Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 0

Rubrik: Filmkritik

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

FILMKRITIK

Filmrezensionen des aktuellen Angebotes in der Schweiz bestimmen diesen Teil der Zeitschrift. Die Auswahl der besprochenen Filme erfolgt nach Gesichtspunkten der inhaltlichen und formalen Qualität, aber auch das allgemeine Interesse an einer bestimmten Thematik oder auffallende Tendenzen können die Auswahl bestimmen. Wichtige, ausführlich rezensierte Spielfilme, die am Fernsehen ausgestrahlt werden, sind in der Unterrubrik «Film im Fernsehen» zu finden. Unter dem Titel «Film in Diskussion» werden Filme diskutiert, die kontroverse Meinungen provozieren oder deren Vielschichtigkeit eine kritische Würdigung von mehr als nur einem Rezensenten im Sinne der Ergänzung fordert.

Les Arpenteurs (Die Landvermesser)

Schweiz 1972. Regie: Michel Soutter (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 72/257.)

«A begegnet B und liebt B, aber B geht weg. A begegnet C und glaubt, B vor sich zu haben. C will A lieben, aber A denkt an B, die nicht da ist. A sucht B, aber B ist bei C. Wenn A B bei C entdeckt, bleibt B, und A muss gehen» – solchermassen algebraisch hat Michel Soutter den Inhalt seines fünften langen Spielfilms umschrieben. Es geht auch anders: Der grosse Landvermesser Léon liebt Ann, merkt aber bei seiner späteren Rückkehr in dasselbe Haus, dass Alice hier wohnt, die er nie gesehen hat. Was ist aus der andern geworden? Und endlich, wer ist wer? Die Unmöglichkeit, Soutters Geschichte auf relativ kleinem Raum wiederzugeben, rührt daher, dass es dem Genfer eigentlich gar nicht darum geht, eine Geschichte im traditionellen Sinn zu erzählen. Sein Film besteht aus einer grossen Zahl kleiner, sich in den Kontext einfügender Episoden, ausgelöst durch zufällig vorhandene Gegenstände: ein Gemüsekorb, eine Brille, eine Mütze, ein Telephon, ein vergessener Mantel und verlorengegangene Vermessungsstangen – tote Objekte also, die aber Beziehungen schaffen. Und um Beziehungen geht es Soutter, ist es ihm schon immer gegangen. In diesem Fall sind es jene zwischen A, B, C und all den andern, die mehr oder weniger zufällig noch dazustossen. Er analysiert sie und die Prozesse, die sich in den einzelnen Figuren auslösen, die er scheinbar improvisiert (in Wahrheit aber mit der Meisterschaft eines geübten Marionettenkünstlers) einander sich nähern lässt und sie durch – was ein Ausweichen verunmöglicht – nicht voraussehbare Ereignisse zu Reaktionen auf die Verhaltensmuster der Partner zwingt.

Der Regisseur erschwert seinen Protagonisten ihr Suchen insofern, als sich keine «Wahlverwandtschaften» (Freddy Buache) entwickeln können, denn: Wie immer in Soutters Filmen entstammen die Handelnden verschiedenen sozialen Schichten und bewegen sich auf verschiedenen, durch Erziehung, Bildung und Lebenserfahrungen bestimmten intellektuellen Ebenen. Und einmal mehr erreichen sie ihre Ziele nicht. Gefühle könnten sich zwar in der Intimität des von alten Bäumen umgebenen Ortes entfalten, doch die Menschen versagen; sie können nicht über den eigenen Schatten springen. Sie können es nicht – und hier wird Soutters Protest spürbar, der sich im Gegensatz zur klar sozialkritischen, mit philosophischer Logik vorgetragenen Contestation Tanners und Gorettas mehr im Spielerischen artikuliert –, weil ihnen die Freiheit fehlt, den letzten, entscheidenden Schritt zum Gegenüber zu tun. Zwar versuchen sie es immer wieder (Léon gelingt es sogar für einen kurzen Augenblick), doch fürchten sie sich letztlich vor dem eigenen Mut und weichen zurück: A schläft zwar mit B, doch die bezeichnenderweise als Globetrotterin gezeichnete Fremde entschwindet wieder und schliesst ihn später aus; er findet zu der keinen Zugang mehr, in deren Wesen er jene Freiheit und Ungebundenheit erkennt, sich geistig und geographisch nach Belieben bewegen zu können, die ihm, dem in der Normalität der Norm Unterworfenen, völlig fehlt. C ist nicht besser dran: Sie versichert zwar, in Zukunft «andersherum zu leben» (vivre à l'endroit), doch kann sie das in Wirklichkeit nicht tun, da ihr Ausbruch – A hat sie ja zurückgewiesen – auf einem Selbstbetrug und auf Lügen beruht – eine recht unsichere Basis für einen Neuanfang.

