

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 39 (1987)  
**Heft:** 18

**Rubrik:** Film im Kino

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.03.2025

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

Grenzen hinweg. Das uniforme schweizerische Lokalradio gibt es also trotz vielen gleichmacherischen Tendenzen nicht. Dass dem so ist, kann auch an den vielfältigen Randbedingungen, muss nicht an den Intentionen der Macher liegen. Letztlich gleichen sich die Lokalradios darin, dass sie in mehrheitlich publizistisch bisher schon gut versorgten Räumen das erste oder dritte SRG-Programm neu erfinden, im Rahmen eigener Möglichkeiten nachahmen, kopieren, ja übernehmen – ohne über das finanzielle, organisatorische und publizistische Potential der SRG zu verfügen.

Konstatiert werden kann, dass es im Rahmen der gegebenen Ordnung bis anhin keine Versuche oder nur solche kürzester Dauer gibt, die sich via eng umschriebenes Publikumssegment (zum Beispiel Jugend-Radio), via spezifisches Anliegen (zum Beispiel Radio der Allein-Erziehenden) definieren. Immerhin wird das Programm des Alternativen Lokalradios in Zürich durch die besondere Sichtweite von Problemen bestimmt.

Auf solche Defizite, auf andere, durchaus sinnvolle Organisationsweisen von Lokalradios im Ausland, auf die Erklärung des Werbe-, in erster Linie aber des Publikumserfolges wird die Arbeitsgruppe RVO-Begleitforschung in der verbleibenden Versuchsphase ihre Anstrengungen zu richten haben. ■

Martin Schlappner

## Federico Fellini's Intervista

(Intervista)

Italien 1987.

Regie: Federico Fellini  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 87/271)

Vor 50 Jahren, Ende April 1937, ist in Rom die Cinecittà eröffnet worden. Nach dem Willen des faschistischen Regimes hatte der italienische Film, dem damals eminenten Propagandawert beigemessen wurde, eine Studiostadt erhalten, wie sie ausserhalb von Hollywood noch nicht so gross gebaut worden war. Tatsächlich wurde die Cinecittà der zentrale Ort, von dem aus, mit Werken vielfältigster Art und in kontroversen Tendenzen, im Laufe von nun einem halben Jahrhundert die Geschichte des italienischen Films geschrieben wurde. Und das, weil hier die Laboratorien und die erforderlichen technischen Apparaturen zur Verfügung standen, als, in Entdeckung einer neuen Ästhetik, des Neorealismus, die Filmemacher mit ihren Kameras auf die Strasse, zu den Schauplätzen der nationalen, kollektiven und sozialen Dramen des Italiens der Nachkriegszeit ausrückten.

Ohne die Cinecittà wäre der italienische Film also nicht angekommen. Kein Wunder, dass man sich dazu entschloss, das Jubiläum des 50jährigen Bestehens zu feiern, auch mit einem

Film. Dieser wurde gemeinsam mit dem Fernsehen, der RAI 1, in Produktion gegeben. Und kein Geringerer als Federico Fellini wurde als sein Inszenator auserkoren. Das hat natürlich seine Gründe, zunächst einen biografischen: Der junge Fellini, damals eben aus Rimini, der Stadt seiner Kindheit und seiner Vitelloni, nach Rom gekommen, hatte einen journalistischen Job angenommen und sollte, was ihn zum ersten Mal nun in die Cinecittà führte, eine Vedette jener Jahre in einem Interview porträtieren. Das war 1940, Fellini zählte knapp 20 Jahre. Seither ist die Cinecittà für ihn zu einer Heimat, gewiss aber zu seinem intensiv genutzten Arbeitsplatz, geworden.

Zweifellos, neben Fellini gibt es andere Filmemacher noch, auch sie namhaft, auch sie erfahren in der Studiostadt, und einigen unter ihnen wäre die Arbeit, die nun Fellini übernommen hat, ebenfalls zuzutrauen gewesen; ein jeder freilich hätte sie anders an die Hand genommen. Fellini jedoch drängte unter allen anderen sich geradezu gebieterisch auf. Die Cinecittà war von ihm, auch als der Neorealismus mit seinen Chroniken aus dem Alltag des italienischen Volkes in seiner Blütezeit stand und es als verwerflich erschien, die Geschichten, die es zu erzählen galt, anderswo als draussen auf den Gassen der Städte und auf den Dorfplätzen anzusiedeln, nie verfemt worden. Sie war für alles, was er zu erzählen die Phantasie aufbrachte, fast immer der Spielgrund gewesen, den er bevorzugte. In «Luci del varietà» und in «Lo sceicco bianco», seinen beiden ersten Filmen, war, abgesehen von Aussenaufnahmen, die Cinecittà sein Drehort, und wenn er auch für die «Vitelloni» dann, ganz im Sinn der Neorealisten, an den originalen Schauplatz, nach Rimini, heimfuhr, Fellini,



der sich stets für das, was er den Realismus der Seele nannte, interessierte, kaum je aber für die soziale Milieubeschreibung, liess sich auch dann nicht zu dem Milieurealismus verlocken, dessen Meister damals Roberto Rossellini war. Rimini, seine Geburtsstadt, hat er später, in «Amarcord», samt Meer, Ozeandampfer und Strand, im Studio nachgebaut, gewissermassen als Extrakt jenes Borgo, jener engen Altstadt mit dem Corso, dem Brunnen auf der Piazza und dem Café agli amici, aus welcher der Ausbruch unternommen werden musste, sollte die Phantasie auf die Dauer nicht verkümmern.

