinder, die als Signal ihrer Klassenzugehörigkeit noch die Internationale singen müssen, den feinen Damen einen Strauß Parma-Veilchen zum Verkauf an.

Was Heimat sei, wird als bekannt vorausgesetzt. Bertolucci macht sich wenig Mühe, sein Parma, sein Paris oder Rom zu zeigen. Er kommt mit den Zeichen der allgemeinen Vertrautheit aus. In *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* sehen wir den Marktplatz, die Kirche, das Opernhaus und die Arkaden. Das sind Schauplätze, auf denen die Straße als Erfahrungsfeld des Unvorhergesehenen, des Improvisierten nichts verloren hat. Auch wenn die Kamera noch Bilder des Verismus, des Cinéma-Vérité vorgaukelt und mit den schick gewordenen Mätzchen der Nouvelle Vague kokettiert, so ist das bewußt inszenierte Augenwischerei, die uns Orte von Pasolini mit einem Blick von Visconti zeigt. Das ist ein Paradox, wie es Bertolucci prägte, das er selber aber unter der scheinbar so wasserdichten Form seiner Filme verbarg. Unter seinem Blick erfährt, was Landschaft oder

Straße ist, eine Metamorphose zum Schauplatz, auf dem eine Bewegung, ein Affekt, ein Konflikt im Stil der manieristischen *rappresentazione* inszeniert wird. Vordergründig gesehen wimmelt das Paris des *CONFORMISTA* und das des *ULTIMO TANGO* von Clichés. Die Brücke von Passy kommt in beiden Filmen vor, der Eiffelturm wird nicht ausgelassen, der Rond Point der Champs Elysées, die Rue de Rivoli, die Gare d'Orsay: die Wahl der Orte ist beliebig. Was aber verschieden an ihnen ist, erstarrt unter dem vereinheitlichenden Blick Bertoluccis, der das, was landläufig Cliché heißt, ummünzt zu einem Concetto. Parma als Medaillon, Paris als Anstecknadel, Rom als Postkarte – derlei Zeichen versprechen keine realistische Entdeckungsfahrt, sondern stecken die Welt als »Wald der Symbole« (Baudelaire) ab.

Bertoluccis Protagonisten sind Gefangene, die aus ihrer Heimat ausbrechen können, aber noch in der Fremde Gefangene ihrer Sehnsucht werden, die von keiner Fremderfahrung, von keinem äußeren Objekt durchdrungen wird. Weder erfährt der Zuschauer die spezifische Stadterfahrung von Parma außer der Chiffre: provinzielle Enge, noch die Außenerfahrung von Paris, das bloß als mythische Stätte der Befreiung bezeichnet, nicht beschrieben wird. Zum *ULTIMO TANGO* merkte Michael Rutschky in seinem Buch »Erfahrungshunger« an: »Daß die Geschichte in Paris spielt, wohin Amerikaner Jahrzehnte zuvor auf der Suche nach einer authentischen Existenz emigrierten, das Zitat dieses Topos darf man als einen neuen Hinweis auf das allegorische Verfahren verstehen. Wie gesagt: der Allegoriker ist melancholisch.«¹⁰

Was Rutschky hier, in Berufung auf berühmte Geister, allegorisches Verfahren nennt, verweist auf die eingangs vorgeschlagenen Hypothesen, denen zufolge Bertolucci eine manieristische Methode in seinen Filmen verfolgt. Die ungebrochene Faszination mit dem Paradoxon macht sich auch an der Umkehr herkömmlicher Funktionen in Zuordnung zu Schauplätzen bemerkbar. Was innen spielen soll, intim ist, wird exponiert, nach außen gestellt, und folglich im gleichen Verfahren das, was außen spielen soll, auch: spiegeln soll, in den Innenraum verlegt. Affekte und Gefühle treten vorzugsweise auf dem Schauplatz öffentlichen Umschlags auf wie auf Bahnhöfen, in Hotelhallen, auf Terrassen, in Ministerien, in antiken Ruinen, wie zum Beispiel in *IL CONFORMISTA*. Das deutet auch auf den Grad, in dem sich der öffentliche Diskurs in die Räume des Privaten eingefressen hat. *Discordia concors*, die Gleichzeitigkeit des Unversöhnlichen, die Umkehr der Perspektiven und der doppelte Boden als der einzig tragfähige: mit diesen Kniffen schreibt sich Bertolucci ein als später Manierist.

