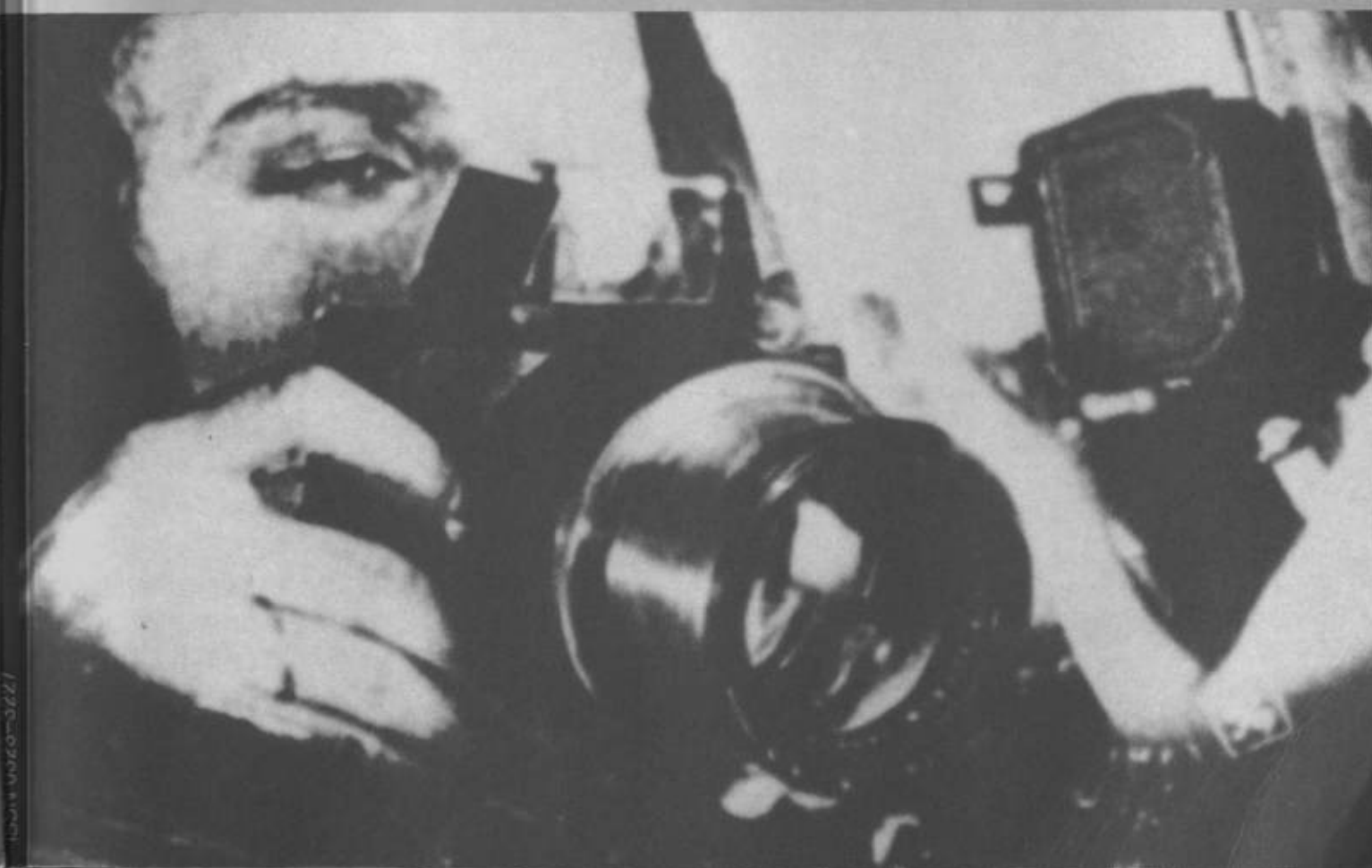
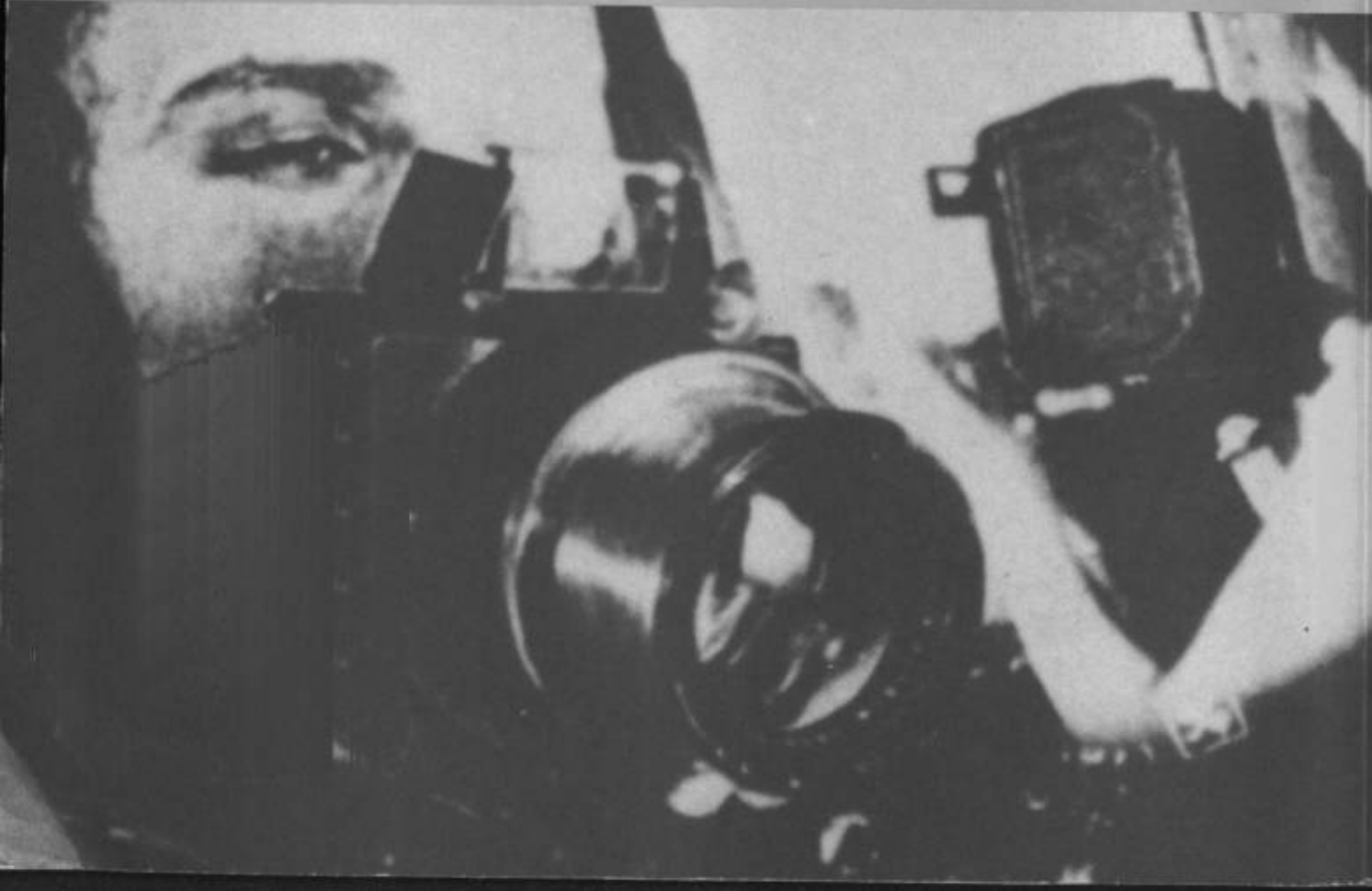