Wie schon in früheren Filmen versuchen sich Soutters Figuren auch hier wieder mit dem Wort einander mitzuteilen; sie tasten sich mit den Mitteln der Sprache gleichsam ab. Dass der Wille zur inneren Öffnung da ist, zeigt die häufige Übernahme von Wörtern, ja ganzen Sätzen durch

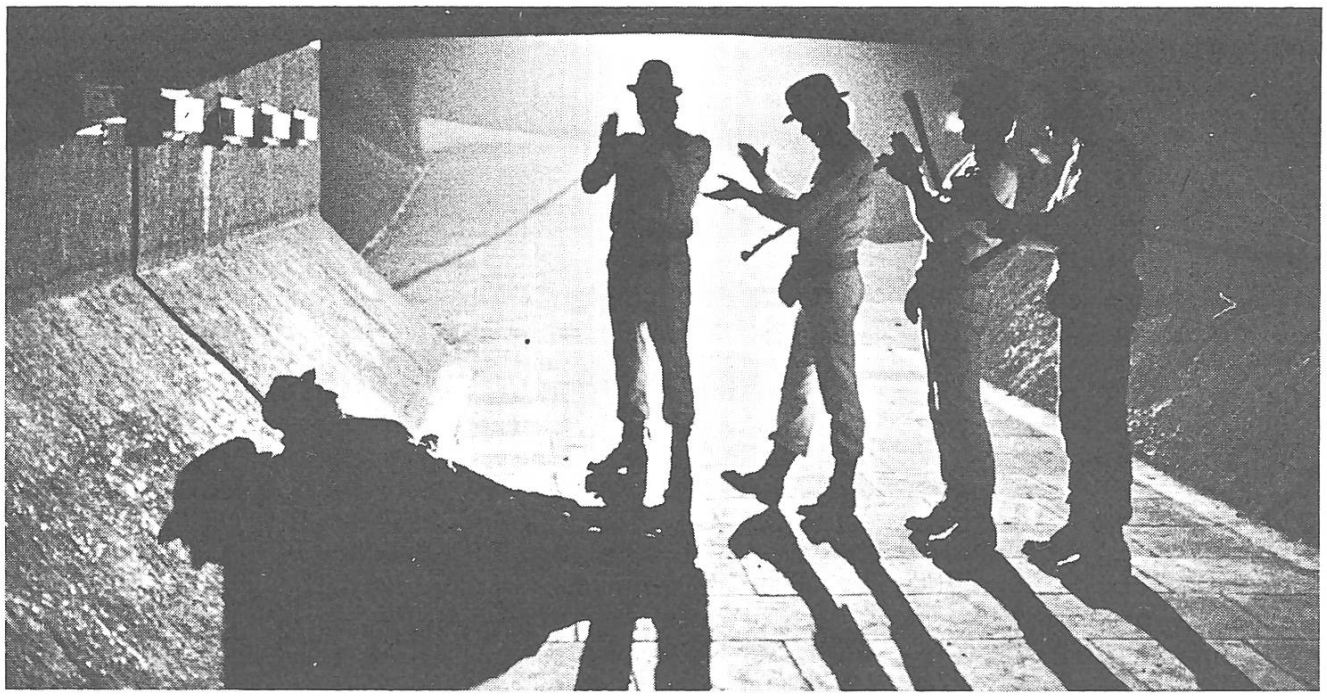
den Partner; das geschieht weder dem Sprachhumor noch dem Wortspiel zuliebe, sondern in der Absicht, ein auf der gleichen Wellenlänge liegendes Mittel zur Kommunikation mit dem andern zu finden, sich mehr als nur sprachlich zu verstehen. Das Wort dient bei Soutter aber nicht nur dazu, sich dem andern zu erkennen zu geben und sich auszuliefern, sondern im Gegenteil auch dazu, sich vor sich selbst und dem Gegenüber zu verstecken aus Angst vor der bitteren Wahrheit, dass ihrer aller Existenz eigentlich recht trostlos und unbefriedigend ist, und aus Scheu vor einer Erkenntnis, die unter Umständen Entscheidungen abverlangen würde.
Aber sosehr sich die Personen auch Mühe geben, mittels der Sprache ihre tatsächliche Situation zu verschleiern, den Tücken des Wortes sind sie nicht gewachsen; die Wahrheit offenbart sich immer, und wenn es über den Umweg der Lüge geschieht. Einmal allerdings ist Léon ganz ehrlich: Wenn er zum Schluss drohend die Fäuste schüttelt und mit dem Ruf «Wir werden wiederkommen und alles in die Luft jagen, den Garten, die Hütte, alles, ihr dämlichen Weiber!» seine ganze Wut und Enttäuschung, dass ihm der Ausbruch aus seiner Existenz nicht gelungen ist, hinausbrüllt und darüber hinaus einsehen muss, dass er von den andern weiter entfernt ist als je zuvor. Die Unsicherheit, die sich als Folge