Andererseits ist die Obsession der immergleichen Schauplätze mit geringfügig variierten Chiffren auch eine Sicherheit, der Entfremdung nicht ganz anheimzufallen und der Zerrissenheit den Schein von Kontinuität zu

verleihen. Im Laufe der Filme löst sich Bertolucci auch von dieser Obsession, indem er mit der eigengesetzlichen Zeichenhaftigkeit spielend umgeht. So ist die Heimkehr von Caterina nach Parma (in *LA LUNA*) auch ein Augenzwinkern, ein Einverständnis mit der Kritik des Zuschauers am klischierten Schauplatz, das einzig diesen Bezug zum Zuschauer herstellen und nicht: ihm realistisch Parma zeigen will. Die Kontinuität der Schauplätze wird mitgetragen von der Kontinuität der Schauspieler, die mit ihrer Körperlichkeit erkennbar die Schauplätze ausstaffieren. Adriana Asti, die im ersten Bertolucci-Film *Gina*, die Tante Fabrizio spielt, wirkt im jüngsten Bertolucci-Film, *TRAGEDIA DI UN UOMO RIDICULO*, wieder mit. Alida Valli, die Draifa der *STRATEGIA DEL RAGNO*, spielt die Signora Pioppi in *NOVECENTO*. Bertolucci nutzt zudem den Kino-Mythos dieser Darstellerin aus, die in Viscontis erstem Farbfilm *SENSO* die Hauptrolle spielte. Massimo Girotti, Hauptdarsteller von Viscontis Debütspielfilm *OSSESSIONE*, überträgt Bertolucci im *ULTIMO TANGO* die Rolle des Marcel, des abgetakelten Liebhabers der Frau von Marlon Brando. An jedem Ort finden sich inszenierte Ambiguitäten. Gianni Amico, Filmkritiker und Filmemacher, der über die Dreharbeiten von *NOVECENTO* einen Dokumentarfilm machte, spielt in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* den cineastischen Freund Fabrizio (schon sein Name »Amico« weist auf seine Rolle, die ihn in der Stabliste als »amcio/Freund« führt), und er wird später kontinuierlich Drehbuchmitarbeiter von Bertolucci. Morando Morandini, der im Erstlingsfilm den Volksschullehrer Cesare spielt, ist Filmkritiker einer Mailänder Zeitung und Verfasser der ersten Bertolucci-Monografie. Franco (genannt »Kim«) Arcalli ist Bertoluccis langjähriger Cutter gewesen, Co-Autor zu *NOVECENTO*, der bei der Montage zu *LA LUNA* einem Herzinfarkt erlag. »Kim« ist der Film gewidmet.

Die Kontinuität der Mitarbeiter, die Anwesenheit der gleichen Darsteller, die prägende Handschrift des gleichen Kameramannes, das Festhalten an bestimmten Schauplätzen, auf denen ähnliche Konflikte nur verschieden ausgetragen werden, verweist auf Bertoluccis Ästhetik als System, als Konstrukt subterrainer Verbindungen, die in der Starrheit ihrer Lösungen Filme auf einem ziemlich schmalen Feld produzieren. Die Schauplätze der Bertolucci-Filme sind weniger ihrem Ursprung verwandt als ihren Spiegelungen im Medium der Malerei.

Gleich ob Bertolucci seinen Filmen ein Zitat wie im *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* oder ein Gemälde voranstellt wie in *STRATEGIA DEL RAGNO*, *ULTIMO TANGO A PARIGI* oder *NOVECENTO*, stets dient der Hinweis als »renvoi«, als Schlüssel zur geheimen Bedeutung des Films. In *STRATEGIA* ist es ein Bild des naiven Malers Antonio Ligabue, der in der Po-Ebene, der Provinz Emilia lebte. Im *TANGO* sind zum Vorspann zwei Bilder von Francis Bacon reproduziert, ein nackter Mann und eine in eine Ecke gekau-

erte Frau: Chiffren des Unsteten, des Schreckens, der Zerrissenheit. NOVECENTO wird eingeleitet durch ein Gemälde von Giuseppe Pellizza da Volpedo: »Il quarto stato/Der vierte Stand«, das (1901 gemalt) Landarbeiter auf einer Demonstration zeigt. Das Gemälde eröffnet den Film wie eine Szene, es ist nicht als Standphoto dem Vorspann unterlegt. Die Kamera zieht aus einer Naheinstellung sich in der Mittelachse aus dem Bild bis zur Totalen, als träten die Bauern, zum Leben erweckt, in Bertoluccis Film ein.

Unter Bertoluccis Blick, der seine Zerrissenheit durch Überformung absichert, werden aus den diversen Orten ein Schauplatz und aus dem Schauplatz ein Tableau, das in den ungezählten Kammern von Bertoluccis Musée Imaginaire nur die Stufen seiner Entstehung, die Handhabung seiner Techniken zeigt, das »Sichproduzieren des Zauberers«, wie Hauser an anderer Stelle sagte.