Film und Fernsehen 1/1999 / 27. Jahrgang / Herausgeber: Filmverband Brandenburg e.V. / Medienhaus / August-Bebel-Straße 26-53 / 14482 Potsdam-Babelsberg / Telefon +49 (0)331 725 5321 / Fax +49 (0)331 7215323 / Film und Fernsehen erscheint vierteljährlich zum Preis von 14 DM / Jahresabonnement 48 DM inkl. MwSt. / ermäßigt 40 DM über Inter-Abc-Betreuungs-GmbH / Postfach 360520 / 10975 Berlin / oder Postfach 103245 / 20022 Hamburg / Zuschriften sind an die Redaktion zu richten / Nachdrucke, auch auszugsweise, sind nur mit Genehmigung der Redaktion und unter Angabe der Quelle gestattet / Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr / Redaktion: Erika Richter / Gestaltung: grasse blotto, Berlin / Beileitung: triple-AAA, Berlin / Druck: F. Zimmermann, Druckerei GmbH & Co. KG, Berlin — Fotografin: DEFA — Wunsch (S. 2, 4/5, 6/7, 10/11), Archiv Merk (S. 22/23, 28/29), Schramm Film (S. 30/31), DEFA-Spielfilm-Studio (S. 34/35), Archiv Wach (S. 38/39), Grzegorz Kietka (S. 40/41), Hanna Prus (S. 44/45), PROGRESS Film-Verleih (S. 50), PÉGASOS FILM Filmverleih und -produktion GmbH (S. 51), Das Neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH, 1998 (S. 52/53, 55), DEFA-Skoluda (S. 58), Trevor Peters Filmproduktion (S. 60), Archiv Buder (S. 64/65), LANSAJAHRE FILMPRODUKTIONS GmbH (S. 68/69), Katalog des 41. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm (S. 70, 71, 73), Niels Bolbrinker (S. 72), Bundesarchiv - Filmarchiv (S. 74/75 u. Titel), Archiv Rother (S. 76/77, 78/79), Titel: Bildfolge aus dem Werbefilm „Du mußt zur Kipho“ (Berliner Kino- und Photoausstellung von 1925) von Guido Seiber (Deutschland 1925)