Natürlich hat Fellini auch ausserhalb der Theaterhallen der Cinecittà, ausserhalb der Strassen und Wege, der Parks und Gärten, des für Geschichten und Handlungen vielseitig präparierten Studiogeländes gedreht –

man erinnere sich an «La strada» und an «Le notti di Cabiria», auch an «Il bidone», immer aber hat er es geliebt, die Welt, die er erfahren hatte, die sich ihm vor Augen stellte, nachzubauen mit den Mitteln, die ihm die Cinecittà bereithielt. «La dolce vita» entstand hier, «Otto e mezzo» hat auf dem Gelände des Studios seine Ruinen zurückgelassen, und lange Zeit noch war der Stollen der Untergrundbahn zu besuchen, den er für «Roma» hatte errichten lassen. «Roma», auch er, obwohl hier stilistisch der Charakter des Dokumentarischen angestrebt wurde, ist oft als ein Dokumentarfilm missverstanden worden – was dokumentarisch daran ist, gehört ebenso spielerisch wie das Fiktionale, von dem Fellini ausgegangen ist, als ein Aspekt in das grosse Inszenatorenstück, das er hier unternahm. Und in gleicher Weise nun be-

### **Cinecittà: Spielgrund für Fellinis Phantasie.**

findet man sich als Zuschauer vor dem Anschein des Dokumentarischen, wenn Fellini in «Intervista» die Cinecittà als den Ort feiert, an dem er seinen Spielen den Lauf zu lassen pflegt. Nun wäre es freilich ein Irrtum, würde man meinen, Fellini habe, um die Cinecittà zu feiern, in dieser selbst die Cinecittà noch einmal nachgebaut. Sie, wie es sie gibt, ist der tatsächliche Schauplatz; das aber, was auf diesem Schauplatz vor sich geht, ist dokumentarisch nur insofern, als es die Spiellust des Meisters belegt, seine ausschweifende Phantasie, die in barocken Bildern nach wie vor sich konkretisiert, auch wenn das Alter es mit sich gebracht

hat, dass diese Phantasie heute beinahe gebändigt wirkt.

Ein Interview gibt es tatsächlich, ja, es ist dieses Interview, das Fellini einer Equipe des japanischen Fernsehens gewährt, dramaturgisch der Ausgangspunkt des Geschehens, das in «Intervista» in einer Flut von Assoziationen der Bilder, der Dialoge und der Töne, der Musik und der Gebärden untergebracht ist. Das Interview, selbstverständlich von Fellini präpariert, das heisst im Sinn des Drehbuches «sur place» improvisiert, ist, was die Fragen betrifft, so banal, wie die meisten solcher Interviews verlaufen. Aber die Antworten Fellinis, sie greifen aus, offenbar braucht es nur den leisesten Druck einer Frage, und die Assoziationen des Erzählens beginnen zu laufen.

Fellini erzählt aus seinem Leben, so wie es sich hier, in der Cinecittà, zugetragen hat, und die verschwenderische Art, wie er dieses Erzählen in Bilder umsetzt, macht dem Zuschauer, der seinen Fellini kennt, von neuem einmal mehr bewusst, wie sehr dieser Maestro es liebt, seine Biografie zu mystifizieren. Alles, was er berichtet, kaum ist eine Episode aus seinem Leben und seinem früheren Werk angetüpfelt, entfaltet sie sich in die Bilder, welche die Ikonografie dieses Künstlers ausmacht: der Kenner, für den die Filme Fellinis zu Begleitern des eigenen Lebens geworden sind, begegnet in «Intervista» dieser Ikonografie mit Schaulust und der Freude des Wiedererkennens, auch wenn nicht alles, was sie enthält, wiederkehrt, sondern in einer Auswahl beschränkt ist.

Immerhin, Anita Ekberg und Marcello Mastroianni, das unvergessene Paar aus «La dolce vita», taucht auf – Fellini besucht gemeinsam mit Mastroianni, diesem nun alt und mit den Zei-

chen des Verlebten behafteten Beau, dem klassischen «italian lover», die Ekberg, sie nun die alt gewordene Statue des üppigsten Fleisches, in deren Haus. Und das ist der Augenblick, da, vom Zauberstab berührt, die Erinnerung an die Begegnung der beiden aus dem Dunklen auftaucht, an das Paar in «La dolce vita». Mit dieser Wiederkehr zelebriert Fellini noch einmal, wie er es oft, in Gestalten von unterschiedlichen Frauen, immer von fleischesfülligen indessen, getan hat, die Göttin, die Urmutter, die Weltgebärende, die Verschlingende und Heilende, die Allesumfassende. Das geschieht mit tiefer Rührung, noch einmal, wiewohl nicht einen Augenblick lang nur mit Sentimentalität. Gefühlskraft war Fellinis Kunst stets eingepreßt, nie aber sentimentale Anrührung.

«Intervista» hat viele Schichten, und man möchte sagen, es sind Schichten, die, schält man sie weg, so wie man eine Zwiebel aufblättert, zuletzt den Kern offenbaren: die Huldigung an die Kunst des Films, die Kunst des Kinos. Man sieht Fellini bei der Arbeit, vorgeblich ist man dabei, den nächsten Film, des Maestros Meditation über Franz Kafkas Roman «Amerika», vorzubereiten. Aber geschieht das wirklich? Was tatsächlich Vorbereitung, was wiederum Mystifizierung ist, das ist schwer auseinanderzuhalten. Für «Intervista» selbst spielt das indessen keine Rolle, entscheidend ist, dass sich in jedem Augenblick der enorme Spass darstellt, den das Filmemachen, selbst in den zermürenden Pausen des Zwartens, selbst in den härtesten Episoden des schöpferischen Stresses, eben doch macht. Wer von aussen an «Intervista» herangeht, wird bedauern, dass hier das Kino entzaubert wird, dass ruchlos vorgezeigt wird, wie die Illusion hergestellt wird,

in die man das Publikum verwickeln wird. Aber das ist bloss ein Blick von aussen.

Denn in Wahrheit geht es eben darum, diese Illusion zu erneuern, aus der Kraft des Wissens, wie ein Film gemacht wird. Mehr und mehr schliesst «Intervista» sich zusammen zu einer Illusion der Entzauberung der Illusion, und der Schauplatz, auf dem diese magische Verwandlung von Realität, der Realität des nüchternen Filmemachens, vor sich geht, ist die Cinecittà: für Fellini also der Spielgrund seiner Phantasie, seiner Sehnsüchte, seiner Heimsuchungen und seiner Bedürfnisse, das, was er träumt, in Bildern zu inkarnieren. Der Schauplatz also der Wirklichkeit, die das Leben, die Fellinis Leben, in der Kunst annimmt – es gibt nicht einen Film aus seiner Werkstatt, der nicht Autobiografisches enthielte, und es gibt einige unter seinen Filmen, die sich als autobiografisch deklarieren, wiewohl auch sie im Umgang mit den Lebensfakten spielerisch sind – «Roma» ist einer davon, «I clowns» ein anderer, und nun dieser jüngste Film, «Intervista».