des zaghaften und unvollständigen Erkennens einstellt, lässt den Egoisten Léon in die Agressivität flüchten, die das zarte Gewebe der Beziehungen mit Sicherheit eines Tages zerreissen wird, denn ... er ist nicht umsonst der Grosse Landvermesser; er versuchte, die Seelenlandschaft und den die Personen umgebenden Raum zu vermessen, um so die Gefühle festlegen und bestimmen zu können, die ihm nicht ganz geheuer sind, ihn unsicher machen und ihm den Boden der gesicherten, problemlosen Normalität unter den Füssen wegzuziehen drohen – nach ihm werden die Bulldozer kommen.
Ohne Zweifel ist «Les arpenteurs» der reifste und reichste Film des nun 40jährigen Genfers; reich nicht nur vom Inhalt her, sondern auch an filmischem Können. Soutter bringt es fertig, durch scheinbare Zufälligkeiten eine faszinierende Dichte zu schaffen und jene Natürlichkeit und Leichtigkeit auf den Plan zu bringen, die man in so vielen Filmen heute vermisst. Mit Liebe und aus dem freundschaftlichen Gefühl des Sichgleichfühlens heraus (alle seine Werke sind bis zu einem gewissen Masse autobiographisch) schuf Soutter eine filmische «drôlerie» mit Tiefgang, die durchwegs von einer seltsam anziehenden, ein wenig traurigen und melancholischen Poesie getragen wird, die immer wieder zum Ausdruck kommt; im langen Verweilen der Kamera auf einem herbstlichen Feld beispielsweise, im Schnitt auf ein Gesicht, in einem Wort, einer Geste, einem Blick. Unterstützt wurde der Regisseur dabei von einem Quartett hervorragender Schauspieler, deren Auswahl so perfekt getroffen wurde, dass zwischen Fiktion und Realität kein Unterschied mehr zu bestehen scheint. Balts Livio