4

Die Titel der Filme verheißen keine Handlung, sie geben keine Namen preis. Sie sind, in der Regel, Zeitallegorien. LA COMMARE SECCA heißt: der Gevatter Tod. PRIMA DELLA RIVOLUZIONE: vor der Revolution. Nach einem Zitat von Talleyrand: »Wer die Zeit vor der Revolution nicht erlebt hat, kennt nicht die Süße des Lebens.« Ein Herzog und Bischof, der diesen Ausspruch, der eine Weisheit zynisch verklärt, wohl nach der Revolution, als Außenminister auf dem Wiener Kongreß in Umlauf setzte. Die Revolution, die 1964 nur erahnt wird und 1968 auch nur phantastische Hoffnungen erfüllt, als mögliche Zäsur für Fabrizio's Existenz, der sich – wie Talleyrand – unter Verzicht auf Privilegien von oben nach unten sozialisiert und schließlich der abgeklärten, nachrevolutionären Macht um so süßer erliegt. Das ist auch ein Schlüssel zu den Befreiungsversuchen von Fabrizio in jenem Film.

AGONIA: der Todeskampf. Ein alter Mann stirbt und im Vorraum versammeln sich die Trauernden, um Abschied zu nehmen. Eine hysterische Klage, keine Elegie der Würde. Erst als die Diener der Kirche den Sterbenden, einen Prälaten, einkleiden, erhält der Leib, als Mumie, seine Würde. Agonie nimmt zum finalen Punkt die Bewegung auf dies Ziel hinzu.

ULTIMO TANGO A PARIGI: letzter Tango in Paris. Das ist die verzögerte Agonie, aber erkennbar auch hier: eine Bewegung auf den Tod zu. Tango als Chiffre der Morbidezza und der Dekadenz, Paris als Chiffre existentieller Sehnsucht. Der Todeskampf in artistischer Form, als grotesker Wettbewerb alternder Paare, dessen Form Marlon Brando und Maria Schneider flagrant verletzen. Tango als höhnischer Verweis und Todesmetapher. Zum Assoziationsfeld dieses Tanzes, das, in einem anderen

Schauspiel, Pina Bausch und ihre Truppe bis zur Schamlosigkeit aus-
schritt, vergleiche Raimund Hoghe: »Von einem seiner Dichter beschrie-
ben als ein trauriger Gedanke, den man tanzen kann. In Europa bis zur
Lächerlichkeit entstellt, verflacht, sentimentalisiert.«¹¹

NOVECENTO: wörtlich »Neunzehnhundert«, aber: das zwanzigste Jahrhun-
dert. Eine Zeitallegorie, deren Namen nach vorn und nach rückwärts
blickt, die in sich selber Zeit kondensiert. Bertoluccis Versuch, ein reprä-
sentatives Panorama des politischen Antagonismus der Moderne zu ent-
werfen. Die Titelwahl verrät auch einen Fetischismus zur runden Zahl.
Als ob die Moderne und ihre Theorien sich nach christlicher Zeitrech-
nung ausrichteten! Indiz dafür ist, daß er sogar Verdis Biografie ein wenig
verändert und das Jahrhundert mit dem Klageruf des Buckligen Rigo-
letto einläutet: Giuseppe Verdi – der 1901 starb – sei tot. Auch das Ta-
bleau da Volpedos »Der vierte Stand« dient zur gleichsam objektivieren-
den Datierung. Der Titel verrät zudem eine weitere Entsprechung zum
Stil des groß angelegten Films, der erklärtermaßen populistisch sein will.
»Novecento« nannte sich eine Gruppe italienischer Maler, die 1922 auf-
und 1933 abtraten. Ihr künstlerisches Ziel waren traditionsbildende
Werte, mit denen sie die »pittura metafisica«, die Gruppe der Modernen,
bekämpften.¹²