Fellini spricht von sich in der dritten Person, er objektiviert sich gleichsam, wenn er seine Mitarbeiter über sich reden lässt: Auch die Mitarbeiter sind Rollenträger, dargestellt werden sie von Schauspielern, sie sind, so dokumentarisch genau ihre Funktionen auszumachen sind, wiederum Spielfiguren. Fellini spielt also mit sich selber, spielt im Ernst, denn der Maestro ist er, als den er sich feiern lässt, mit der Eitelkeit, die einer hat, dessen Selbstwertgefühl intakt und zudem durch das eigene künstlerische Werk belegt ist. Er spielt mit Ernst, spielt mit Ironie, denn die Distanz zu sich selber, die war ihm immer auch zu eigen, und so, wie er sich als Zauberer präsentiert, versteht er

auch, über diesen Zauberer und seinen Ernst zu lächeln. Das ist bei aller Traurigkeit, die in diesem Film steckt, seine Heiterkeit. Denn Rückschau auf ein Leben, auf ein Werk halten, heisst auch, dass man sich zur Trauer darüber, wie alles gekommen ist und wie alles nun sich einem unvermeidlichen Ende zuneigt, bekennen soll; dass einer zur Trauer fähig ist. Fellini verbirgt diese Trauer nicht. ■

Ursula Blättler

## **Germania, anno zero**

Italien 1947.

Regie: Roberto Rossellini  
(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 82/330)

Mit «Paisà» festigte Roberto Rossellini seinen Ruf als führender Filmmacher des italienischen Neorealismus. Andere Regisseure hatten sich der Bewegung angeschlossen und drehten ebenfalls Filme über die Aktualität des soeben überstandenen Krieges: Aldo Vergano mit «Il sole sogge ancora», Luigi Zampa mit «Vivere in pace», Alberto Lattuada mit «Il bandito» und «Senza pietà», Vittorio de Sica mit «Sciuscià». Rossellini selber knüpfte mit «Germania anno zero» an die Thematik von «Paisà» und «Roma città aperta» an, nicht jedoch an den Erfolg dieser Vorgänger. Die Kritiker erklärten das Desinteresse des Publikums mit einem mangelnden Einfühlungsvermögen Rossellinis in eine andere als die italienische Nachkriegssituation: versteckte Aufforderung an den Regisseur, bei seinem Leisten

zu bleiben. Für Rossellini selber bedeutete der Misserfolg das Zeichen, dass die wunde Oberfläche der Wirklichkeiten, die er mit seiner Kamera auslotete, am Vernarben war, und er entfernte sich in seinen nächsten Filmen mehr und mehr vom Neorealismus. In ein paar Jahren sollte sich das öffentliche Interesse von seinen Filmen weg auf seine Person und die «Affäre» mit Ingrid Bergman verlagern.

«Germania, anno zero» könnte auf den ersten Blick eine weitere Episode von «Paisà» in Spielfilmlänge sein. Erst beim genaueren Hinsehen zeigt sich der Unterschied zu «Paisà», indem die Kamera Rossellinis erstmals eine analytische und fast psychologisierende Haltung einnimmt. Es gibt hier in dem jungen Edmund eine Hauptperson, und wenn auch wie in den anderen Filmen ein Laienspieler (Edmund Moeschke) diesen Dreizehnjährigen «mimte», so nahm ihn Rossellini doch nicht als Interpretieren seiner selbst, sondern indirekt als Sinnbild einer Generation, ja eines Volkes.

«Deutschland in der Stunde Null» erzählt die Geschichte einer Familie in den Ruinen von Berlin gleich nach Kriegsende. Der Vater ist krank, sein ältester Sohn wagt als Kriegsheimkehrer nicht, sich den alliierten Besatzungstruppen zu stellen, und die Tochter beschafft der Familie Zigaretten von den Amis. Der jüngere Sohn, Edmund, kommt für die Familie auf. Er klagt Kohlen von vorüberfahrenden Wagen, lässt sich auf dem Schwarzen Markt übers Ohr hauen, weil er zum Zurückschlagen zu schwächig ist, und er trägt als «Familienoberhaupt» eine grosse Verantwortung auf schmalen Schultern.

Auf einem seiner Streifzüge durch das Stadtskelett Berlins (deprimierender als dieser Originalschauplatz könnte keine Kulisse sein) trifft Edmund sei-

nen früheren Lehrer wieder, der auch jetzt noch an den Führer glaubt und einer undurchsichtigen Gruppe von Homosexuellen angehört. Dieser Lehrer erteilt ihm einen Schmuggelauftrag, gibt ihm also richtige Arbeit gegen Lohn. Er führt ihn in einen Kreis verwilderter Halbwüchsiger ein, und er erzählt ihm von den grossen Plänen, die Hitler hatte. Ein verhängnisvoller Satz vom Mitleid mit den Kranken und von der Ausmerzungen nutzlosen Lebens bleibt Edmund im Ohr. Als sein Vater aus dem Spital, wo es ihm gut ging, nach Hause zurückkehren muss und über seine hoffnungslose Lage klagt, tut Edmund ein vermeintlich wohlätiges Werk und tötet den Vater durch Gift.

Keiner in der schwer getroffenen Familie erkennt die Ursache des plötzlichen Todes, doch in Edmund ist etwas kaputtgegangen. Er vertraut sich seinem «Freund», dem Lehrer, an, doch dieser lehnt entsetzt jede Verantwortung ab und lässt den Buben stehen. Im beklemmendsten und eindrücklichsten Teil des Films, der ohne Worte auskommt (die Musik stammt wie schon in «Paisà» von Renzo Rossellini), folgt die Kamera Edmund, wie er sich immer jüngeren Kindern im Spiel anzuschliessen sucht. Sie verjagen ihn, und er irrt immer einsamer und verzweifelter durch die Trümmer der Hauptstadt des «Dritten Reiches». Als ihn seine Familie sucht und beim Namen ruft, steht er hoch oben in den Ruinen eines Hochhauses und stellt sich taub. Die Stimmen verstummen, und Edmund stürzt sich hinunter – sein Körper im Staub Berlins liegt da als Anklage an den zwar offiziell beendeten, aber noch immer menschenvernichtenden Krieg.