A Clockwork Orange (Uhrwerk Orange)

Grossbritannien 1970/71, Regie: Stanley Kubrick (Vorspanndaten s. Kurzbesprechung 72/256)

Kubricks Vorliebe, aktuelle Fragen unserer Gesellschaft in futuristischen Filmen zu behandeln (Space Odyssee-2001) wird auch in «A Clockwork Orange» sichtbar. Wenn die Filmhandlung dieses Mal auch im begrenzten Raum unserer Erde spielt, so haften dem Dekor doch unverkennbar utopische Züge an. Kubrik meint in seinem Film eine Zukunft, die nicht allzu weit in der Ferne liegt, die also bald schon Gegenwart und damit Wirklichkeit werden könnte. Das Bild, das der Regisseur von der Gesellschaft eines nahen Zeitabschnittes entwirft, ist erschreckend und bedrückend zugleich. Das hat seine Ursache darin, dass gewisse Tendenzen unserer Gegenwart konsequent weitergedacht werden: die Neigung etwa, Brutalität und Gewalt als Mittel zur Bewahrung einer Art persönlicher Freiheit anzuwenden, dann aber auch die Manipulation des Menschen und die Bedrohung seiner geistigen Unabhängigkeit durch den Staat.
Alex, Spross einer kleinbürgerlichen Familie, wird nach einer Reihe unsäglich brutaler Gewaltakte wegen Mordes an einer Heilgymnastin ins Gefängnis gesteckt. Seine von ihm terrorisierte Schläger-Gang hat ihn verraten. Nachdem er sich beim Gefängnispfarrer eingeschmeichelt hat, lässt er sich als Versuchskaninchen mittels der sogenannten «Ludovico-Methode» im Kurzverfahren resozialisieren. Die Schnell-Methode zur Heilung von Verbrechern (sie wird vom Minister propagiert, damit die Gefängnisse für politische Häftlinge freiwerden) schlägt bei Alex vorzüglich an: er wird zum hündischen Untertanen, der jeder Manipulation machtlos unterworfen ist. Ein Schriftsteller – Opfer eines von Alex früher begangenen Gewaltaktes – sucht aus der Situa-