Film und Fernsehen 1/99

Dr. Michael Naumann zur Gründung der DEFA-Stiftung — Siegfried Kracauer über Kurt Maetzig's „Ehe im Schatten“ — Studien zu Joris Ivens, Marco Ferreri, Christian Petzold, zum polnischen Dokumentarfilm — Bücher, Filme, Festivals — 14 DM



Roland Merk

Marco Ferreri: Im Schatten der Dialektik der Aufklärung

„Keinesfalls will ich stören, das ist nicht meine Arbeit. Es ist die Realität, die stört, nicht ich.“ Marco Ferreri

Am 9. Mai 1997 starb der Filmregisseur Marco Ferreri. Eine erste umfassende Retrospektive in Paris zeigte das beeindruckende Werk eines großen Cineasten. Zeit, Marco Ferreri auch im deutschen Sprachraum zu würdigen.



Szene aus „La Grande Bouffe“ von Marco Ferreri (Italien/Frankreich 1973)

„Zusätze zum erprobten Kulturinventar sind zu spekulativ“, schrieben Horkheimer und Adorno mit Blick auf die Imperative der Kulturindustrie. Heute ist es anscheinend kaum anders. Wer über das kulturell Approbierte hinausgeht, ja wagt, dieses

nachsichtigen Humors; meist zum villain, den schon sein erstes Auftreten ... als solchen identifiziert, damit nicht einmal zeitweilig der Irrtum aufkommen kann, die Gesellschaft kehre sich gegen die, welche guten Willens sind.“ Die Rezeption

über die ablehnende Rezeption, die den Regisseur gerne und unisono als vulgären, obszönen Misanthropen, schließlich – und nichts falscher als dies – als hartnäckigen Misygnen bezeichnete. Üblich ist es nach wie vor in der französi-

unähnlichen Regisseure wie Antonioni, Bellocchio oder gar Bresson zu rücken, griff man nun auf Vergleiche mit Literaten zurück. Doch auch hier verraten die unterschiedlichen Zuordnungen nur Perplexität. In der französischen Presse

gar in Frage zu stellen, wird nach wie vor entweder mit Schweigen, mit einem Skandal oder mit der denkfaulen Stigmatisierung, das sei zu spekulativ, bestraft. Im Falle der Re-

der Filme Ferreris bestätigt solche Worte: Mit Beginn seines Filmschaffens ab den späten 50er Jahren wurde der Regisseur mit jovialen Bemerkungen bezüglich der künstlerischen

schen Presse, von Ferreri familiär als einem „ogre“, einem Menschenfresser oder Vielfraß, zu sprechen.