Mit der filmischen Analyse des Selbstmords eines deutschen Jugendlichen versuchte Rossellini der inneren Verfas-

sung des deutschen Volkes nach dem verlorenen Krieg auf die Spur zu kommen. Dieses Experiment, die Erkenntnisse des «Neorealismo» auf eine andere europäische Realität anzuwenden, spricht grundsätzlich für Rossellini, wurde ihm aber von deutschen Kritikern als Sakrileg vorgeworfen: «Obgleich Rossellini diesen Film (unter technischer Hilfeleistung der DEFA) in Deutschland verwirklichte und beklemmend die authentischen Ruinen des zerbombten Berlins einfing, darf der Streifen keinerlei Anspruch auf Authentizität erheben. Sagen wir es in einfachen Worten: dieses Werk ist in menschlicher wie teils in künstlerischer Hinsicht eine Katastrophe. (...) Dieser Familie ist durch die Verallgemeinerung, die das filmische Geschehen wesensinnerst in sich trägt, der Charakter der typischen deutschen Nachkriegsfamilie zuerteilt. Da wir wissen, dass sich auch viel Idealismus in den Ruinen gerettet hat, können wir eine solche verallgemeinernde Darstellung nur als Verleumdung ansprechen...» (Filmbeobachter 14/1948)

Die Frage ist, ob Rossellini tatsächlich eine typisch deutsche Nachkriegsfamilie darstellen wollte, ob er nicht vielmehr ähnlich wie in «Paisà» beispielhafte Episoden zusammensetzte. Hier wie dort spielen sich verschiedene Geschichten um verschiedene Menschen ab, um den desillusionierten Kriegsheimkehrer mit seiner Angst vor der aufgezwungenen Einsicht, um die Begegnung der Berlinerinnen mit den G.I.'s, um das Anstehen um Lebensmittel, um den Überlebenskampf jugendlicher Banden, um die «alten Nazis» mit den erstarrten und schon nostalgisch verklärten Überzeugungen. Da scheint mir nicht ein stereotypes Bild des deutschen Kriegsverlierers zu entstehen, sondern eine impressioni-

stische Annäherung an die deutsche Wirklichkeit. Von diesem Gesichtspunkt her ist Edmund nicht mehr Hauptfigur, sondern roter Faden von der Familie zur Strasse, wo zumindest die Strassenbahnen wieder reibungslos funktionieren, zum Schwarzen Markt, zu einem Pferd, das als fast surrealistisches Element inmitten der Häuserruinen krepirt.

Andererseits ist Edmund, und er ganz allein, der tragische Held einer reichlich melodramatischen Story: Sohn vergiftet Vater, nachdem er sich am Nazi-Gedankengut infiziert hat, und in der Erkenntnis der grauenhaften Tat bringt er sich um. Das tönt nicht gerade nach Dokumentarfilm. Dass es Rossellini immerhin nicht um Effekte ging, zeigt die entsprechende Schlüsselzene: In einem Nebenraum mischt Edmund das Gift für seinen Vater. Er bringt ihm die Tasse, der Vater freut sich über die Fürsorge des Sohnes und trinkt, dann verlässt die Kamera mit dem Buben das Zimmer – der Tod bleibt Privatsache. Ähnlich zurückhaltend demonstriert Rossellini die zunehmende Ausgeschlossenheit Edmunds zuerst von der nichtsahnenden Familie, dann von seinen vermeintlichen Freunden, schliesslich von allen spielenden Kindern der Stadt. Die psychologische Deutung, welche die Kamerafahrt hinter Edmund her durch die Trümmer Berlins nahelegt, offenbart zum einen die innere Leere Edmunds in der Parallele der äusseren zu dessen Seelenlandschaft, zum anderen den Bruch in seiner Persönlichkeitsstruktur: Allzufrüh mit dem Ernst des Lebens konfrontiert, hat er sich mit seiner altklugen Tat endgültig das Recht aberkannt, noch Kind zu sein. Prompt verstossen ihn die Kinder, denen er sich auf seiner Suche nach «Heimat» anschliessen möchte. Von der Welt der

Erwachsenen trennt ihn aber noch die fehlende Abgebrühtheit, die rationale Gleichmut, jetzt (mit allen anderen) das Beste aus seiner Lage zu machen. Man hat dem Film psychologische Unstimmigkeiten vorgeworfen. Sie müssten ihm noch nachgewiesen werden.

Die Welle der anfänglichen Skepsis gegenüber «Germania, anno zero» scheint mir auf einem Missverständnis des drastischen Schlusses zu beruhen. Dass sich gerade ein Kind in der berühmten «Stunde Null» umbringt, konnte, oberflächlich gesehen, als die totale Absage an den Wiederaufbau und die geistige Kraft des deutschen Volkes verstanden werden. Wer Rossellinis Grundeinstellung eines (christlichen) Idealismus in zwischen kennt, vermutet eher das Gegenteil, die pathetisch überhöhte Aufforderung nämlich, aus den Trümmern schleunigst eine lebenswerte Zukunft zu bauen. Ironischerweise hat die Diskussion um den Film gleich noch eine weitere zweifelhafte Interpretation geboren: Verschiedene Kreise erkannten hier die (je nachdem begrüßte oder kritisierte) Lossprechung des deutschen Volkes von der kollektiven Schuld und eine Rehabilitation aller verführten Hitlergläubigen. Wahr ist auf jeden Fall, dass «Germania, anno zero» in seiner Mehrdeutigkeit ein paar fruchtbare Keime zur echten Vergangenheitsbewältigung in sich trug und noch trägt – nur kamen sie bisher nicht zum Blühen. Und Roberto Rossellini wandte sich von den poetisch verdichteten Porträts der Städte und Länder im Krieg ab und mit «L'amore» den privaten Nöten der Menschen zu. ■

**Mariangela Melato als Konzernchefin und Michele Placido als erfolgreicher Mafioso in Lina Wertmüllers grotesker Gesellschaftskomödie.**

Ella Kienast

**Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla e odore di basilico**

(Reich und gnadenlos)

Italien 1986.