tion für die Opposition politischen Gewinn zu schlagen, indem er den «Geheilten» zum Selbstmord treibt. Der Plan misslingt: Alex überlebt den Fenstersturz, wird durch den neuerlichen Schock geheilt. Schon eilt der Minister herbei, um nun seinerseits propagandistisches Kapital aus der Lage zu schlagen. Was für Folgen das mit dem wieder «normalisierten» Alex haben wird, wird bloss noch durch höhnisches Augenzwinkern angetönt.
Kubricks Opus – der Inhalt macht es deutlich – ist ein Thesenfilm. Da wird eine Botschaft transportiert: Es geht um den Menschen, der in unserer Gesellschaft Gefahr läuft, durch Wissenschaft und den Willen des Staatswesens, seiner Persönlichkeit beraubt zu werden, um den Eingriff in die Freiheit des Individuums, auf das alle aussehen wie von einem Uhrwerk betriebene Orangen (daher der Titel des Films, der auf einem irischen Sprichwort über die Gleichschaltung beruht). Kubrick will zeigen, dass es sinnlos ist, die durch Umwelt und Gesellschaftssystem entstandenen Fehlleistungen durch wissenschaftliche Manipulation am Menschen zu korrigieren. Nur will – so meine ich – der Modellfall in «A Clockwork Orange» dazu nicht so recht taugen. Der einigermassen komplizierte Aufbau der Geschichte, aber auch die überpointierte Schilderung der Charaktere (der zackige Gefängnis-Oberwärter, der egozentrische Schriftsteller, die penetrante Bürgerlichkeit von Alex' Eltern oder die von perfider Freundlichkeit übertünchte Hinterlistigkeit des Innenministers) verhindern die notwendige exakte Analyse, welche Kubricks Thesen stützen sollten. Der Film entgleitet in die Bereiche des gängigen Klischees und der etwas zu einfach geratenen Satire. Das ist mitunter seine Schwäche.
Aufschlussreicher ist «A Clockwork Orange» dort, wo er die Austauschbarkeit der Rollen aufdeckt und damit die Mechanismen des Faschismus entlarvt. Dass jene, die sich für Ruhe und Ordnung einsetzen, sich im Prinzip derselben Methoden bedienen, um ihren Platz an der Sonne zu behalten, wie jene, die sich ihren persönlichen Vorteil mit nackter Gewalt und Auflehnung gegen die Ordnung erkämpfen, war das Thema vieler Filme der jüngsten Vergangenheit. Keiner aber hat diese Schlussfolgerung so eindeutig und konsequent zu Ende gedacht wie Kubrick. Zwar gerät er auch hier oftmals bedenklich in die Nähe des Klischees, etwa wenn die verräterischen Mitglieder des Alex-Gang später die ihnen ins Gesicht geschriebene Brutalität im Namen des Rechts als Polizisten ausüben oder wenn der geschundene Schriftsteller ebenfalls zum Schinder wird, nicht so sehr, um sich an Alex zu rächen, als vielmehr zur Erreichung eines politischen Zieles. Aber hier stehen die Verallgemeinerungen im Dienste der Analyse. Da wird nun erschreckend deutlich, dass Gewalttätigkeit, ganz gleich ob sie in physischer oder geistiger Weise Anwendung findet, mehr als bloss latent vorhandene Eigenschaft ist: nämlich Ausdruck einer über Generationen eingeübten Haltung des Sich-Durchsetzens, des Oben-Bleibens. Das wird in den brutalen Handlungen der Alex-Bande nicht minder deutlich als in den Versuchen des Ministers, seine Machtfülle mehr und mehr auszubauen. Für beide gehört die Anwendung von Gewalt in mehr oder minder sublimierter Form zur Bestätigung der Per-