Die Tatsache, daß Ferreri angesichts eines Werks von über dreißig

wurde er mit Alfred Jarry, Jean Genet, Eugène Ionesco und Samuel Beckett, schließlich mit Rabelais und Cervantes verglichen. „Les Cahiers du Cinéma“ griffen gar – prestige obli-

zeption des Cineasten Marco Ferreri treffen alle drei Weisen zu. Unbequeme sich vom Halse zu halten. Die Gesellschaft stempelt ihn nach wie vor zum Outsider, kaum anders als es schon die Spezialisten der Dialektik der Aufklärung hinsichtlich der Darstellung des Nichtangepaßten im kulturindustriellen Kino ausmachten. „Im Film“, so ihre Analyse des Outsiders, „wird er günstigenfalls zum Original, dem Objekt böse

Originalität seiner Filme wie nicht minder mit nachsichtigem Humor beehrt. Solche statements blieben jedoch Ausnahmen einer Regel, die als Kanon öffentlicher Meinung Ferreri partout zum enfant terrible stilisierte. Wo nicht Schweigen, auch in der beredten Version, oder Nichtbeachtung vorherrschend waren – so etwa ist es mit Ausnahme seiner berühmtesten, zum Skandal erhobenen Filme der Fall für die

Filmen, darunter so berühmte Filme wie „Dillinger è morto“ (Dillinger ist tot, 1968), „La grande bouffe“ und „Il futuro è donna“ (Die Zukunft heißt Frau, 1984), kaum gebührend rezipiert wurde, läßt vermuten, daß Ferreri tabuisiert wurde, gerade weil er mit seinen Filmen an gesellschaftliche Tabus rührt. In Frankreich, dem cinephilsten aller Länder, gibt es nach wie vor nur eine kleine Monografie zum Werk Ferreris,

ge – auf Aischylos zurück. Widersprüchlicher hätten die Versuche nicht ausfallen können. Gewiß, der Regisseur Marco Ferreri hat auch einiges dazu beigetragen, daß man ihn nicht allzu schnell verstand. Wer die große Anzahl an Interviews liest, die Ferreri im Laufe seines Lebens gegeben hat, wird leicht feststellen können, daß der Regisseur oft und gerne falsche Fährten legte. Die Taktik ähnelt

der Pasolinis, denn wie dieser versteht auch Ferreri den Künstler, der ein Interview gibt, als schizoide Persönlichkeit: Seine Ansicht war, daß der Künstler im Werk aufgehe. Deshalb auch das Enigmatische seiner Gespräche, das Mißverständnissen Tür und Tor öffnete.

Ferreri als Produzent und seine ersten Filme

Marco Ferreri wurde 1928 in Milano geboren. Eigentlich wollte er Veterinär werden, er unternahm auch Studien in diese Richtung, doch die Umstände wollten es anders: Ferreri wurde Repräsentant eines Hauses, das sich auf Likör und Spirituosen spezialisiert hatte. In dieser Eigenschaft wurde ihm die Herstellung eines kurzen Werbefilms anvertraut. Der Mailänder begeisterte sich sogleich für das Medium und entschloß sich 1948, nach Rom, dem italienischen Filmzentrum, zu gehen. Es war die Zeit des Neorealismus, der mit Viscontis „*Ossessione*“ (1942) begann und mit Rosselinis „*Roma, città aperta*“ (1945), Viscontis „*La terra trema*“ (1947), De Sicas „*Ladri di biciclette*“ (1948) seine Schlüsselwerke bekam. Ferreri fand sich schnell zurecht. Er lernte die Meister des Neorealismus persönlich kennen und diejenigen, die alsbald Regie führen sollten: Federico Fellini, Michelangelo Antonioni. Mit dem Maler Renato Guttuso, dem Schriftsteller Alberto Moravia und schließlich dem einflussreichen Schriftsteller, Filmtheoretiker und Szenaristen Cesare Zavattini stand er in engem Kontakt. Die Einflüsse, die er dort erfuhr, setzte er mit Verve in die Praxis um. Mit Riccardo Ghione als Koproduzent gründete er das „*Documento mensile*“, eine Art Kinjournal, das ganz unter dem Zeichen Zavattinischer, neorealistischer Ästhetik stand und zu seinen Mitarbeitern oben genannte Künstler hatte. Das vielversprechende Projekt mußte jedoch schon nach wenigen Ausgaben eingestellt werden. Das kurze Abenteuer entmutigte ihn jedoch nicht. Ferreri, der angehende Regisseur, entschloß sich, sich weiterhin als Produzent zu betätigen. Die Zeit war