Regie: Lina Wertmüller

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 87/264)

Revoluzzer oder herrschende Klasse – der Unterschied ist in etwa wie jener zwischen persischem Kaviar und sardischem Bergkäse: eine Frage des Geschmacks, austauschbar, wie Moden eben. So jedenfalls sieht's Lina Wertmüller in ihrem jüngsten Film mit dem reichlich profanen deutschen Verleihtitel

«Reich und gnadenlos». Wertmüllers modische Moritat übt sich in der Umkehrung der Verhältnisse und bebildert in eher gängigen Klischees, «wie Geld doch sinnlich macht» – nunmehr eine entleerte Floskel. Sie, Fulvia (Mariangela Melato), entgegen dem Sprichwort «Il valore della donna è il suo silenzio» eine Plappermaschine mit schnurrendem Akzent, hat den Aufstieg in die herrschende Klasse mit Öko-Bonus geschafft und er, Beppe (Michele Placido), ein plüschiger Brigante mit animalischem Habitus, hat seine Milliarden den Reichen abgenommen. Mit im Kreise, zu dem sich die Anti-Pole «rechts» und «links» nicht etwa kurz-, sondern zu gebündelter Energie schliessen, drehen sich Ex-CIA-Agent Turi (Roberto Herlitzka), seinerseits in Fulvia verliebt, und Buchhalter Miki (Linus Neffe

Massimo Wertmüller), dessen Äusseres an Trotzki erinnert. Und am Rande mischt auch ein Schweizer im Club der Mächtigen mit, Herr «Wunderbar», den das ganze Geld der Welt nicht sinnlich macht: In seiner verklemmten Leidenschaft bekleckert er seine Herrin mit Honig – eine Szene, die den Schweizern (-innen ausgeklammert) schon nach 30 Minuten den Spass am Film zu verderben vermag.

Die «Sommernacht mit griechischem Profil, Mandelaugen und dem Duft von Basilikum» (so die wörtliche Übersetzung des Originaltitels) beginnt mit der in Schwarz gehüllten Fulvia, die, um Turi für sich und ihren Plan zu gewinnen, bloss ihr Haupt zu entblößen braucht: Das blonde Gift wirkt, der CIA-Agent im Ruhestand wird wieder aktiv. Fulvia, exaltierte Exponentin der Mächtigen, will



Beppe, den Sozialrebell, ohne Hilfe des Staates gefangen setzen, um die hundert Milliarden den von rechts wegen Besitzenden zurückzuholen. Turi legt Fulvia den schönen Beppe in Ketten und mit Diamanten besetzter Augenbinde im barocken Palast auf ihrer azurblau umspülten Privatinsel zu Füssen. Via Telekommunikation ergiesst sich auf Beppe und Zuschauer nun Fulvias ungebrochener Redeschwall, gestelzt und hohl: «Die Zeiten haben sich geändert. Die Reichen sind eben cleverer. Wir verkörpern das Wirtschaftswunder. Das ist Fiat, Azzura, Fellini, Valentino ... Wir sind das «Made in Italy» etcetera, etcetera.» Sind die permanent dazwischen geschobenen Markennamen ein Hommage an die Film-Sponsoren? Über «rechte Hure» versus «linker Scheisser» kommen sich die beiden auf Körpernähe. Und nun zeigt's sich, was Lina einen Film wert war: Rache ist süß. Und für Fulvia, die die Macht auf ihrer Seite hat, ist's süßer noch als Honigschlecken, auch wenn sie, will sie zum Höhepunkt ihrer Lust gelangen, für einmal die Klappe halten muss. Das Schäferstündchen der Herrin in romantisch-barocker Manier endet damit, dass Fulvia nun die Geisel Beppe wird: Den Steinen und Eseln nach zu schliessen im Reich des Herrn, wo beide, im wilden Galopp dem Strand entlang, unter ein Ross zu liegen kommen und Fulvia zu guter Letzt die Oberhand zurückgewinnt: Sie plappert wieder.

Mit «Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla e odore di basilico» knüpft die Autorin an ihren 1974 realisierten Film «Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto» an. War's damals das Herrin-Diener-Verhältnis, das durch einen Schiffbruch auf einer einsamen Insel umgekehrt wurde,

so ist's hier nun jenes von Geisel und Geiselnahme. Zitierte Wertmüller (mit bürgerlichem Namen: Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg) damals noch Filmgeschichte – Cecil B. DeMilles 1919 gedrehten Stummfilm «Male and Female», so zitiert sie sich heute selbst.

Doch Zitate sind nicht die einzigen Hinweise, wie der Film zu verstehen ist. Um nur ja nicht in Versuchung zu kommen, den Film mit irgendeiner gesellschaftlichen Realität in Beziehung zu setzen – Realität, was ist das schon? –, häufen sich die Signale, damit der Film als reines Spiel mit Kitsch und Sex, Klischee und Kolportage, Sentimentalem und Monumentalem, mit Verhältnissen und deren Umkehrung, mit Zeichen ohne Inhalt und Bildern ohne Sinn «gelesen» wird. Brigant Beppe ist auf seinem Eiland mit weichem Filz, dem Jacket aus edelster Merinowolle, passender Hose und weichen, berggängigen Lederstiefeln so reich gekleidet wie die Dame auf ihrer Insel in Samt und Seide (alle Kleider stammen von Erfolgs-Designer Valentino). Schon der Titel des Films, «Sommernacht mit griechischem Profil, Mandeläugen und der Duft von Basilikum», weist die Richtung, die durch die erste Einstellung noch verdeutlicht wird: Ein übertrieben kitschiges Ölgemälde der Insel, das in rosa und hellblauer bis lila gehaltener Strichtechnik Impressionismus kolportiert. Ebenso das erste Szenenbild (Ausstattung von Wertmüller-Ehemann Enrico Job), ein Saal, barock überladen, wie eine Opernkulisse aus Papiermaché, und dann der Palast selbst, der im Mussolini «Zuckerbäckerstil» eine Kathedrale der Macht assoziiert.