sönlichkeit. Bei Alex ist sie vermischt mit ausschweifender Sexualität und einer nahezu erotischen Hingabe an Beethovens Musik (Hitlers Leidenschaft für Wagner!).
Die Stärke des Films liegt aber auch in seiner Inszenierung, der – wie schon in «Space Odyssee» – eine fast unglaubliche Perfektion anhaftet. Mit wenigen Hinweisen wird die Kälte der Umwelt signalisiert und durch eine geradezu frostige Beleuchtung unterstrichen. Die geistige Verarmung in einer – gar nicht so utopischen – rationalisierten Umwelt, in der nichts mehr auf Menschlichkeit, sondern bloss noch auf die Ratio der Wissenschaften abgestellt wird, erscheint als erschreckende Vision auf der Leinwand. Der einzig noch intakte Mensch in dieser unmenschlichen Beton- und Plastikwelt, welche die körperliche und seelische Perversion als Möglichkeit des Ausbruchs geradezu herausfordert, ist ein armer und harmloser Säufer, der das irische Volkslied «Molly Malone» vor sich hingrölt und darum bittet, nicht mehr in dieser Welt leben zu müssen. Dass er von den Schlägern als personifizierte Provokation empfunden wird, entspricht Kubricks atemberaubendem Zukunftsbild von einer Menschheit, die sich aller humanen Regungen entledigt hat. Urs Jaeggi

The Assassination of Trotsky (Trotzkis Ermordung)

Frankreich/Italien, 1972. Regie: Joseph Losey (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 72/258).

Die Themenwahl mag – da sich Regisseur Losey zum Kommunismus bekennt und deswegen seinerzeit ja auch in den USA von McCarthy verfolgt worden ist – Anlass geben zur Vermutung, es handle sich bei «Trotzkis Ermordung» um eine Art hagiographischen Unterfangens. Der Film setzt einer solchen Deutung nicht viele Hindernisse entgegen. Seine Konzentration auf die letzte Lebensphase des 1941 ermordeten Revolutionärs und einstigen Gründers der Roten Armee rückt diesen in die Perspektive des Opfers, des unbeugsamen Mahners und Idealisten, den ein machtversessener und rachsüchtiger Potentat (Stalin) durch alle Welt verfolgen lässt. Publikumsliebling Richard Burton, mit Spitzbart und Brille maskiert, mimt glaubwürdig Väterlichkeit, gereifte Gattenliebe und ungebrochene revolutionäre Zuversicht, die freilich von zunehmenden Todesahnungen überschattet wird. Die Tragik des Eingekreisten, der sich im mexikanischen Exil einmauern muss, wird mit symbolistischen Mitteln überhöht, dieweil auf der Gegenseite im Dienste der NKWD-Agenten ein Mann agiert, der mit dem Attentat sein fragiles Selbstbewusstsein aufzubessern hofft und sich dabei einer ihm sexuell hörigen Mitarbeiterin Trotzkis bedient. Der politische Kontext wird in – allerdings nicht sonderlich aufschlussreichen – Äusserungen hergestellt, die Trotzki vor allem seinem Sekretär oder dem Diktiergerät anvertraut. Zu Revolution und Blutvergiessen beispielsweise will er als zu einem Exzess der Geschichte stehen. Doch im Film bleibt dieses Bekenntnis rhetorisch: Hier praktiziert Trotzki vor allem Vertrauen, Zuneigung und Lebensfreude. Die diskret hergestellte Einseitigkeit des Porträts ist unschwer zu entdecken.
Dann wäre der Film also keine ernst zu nehmende historische Beschreibung, wiewohl der Vorspann die Erwartungen in diese Richtung lenkt? Einerseits registriert man verblüffende szenische Detailrekonstruktionen (nach Originalphotographien). Anderseits lassen die Form des Films, seine Besetzung und seine Dramaturgie keineswegs auf Bemühungen um möglichste Authentizität schliessen. Die eingestreuten Symbolismen, die Intimität der Personenschilderung und einige unübersehbare Bedeutungsakzente signalisieren vielmehr die durchaus bewusste Interpretation des historischen Materials. Demgegenüber scheint die dem Film vorangestellte Bemerkung, dass er sich ausschliesslich auf feststehende Fakten stütze, bloss das Missverständnis abwehren zu wollen, es sei Losey um kriminalistisch-politische Hypothesen zu tun.
Interpretation des Materials: das meint in diesem Falle, dass Losey anhand eines zeitgeschichtlichen Stoffes nicht weniger als in früheren Filmen seine eigenen Themen gestaltet. Aufschlussreich hiefür ist eine Szene, in der Burton/Trotzki den Sinn seiner revolutionären Bemühungen mit der Hoffnung umschreibt, dass künftige Generationen sich uneingeschränkter Lebensfreude hingeben dürfen – dieweil die Kamera vor ihm auf dem Schreibtisch den Alarmknopf und die Pistole betrachtet, Verkörperungen des vergällten, durch Gewalt und Verfolgung unterdrückten Lebens. Diese Spannung, der Gegensatz zwischen Leben und Gewalt, spiegelt sich öfters im Film wieder, im Verhältnis des Mörders und seiner Geliebten und im stark herausgestellten Motiv des Stierkampfes ebenso wie in der Tragik des idealistischen Revolutionärs. Bezeichnend ist auch, dass sich Losey für den Attentäter fast mehr interessiert als für sein Opfer. Jener erscheint – darin der Figur des Toreros ähnlich – als ein Mann, der als Schlächter, als Zerstörer