NOVECENTO ist Bertoluccis extremster Film zum Thema Körperlichkeit.
Die Zeitspanne in diesem Film umfaßt ein ganzes Mannesleben. Wir se-
hen ein schreiendes Baby und einen albernen Greis. Welche Kräfte wel-
che Spuren den Körpern im Verfall einschrieben, macht Bertolucci mit
Mitteln der Masken deutlich. Der große politische Antagonismus ist
übersetzt in den kleinen Körperantagonismus. Das Politische wird zwar
reduziert, aber auf seine Körperdimension geschraubt. Wie sich Körper
unter dem Druck von Arbeit, Folter, Perversion und natürlichem Verfall
deformieren, wird in Bertoluccis Version vom Triebchicksal als Klassen-
schicksal demonstriert. »In NOVECENTO gibt es also so etwas wie eine
Trauerarbeit des Sozialismus«, schrieb der Psychoanalytiker Franco For-
nari. »Aber sie spielt sich auf der Ebene infantiler Sexualität ab. Sie wirkt
als eine Art Magma, der nicht nur die Erinnerungen entsteigen, sondern
auch poetische Gefühle den großen Veränderungen gegenüber, die ein
neues Bild vom Sozialismus schaffen. Mein Eindruck ist, daß Bertolucci
den Sozialismus, psychologisch formuliert, als Genitalität begreift.«¹³
Das zwanzigste Jahrhundert, möchte ich Maurice Merleau-Ponty, den
marxistischen Philosophen der Körperlichkeit zitieren, »hat den Begriff
des Leibes, das heißt des belebten Körpers wiederhergestellt und ver-
tieft«.¹⁴

LA LUNA könnte man, à la rigueur, zu den Zeitallegorien stellen. Der
Mond, der die Gezeiten macht, schafft hier die wichtigste Erinnerungsar-
beit: an eine Kindheitsepisode. Der ganze Film ist eine Rückblende zu

diesem Bild: Mutter und Sohn, nachts auf dem Fahrrad, hinter ihnen: der Mond. Der Sohn in Mittelachse dem Mutterauge konfrontiert, das seinerseits eine Achse mit dem Mond hinter ihrem Kopf bildet. Ein Kindheitsmuster, das Bertolucci kaleidoskopförmig auflöst. Am Anfang stand ein *Concetto* zur Zeit.

Die anderen Titel verweisen wie *PARTNER* auf das durchgängige Doppelgängermotiv, auf einen Sozialcharakter wie *IL CONFORMISTA*. Leicht daneben zu stellen sind: Fabrizio, der bürgerlich entgleiste Intellektuelle; Athos Magnani, der bloß ein entwurzelter Sohn ist; Clerici, der Konformist; Olmo Dalco, der Landproletarier; Alfredo Berlinghieri, der Großgrundbesitzer; Caterina, die Künstlerin. In Bertoluccis letztem Film *TRAGEDIA DI UN UOMO RIDICULO* verweist der Titel auf die scheinbar paradoxe Genremischung (Tragödie eines lächerlichen Mannes), in der sich jene neue Dramaturgie der Mischformen behauptet, die *LA LUNA* im provokanten Kommentar des Regisseurs ausprobieren konnte. »Man spricht heute von *nouvelle philosophie* und der *nouvelle cuisine*, warum nicht auch der *nouvelle dramaturgie*? Ich kann darüber nur lachen, aber das Leben basiert nun einmal auf Brüchen und Widersprüchen.«¹⁵ Das im Titel *STRATEGIA DEL RAGNO* verdinglichte Rätsel ist nicht auf den ersten Blick zu lösen. Es gibt weder einen Bild- noch Dialogverweis als Schlüssel. Nur der Genus im Originaltitel gibt zu erkennen, daß eine Strategie der männlichen Spinne gemeint sein muß. Nicht gemeint ist die Umgarnung der Spinne, für die hier die Vergangenheit, die Macht, die Geschichte, aber auch: Draifa, die Geliebte des Athos Magnani sen. einsteht. Sondern: die Verweigerung, der Entzug der männlichen Spinne, die Anstrengung, sich der tödlichen Umarmung durch die Spinnenfrau zu entwinden. Die Strategie bestehe darin, daß die männliche Spinne bei der Paarung masturbiert, den Samen im Mund aufbewahrt, Kräfte sammelt und die Spinnenfrau aus sicherer Distanz befruchtet. So erklärt Bertolucci den Titel, aber nicht sein Rätsel.¹⁶ Wäre der Titel, löst man sein *Concetto* auf, nicht Ausdruck des psychischen Grundmusters eines paralyisierten, narzißtisch gestörten Bewußtseins, das sich aus bedrohlicher Ich-Schwäche dem Verströmen an die Außenwelt entzieht? Die Strategie der Spinne wäre eine des Überlebens: um den Preis des Fürsichselberlebens. Dies ist der Preis, den nicht nur Fabrizio in *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE*, den auch Jacob in *PARTNER* und Clerici in *IL CONFORMISTA* entrichten, von Athos Magnani einmal abgesehen, der sich der Geschichte, der Macht, der Politik, der Geliebten seines Vaters und vermittels ihres zielgehemmten Werbens auch dem Vatermythos entzieht.