Wertmüllers neuestes Werk redet einer Kunstrichtung das Wort, die in Italien seit der Biennale von Venedig 1984 en vogue

ist, einem Neo- oder Pseudo-Klassizismus. Die hier ausprobierten Stile, Techniken und Bildmotive, wollen nichts mehr sagen, Inhalte sind austauschbar; was zählt ist einzig der reine, «schockierende» Kitzel des Sentimentalen, des Kitschigen und des Monumentalen. Nur eben: Damit dieser Kitzel im Film schockiert, müsste, weil im Kino üblich, Distanz zum reinen Kitsch, zum reinen Gag geschaffen werden. Und eben diese Distanz ist hier deutlich zu kurz geraten. ■

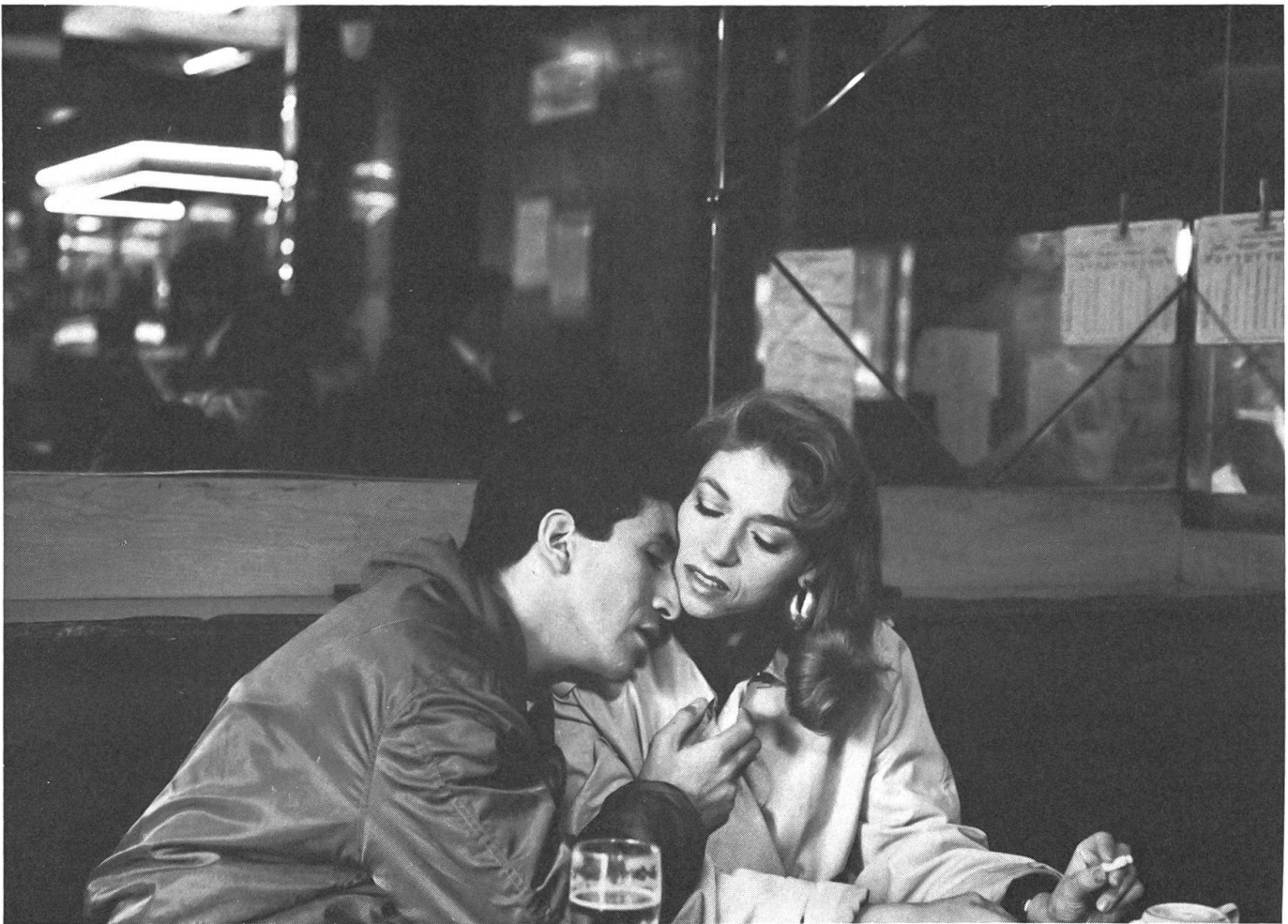
Urs Jaeggi

## Une flamme dans mon cœur

Schweiz/Frankreich 1987.  
Regie: Alain Tanner  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 87/272)

Am Anfang dieses Films steht das Motiv eines Andern: In «La vallée fantôme», Tanners neuestem Werk, das soeben am Filmfestival von Venedig uraufgeführt worden ist, steht ein Regisseur im Mittelpunkt, der in einer Schaffens- und Lebenskrise steckt. Sein eben fertiggestelltes Drehbuch vernichtet er, weil er erkennt, dass sich der Film so nicht machen lässt. Denn Ziel des Filmemachens kann es ja nicht sein, den bestehenden Bildern und Geschichten einfach weitere hinzuzufügen; nicht in einer Welt, die von Geschichten und Bildern geradezu überflutet wird. Seine Idee, in der er die Möglichkeit erkennt, seinem Schaffen einen neuen Sinn zu verleihen, ist, eine Schauspielerin zu finden, mit der er seinen neuen Film gemeinsam erarbeiten will: die





Schauspielerin als Partnerin und Quelle der Inspiration, die ihm abhanden gekommen ist.

Myriam Mézières, Schauspielerin in früheren Filmen Tanners, in «Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000» und «No Man's Land», hat dieses Motiv aufgenommen. Sie hat Tanner vorgeschlagen, die Geschichte dieser Schauspielerin zu verfilmen. In gemeinsamer Arbeit haben sie dann den Film realisiert: Myriam Mézières als Drehbuchautorin und Schauspielerin, Alain Tanner als Dialogist und Regisseur. Ein Stück Film ist Wirklichkeit geworden, ermöglicht nicht zuletzt dadurch, dass der Hauptdarsteller von «La vallée fantôme» erkrankt war und der Drehbeginn verschoben werden musste.

Mercedes also, die Schauspielerin, ist mit den Proben für eine Aufführung von Racines «Bérénice» befasst. Sie soll die Frau verkörpern, die um der

Staatsräson willen ihrer Liebe zum römischen Kaiser Titus entsagen muss und darüber in einen tiefen Schmerz verfällt. Dass das Scheitern Mercedes' in dieser Rolle, ihre Flucht schliesslich aus dem Theater einer Konfusion durch die Gegenüberstellung von Bérénices absoluter Hingabe und ihrer eigenen Situation entspringt, verdichtet sich im Verlaufe des Filmes immer stärker. Sichtbar wird vorerst indessen nur, dass sich Mercedes aus der Umklammerung ihres Liebhabers zu lösen sucht, eines besitzheischenden Machos nordafrikanischer Herkunft namens Johnny, der sie geradezu verfolgt.