Identität zu gewinnen hofft und darum dem Untersuchungsrichter auf die Frage nach seinem Namen, seiner Herkunft, nur antwortet: «Ich habe Trotzki ermordet.»
Zeigen sich insbesondere in der Fatalität des Verhältnisses zwischen dem Mörder und seinem Opfer Verbindungen zum bisherigen Schaffen Loseys, so stellt man im Vergleich freilich auch fest, dass sich der Regisseur mit der Stoffwahl diesmal erhebliche Schwierigkeiten selber geschaffen hat, über denen sein Trotzki-Film zu jener Klarheit und Geschlossenheit nicht zu kommen vermag, die seine besten Vorgänger ausgezeichnet haben. Das ist um so bedauerlicher, als Thema und Schauspieler zweifellos die Aufmerksamkeit eines weiteren Publikums erregen werden, das wiederum, wie beim «Go-between», sich mit Loseys Absichten schwertun dürfte.

Edgar Wettstein

Film in Diskussion

Roma (Fellini Roma)

Italien/Frankreich 1972. Regie: Federico Fellini (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 72/265)

Die Stadt als metaphysische Dimension
Rom und Fellini – das wäre ein Thema für Biographen, Doktoranden, Filmhistoriker oder Illustrierte, je nach Standpunkt und Interesse! Die Stadt mit dem für Katholiken, Touristen, Künstler, Bildungsbeflissene und unzählige andere magischen Namen hat schon in früheren Fellini-Filmen den mehr oder weniger dominierenden Hintergrund abgegeben, so etwa in «Le notti di Cabiria» (1956), «La dolce vita» (1960) und «Boccaccio 70» (1962). Und hatte das antike Rom der Nero-Zeit in «Satyricon» (1969)der Fellinischen Phantasie und Imagination als Katalysator gedient, so lässt sich ähnliches auch vom Rom des 20. Jahrhunderts in «Roma» sagen: Rom, gesehen durch das Temperament Fellinis – ein monumentales barockes Fresko, das sich zusammensetzt aus Kindheitserinnerungen, Erlebnissen der Jünglingszeit und Eindrücken des reifen Mannes und Künstlers. Fellinis Filmgemälde ist ein monumentales und barockes, reales und erfundenes, groteskes und sarkastisches, humorvolles und zugleich melancholisches Porträt der Tiber-Stadt, die ihm als eine «Mittelmeer-Mutter» erscheint: «schlampig, zärtlich und streng wie alle Mütter, und mit jener Vertraulichkeit, die sich nur die Mütter erlauben können» (Fellini). Rom ist nicht nur für die Hippies, wie Fellini meint, sondern auch für ihn selbst, «eine ständige Einladung zum Träumen und Entweichen, die aus der Atmosphäre der Hauptstadt hervorgeht».
Wer von Fellini in erster Linie den Niederschlag und die Bewältigung persönlicher Auseinandersetzungen und Krisen als Mensch und Künstler (wie etwa in «Otto e mezzo» [1963] und «Giulietta degli Spiriti» [1965]) erwartet, wird von «Roma» vielleicht enttäuscht sein. Man hat dem Regisseur bereits vorgeworfen, er biete nichts Neues. Zu Unrecht, wie mir scheint, denn das «Neue» ist nun wirklich nicht das einzige Kriterium, das zählt. Ich habe sogar den Eindruck, dass Fellinis Hinwendung zu – in einem sehr weiten Sinn verstanden! – dokumentaren Stoffen («I clowns» [1970] und «Roma») allmählich zu einer Erneuerung seiner schöpferischen Kräfte führt. Aber «Roma» stellt keineswegs einen Bruch mit seinem bisherigen Werk dar; im Gegenteil, es finden sich darin manche Themen, Motive und Formen aus seinen früheren Filmen. Vor allem aber: «Roma» überquillt von unbändiger optischer Gestaltungskraft und Phantasie. Fellini verschwendet in einem einzigen Werk eine Fülle von Einfällen und Ideen, die anderen Regisseuren für ein Dutzend Filme ausreichen müssten. Künstlerische Ökonomie und geschliffene Intellektualität ist nicht Fellinis Sache; er ist vielmehr ein Gestalter des Sinnlichen und Sinnenfälligen, wie es sich ausformt in den unbändigen Kräften des Lebens, aber auch in denen des Zerfalls. In mancher Beziehung scheint Fellini ein Rubens des Films zu sein.
Mir scheint, Fellini hat überzeugend realisiert, was er sich zum Ziel gesetzt hat: «Dass sich diese Stadt dem Zuschauer nicht mehr als etwas Äusserliches, Topographisches präsentiert, sondern eine innerliche Stadt wird, eine metaphysische Dimension, dass sie Du wird oder, einfacher gesagt, das individuelle, mysteriöse und phantastische Verhältnis darstellt, das jeder mit seiner eigenen Stadt hat oder mit einer idealen Stadt, die man sich wünscht oder erträumt.»