Die Distanzierung von diesem Mann, dessen stürmischen Annäherungsversuchen sie auch immer wieder erliegt, gelingt Mercedes schliesslich nur durch die Flucht aus ihrer Wohnung in die Anonymität eines Hotelzim-

**Aziz Kabouche als Johnny und Myriam Mézières als Mercedes.**

mers. Doch ist es nun gerade die Einsamkeit dieses Ortes, die ihr bewusst werden lässt, wie sehr auch sie von dem verzehrt ist, was sie als Flamme in ihrem Körper empfindet. Mit einer Radikalität, die scheinbar keine Grenzen mehr kennt, klammert sie sich deshalb an Pierre, den sie in den Schächten der Pariser Métro aufreisst, ins Hotelzimmer schleppt und bei dem sie sich schliesslich einnistet.

In dieser neuen Beziehung wird Mercedes die Besitzergreifende. So wie Johnny nicht verstehen konnte, dass es für sie neben ihm das Theater, d. h. den Beruf als eine Art zweite Lebens Ebene gab, und auf ihr Engagement auf der Bühne gera-

dezu gekränkt reagierte, weil diese Trennung in einem Widerspruch zu seinem Absolutheitsanspruch stand, so bekundet jetzt Mercedes Mühe zu begreifen, dass sich Pierre durch sie nicht total vereinnahmen lassen will. Dieser, ein Journalist und Rationalist, weiss sehr wohl zu unterscheiden zwischen Bett und Schreibtisch. Er hat sein Leben fein säuberlich zweigeteilt in einen privaten und in einen beruflichen Bereich. Die Grenzen der beiden Bereiche nicht zu verwischen, ist sein Lebensprinzip. Mercedes, welche die Konsequenz dieser Haltung erkennt, als Pierre beruflich wegweist, sieht sich in ihrer absoluten Hingabe hintergangen. In ihrer Enttäuschung reagiert sie mit dem Abbruch der Kommunikation nach aussen und einem geradezu selbstzerstörerischen Rückzug in ihr öde und leer gewordenes Inneres. Das Leben ohne Pierre besteht aus Fernsehen, Cornflakes und Masturbation: Fastfood für Geist, Seele und Sinnlichkeit.

Der Bruch, der sich in Mercedes' Leben ereignet, ist irreparabel, aber er ist möglicherweise auch ein Aufbruch. Dieser beginnt damit, dass die zutiefst verletzte Frau die Wertvorstellungen des Gesellschaftssystems, in das sie integriert ist, in Frage stellt. Als Stripperin in einer Art Peep-Show, wo sie mit einem Plüschaffen eine anzüglich-obszöne Ausziehnummer vor einem gaffenden Männerpublikum abzieht, findet sie der erstaunte – und auch angewiderte – Pierre wieder. Und seine Verblüffung wächst noch, als ihm Mercedes erklärt, sie sehe zwischen ihrer Rolle als Bérénice und als Ausziehmädchen keinen wesentlichen Unterschied: Da wie dort würden ja dem Betrachter Träume und Illusionen verkauft. Und der Bruch wird zum Aus- und Aufbruch, als Mercedes Pierre auf

seiner nächsten Berufsreise gegen seinen Willen nach Kairo begleitet und ihn dort in einem Versuch der Selbstfindung für immer verlässt.

Dort, wo Mercedes am Ende dieses Films in einem dieser charakterlosen, öden Vororte Kairos dem anbrechenden Tag entgegensieht, gewinnt sie etwas von jener Ausstrahlungskraft der jungen Frau in «La Salamandre», die unbeschädigt aus allen Fährnissen ihres komplizierten Lebens hervorging: Kulminationspunkt eines Filmes mit einer interessanten Ausgangslage, der aber letztlich nicht einlöst, was er verspricht. Das hat verschiedene Gründe. Der wesentlichste ist wohl, dass es diesem Film nie recht gelingen will, die Bilder, die er vermittelt, zu Sinn-Bildern, zu Metaphern werden zu lassen. Die Geschichte bleibt vordergründig und oberflächlich, gewinnt nie eine tiefere Dimension. Ausgangspunkt dieses Mangels ist meines Erachtens die Reduktion der Liebe auf reine Sexualität. Das beginnt in der eindimensionalen Zeichnung des Bildes dieser Frau, das sich praktisch auf ihre Körperlichkeit beschränkt. Das weitet sich aus in einer Betonung des Exhibitionistischen als einer Folge der allzu simplen Gleichung Freizügigkeit gleich Freiheit des künstlerischen Ausdrucks. Und das gipfelt in der Gefangenschaft der Schauspielerin Mercedes in der Vorstellung, Liebe sei in der Erfüllung körperlicher Befriedigung allein zu finden. Diese Fixierung der Frau auf ihren Körper als das Instrument der Liebe rückt Tanners Film in die Nähe des Pornografischen; dies umso mehr, als Myriam Mézières die Mercedes mit einer körperbetonten Direktheit spielt, die bereits an rückhaltlose Selbstentblössung grenzt. Dabei macht sich ein Realismus oder besser: Naturalismus breit, der kaum mehr

eine reflektierende Distanz zu dem, was sich da ereignet, zulässt. Statt die Verletzlichkeit einer sich nach Liebe sehnenen und sich in ihrem Verlangen nach Liebe verzehrenden Frau zu dokumentieren, wird in «Une flamme dans mon cœur» ein verletzendes Frauenbild entworfen. Dieses ist mehr von der Projektion männlicher Sexualwünsche- und vorstellungen – aus der Sicht einer Frau immerhin – denn von der Sensualität einer Frau geprägt. Das ist umso bestürzender, als eine Frau in diesem Falle Erhebliches zur Realisierung dieses Filmes beigetragen hat.

Gewiss: Die Fragwürdigkeit der Reduktion der Liebe auf rein körperliches Verlangen hätte ein wichtiges Filmthema werden können; zu einem Dokument auch einer Zeit, in der alles – einschliesslich der Liebe – auf seine rationale Funktion und ihre Verwertbarkeit hin betrachtet wird. Dazu aber fehlt dem Film die Dimension der Reflexion und wohl auch die der alternativen Gegenüberstellung. Der Schluss allein – mehr auf eine Überwindung der persönlichen und seelischen Verletzung von Mercedes als auf eine weiterführende Perspektive hin angelegt – kann diese nicht leisten.

Dass der Film dennoch nicht zur Peinlichkeit verkommt, liegt an seiner Inszenierung. Sie schafft jene Distanz, die dem Inhaltlichen versagt bleibt. Dazu trägt in erster Linie die grobkörnige, spröde Schwarzweissfotografie bei, das Spiel mit Schatten und Licht auch. Die Bilder – meisterhaft eingefangen von Kameramann Acacio de Almeida – nehmen etwas von der Direktheit in Myriam Mézières' hemmungsloser Selbstentblössung zurück und tauchen auch die oft sehr weitgehenden Darstellungen sexueller und erotischer Handlungen in ein Licht,

das dem Betrachter zumindest die Peinlichkeit erspart, zum Voyeur zu werden. Mit einfachen Mitteln eine einfache Geschichte zu erzählen und die Unmittelbarkeit des realistischen Bildes mit dem Mittel des verfremdeten Bildes zu brechen und erträglich zu machen, ist eine Kunst, die Alain Tanner zur Vollendung gebracht hat. Die Komplexität und Geschlossenheit der Form tröstet – ein Stück weit zumindest – über die Eindimensionalität und Perspektivenlosigkeit des Inhalts hinweg.

Um auf den Anfang zurückzukommen: Die Idee des krisengeschüttelten Regisseurs aus dem Film «La vallée fantôme», durch die Zusammenarbeit mit einer Schauspielerin, einer Frau zu einer neuen Sinn-Findung in seinem Schaffen zu kommen, hat sich in ihrer Übertragung aus der Fiktion in die Realität nicht bewährt. Die Geschichte, zu der sich Tanner durch die Zusammenarbeit mit Myriam Mézières hat inspirieren lassen, hat ihn – versteht man seine Regisseur-Figur in seinem neusten Film ein Stück weit autobiografisch – nicht aus seinem schöpferischen Tief, in dem er sich angeblich befindet, herauszureissen vermocht. ■

## KURZ NOTIERT

### **SUISSIMAGE: Start für Drehbuchförderung**

si. Die Urheberrechtsgesellschaft der Filmemacher, Filmproduzenten und Filmverleiher der Schweiz, SUISSIMAGE, wird in der Filmförderung aktiv: Gemäss Beschluss der Generalversammlung im Lausanner «Casino de Montbenon» hat die Kulturkommission einen Wettbewerb für eine Drehbuchförderung für den Kinofilm ausgeschrieben. Das Kulturkonzept von SUISSIMAGE sieht vor, jeweils Schwerpunkte zu setzen. Der nun gewählte Schwerpunkt Drehbuchförderung für Kinofilme soll vorläufig für zwei Jahre gelten.

Die Kulturkommission arbeitet ohne fixierte Auswahlkriterien. Sie soll unbürokratisch die Projekte unterstützen können, denen sie Chance für eine Kinoauswertung gibt. Das gilt sowohl für Spiel- wie auch für Dokumentarfilme. Es ist vorgesehen, dass die Kulturkommission nicht nur einen einmaligen Beitrag sprechen, sondern die Weiterentwicklung des Projektes begleiten und mitfinanzieren kann.

Für diese Förderungsmaßnahmen stehen aus dem Jahresbudget rund 500 000 Franken zur Verfügung. Die Kulturkommission muss der Generalversammlung nach Ablauf der Periode über die Verwendung der Gelder und den Erfolg des Förderungskonzeptes Bericht erstatten. Kulturkommission und Vorstand erhielten zudem den Auftrag, Mittel aus dem Kulturfonds für die Ausbildung von FilmemacherInnen einzusetzen und entsprechende Seminarien durchzuführen. – Kontaktadresse: SUISSIMAGE, Kulturkommission, Neuengasse 23, Postfach 2190, 3001 Bern. ■

### **Die Preise von Vevey**

gs. Die schweizerisch-deutsche Koproduktion «Du mich auch» des Autorenteam Dani Levy, Anja Franke und Helmut Berger hat zum Abschluss des 7. Internationalen Filmkomödien-Festivals in Vevey zwei Preise im Wert von je 3000 Franken gewonnen. Die beiden ersten Preise gingen an den englischen Film «Personal Services» von Terry Jones und an die Schauspielerin Sheila McCarthy. ■

### **SRG klagt gegen Zürcher Bezirksanwaltschaft**

wf. Bekanntlich hat die Bezirksanwaltschaft Zürich Mitte Juni gegen drei Mitarbeiter des Fernsehens DRS ein Strafverfahren eingeleitet, das mit deren Aussageverweigerung im Zusammenhang mit einem «Rundschau»-Beitrag vom 3. Februar begründet wurde. In letzterem, der thematisch der Immunschwächekrankheit Aids gewidmet war und im Zeichen einer landesweiten Aufklärungskampagne stand, wurde eine Prostituierte interviewt, um eine besondere Gefahrensituation zu dokumentieren. Aus berufsethischen Gründen hatten sich in der Folge die «Rundschau»-Journalisten geweigert, den Strafverfolgungsbehörden den Namen dieser Frau preiszugeben, da ihr zuvor Anonymität als Bedingung zugesichert worden war. Nun haben die SRG sowie die drei betroffenen Journalisten ihrerseits bei der Bezirksanwaltschaft Zürich Disziplinarbeschwerde gegen den mit der Untersuchung betrauten Bezirksanwalt eingereicht. Sie werfen ihm krasse Verletzung des Amtsgeheimnisses und unzulässige Beeinflussung eines hängigen Verfahrens vor. ■

**AZ**  
3000 Bern 1

**Dr. h.c. Karl Ludwig Schmalz**

# Bolligen

**Geschichte  
Gemeindeentwicklung  
Heimatkunde**

425 Seiten, 94 Abbildungen  
(wovon 10 farbige),  
2 Kartenausschnitte, Leinen,  
Fr. 42.–/DM 46.–



Anlass für das Erscheinen dieses Buches war die Umwandlung der bisherigen Viertelsgemeinden Bolligen, Ittigen und Ostermundigen in selbständige Gemeinden, unter Auflösung der alten Einwohnergemeinde Bolligen.

Die meisten der wertvollen Abbildungen vermitteln anhand von Chronikbildern, künstlerischen Darstellungen usw. ein Bild des alten Bolligen, während graphische Darstellungen und ausgewählte Photos über das neue Bolligen informieren.



**Verlag Stämpfli & Cie AG Bern**

Postfach 2728, 3001 Bern