Franz Ulrich

Ausdruck einer Schaffenskrise oder neuer künstlerischer Höhepunkt?
«Ciao Federico, va dormire!» ruft Anna Magnani gegen Ende des monströsen Bilderbuches über die ewige Stadt Fellini zu. Ist dieser Zuruf ähnlich zu verstehen wie Pasolinis Bekenntnis in «Decamerone», dass das vollendete Werk des Künstlers bloss noch der Schatten der ursprünglichen Vorstellung sei, also als kritischer Einwand des Autors zum eben geschaffenen Opus. Vieles deutet darauf hin, dass sich das Schaffen einiger grosser italienischer Regisseure in einer Krise befindet. Antonioni etwa hat sich gar nicht mehr an einen neuen Spielfilm herangewagt und dreht in China einen Dokumentarfilm, Pasolini hat sich nach seinem noch beachtlichen «Decamerone» mit einer andern Literaturverfilmung – «Canterbury Tales» nach Geoffrey Chaucer – offensichtlich in eine Sackgasse begeben, und auch Fellinis neues Werk ist kein eigentlicher Spielfilm mehr, sondern vielmehr ein halbdokumentarisches, sehr persönlich gefärbtes Städtebild, in dem es keine Story mehr gibt, sondern «bloss» noch eine Aneinanderreihung von Episoden und Impressionen. Und dennoch meine ich, wäre es voreilig, «Roma» einfach als Ausdruck einer Schaffenskrise abzutun. Einmal sind Fellinis späte Werke – alle seit «Otto e mezzo» – schlechthin Produkte des Zweifels dieser eigenwilligen Persönlichkeit an sich selber, und es ist nicht zu verkennen, dass gerade aus dieser Unsicherheit künstlerische Potenz erwächst. Zum andern aber gibt es in diesem Film Hinweise auf eine wahrhaft geniale Konstruktion des Werkes, die alles Zufällige ausschliesst. Die folgende knappe Beschreibung einiger auffallender Wesenszüge ist weniger als Beweisführung für diese Behauptung denn als Anregung gedacht.
Was sich dem Zuschauer vordergründig als zufällige Aneinanderreihung von scheinbar unzusammenhängenden Episoden anbietet, ist in Wirklichkeit geplanter, systematischer Aufbau: Fellini macht sich sein Rom-Bild, indem er von aussen her an die Stadt herangeht (Überschreitung des Rubikon), sie dann einkreist (etwa mit der Fahrt über den Autobahnring um die Stadt) und dann über die Aussenquartiere in den Mittelpunkt der Stadt eindringt (in die Katakomben, U-Bahn-Schächte, Restaurants, Variétés, Bordelle).
Mit ähnlicher Akribie beschreibt Fellini die Geschichte Roms, auch wenn er hier auf ein strenges chronologisches Vorgehen verzichtet. Immerhin ist auch hier die Überschreitung des Rubikons Ausgangspunkt und die Zukunftsvision mit den die Stadt beherrschenden Motorrad-Rockern das Ende. Fellinis Geschichtsschreibung ist spielerisch, kommentierend und bisweilen ironisch. Er setzt Schwerpunkte, die vordergründig keine sind, bei genauerem Hinsehen aber das Bild der Stadt wesentlich prägten. So gelingt es ihm etwa, die böse Zeit des Zweiten Weltkrieges allein mit der überhöhten Schilderung einer Bordellszene zu charakterisieren. Brillant auch seine Bezüge von der Gegenwart zu Vergangenheit. Durch die Baustellen der U-Bahnschächte arbeitet Fellini sich in die Katakomben vor, in denen die alten Fresken unter dem unvermittelten Sauerstoffzufluss in Minutenschnelle oxydieren und zerfallen, Vergänglichkeit andeutend.
Die schöpferische Kraft Fellinis aber dokumentiert in «Roma» doch das Bild. Die scheinbar unbeschränkten Möglichkeiten des filmischen Erzählens und Beschreibens, die diesem Regisseur zur Verfügung stehen, seine Fähigkeiten, beissende Ironie, Typencharakterisierung und Stimmungen allein visuell hinzuzaubern, werden in «Roma» zu einem neuen Höhepunkt geführt, dem sich auch jene nicht verschliessen können, die mit Fellinis Städtebild sonst wenig anzufangen wissen. Die Idee etwa, die Hierarchie, die Macht und auch die Pracht innerhalb des Vatikans an einer Modeschau für klerikale Gewänder zu demonstrieren und bestimmt auch zu kritisieren, ist nicht nur beinahe schon unverfroren, sondern auch genial. Aber auch die ins Monströse verfremdete Beschreibung des Autobahnringes um Rom, gleichzeitig Darstellung eines Stück Lebens in dieser Stadt, das sich eben nicht zuletzt auf der Strasse, im Auto und im Verkehrsstrom schlechthin abspielt, trägt die Züge des Genies, das Wirklichkeit, Impression und Surrealismus zu einer packenden Einheit zu verschmelzen weiss.
Abgeschlossen seien diese wenigen Hinweise auf einen wirklich brillanten Film, dessen Reichtum zu beschreiben Worte allein nicht genügen, mit einem Vermerk auf die Liebe zur Sache, mit der Fellini ans Werk gegangen ist. Die Liebe des Regisseurs zu Rom, zu seiner Heimatstadt, prägt den Film durch und durch. «Roma» ist eine Hymne auch dort, wo Fellini kritisiert, wo er die Augen des Zuschauers auf Schwächen und Versagen lenkt. Denn für Fellini ist Rom mehr als bloss Stadt und Wohnsiedlung: Er sieht in ihr und ihren Bewohnern einen lebendigen Organismus, ein Lebewesen mit all seinen physischen und psychischen Störungen. Er macht auch keinen Hehl daraus, dass Rom wie jeder Organismus zum Tode verurteilt ist, dass es das ewige Rom nicht gibt: Die Rocker, die am Ende des Films mit ihren schweren Maschinen die Stadt durchrasen, sie in Beschlag nehmen und sie mit ihrem infernalischen Lärm ersticken, sind eine Art apokalyptischer Reiter, die auf den letalen Ausgang des Abenteuers Rom hinweisen.

Urs Jaeggi