Indes war die nicht gerade erfolgreiche Erfahrung, die Ferreri als Produzent machte, nur der Widerschein einer Tendenz, die zum Zusammenbruch des Neorealismus führen sollte. Das politische Klima Italiens Mitte der 50er Jahre war von steigendem Einfluß der konservativen Parteien gekennzeichnet, die bestrebt waren, das sozialkritische Engagement des Neorealismus mittels staatlicher Kontrolle zum Ersticken zu bringen. Der Vorwurf der traditionellen Filmindustrie, der Neorealismus führe zur Arbeitslosigkeit, weil deren Vertreter außerhalb der Ateliers drehten – ein Vorwurf, den später auch die Nouvelle Vague in Frankreich zu hören bekam – und schließlich die Nachkriegsfilmschwemme aus Übersee taten ihr übriges: Brot und Spiele sollte die Losung sein. Ferreri entschloß sich 1956, das Land zu verlassen und – nichts Unerwarteteres und Unkonformeres als dies – nach Spanien zu gehen, das nach wie vor unter der Ägide Francos war.

Vier Jahre wird Ferreri in Madrid bleiben und genügend Zeit finden, die francistische Gesellschaft zu studieren. Sein Geld als Verkäufer von optischen Linsen und Objektiven verdienend, macht er dort für den weiteren Verlauf seiner Filmkarriere eine entscheidende Bekanntschaft. Er begegnet dem Journalisten und Schriftsteller bissiger Satiren, Rafaël Azcona, der ihm in der folgenden Zeit über die Hälfte der Drehbücher erarbeiten wird. Azcona ist es auch, der Ferreri ermutigt, Regisseur zu werden, weil ihm bald klar wird, daß der Exilitaliener, der sich ihm als Produzent von Filmen vorgestellt hatte, über keine finanziellen Mittel verfügt. „Du bist Produzent und hast nie Geld. Weshalb wirst du nicht Regisseur? Wir müßten dann bloß noch den Produzenten finden“. Er blickte mich mit seinen blauen Augen an. „Glaubst du?“ – „Und wie! Das wäre viel besser!“ – so schildert Azcona in den „*Cahiers du Cinéma*“ das Gespräch mit Ferreri, das ihn bewog, Regisseur zu werden. Drei Filme waren das Ergebnis seiner spanischen Phase. Zwei davon machten ihn international bekannt, sein zweiter Film jedoch, „*Los chicos*“ (1959), wurde von der spanischen Zensur verboten und ist bis heute noch nie gezeigt

dem Regisseur in Verbindung brachten, keine wie auch immer stilistische oder idiosynkratische Marke einer Persönlichkeit namens Ferreri, sondern Weise und Mittel, die glatten und eingeschliffenen gesellschaftlichen Verhältnisse parabelhaft und überzeichnet ans Licht zu bringen. Augenfällig ist das in dem Film „*El cochecito*“, in welchem die francistische Gesellschaft vor dem Hintergrund der Obsession eines alten Mannes gegen den Strich gebürstet wird. Wie für seinen ersten Film, der das Problem der Wohnungsnot im Binnenverhältnis eines verlobten Paares darstellt, das heiraten und eine Familie gründen möchte, jedoch über keine eigene Wohnung verfügt – der junge Mann heiratet deshalb eine 80jährige Frau, um sie zu beerben, die Liebe des Paares geht jedoch darüber in die Brüche –, so gilt auch für „*El cochecito*“ die Inversion der Geschichte als Schlüssel der Interpretation. Die Darstellung der Obsession Don Anselmos, der Liebe und Vertrauen in einer Gruppe von Invaliden erfährt, die auf motorisierten Rollstühlen ein keineswegs unglückliches Leben führen, und der alles daran setzt, ein solches Gefährt zu erlangen, um sich ihnen anschließen zu können – bis hin zum Versuch, seine Familienmitglieder mit einer vergifteten Suppe zu töten, weil sie ihm sein eigenes Geld verweigern –, läßt keinen Zweifel zu, daß der schwarze Humor Ferreris hier nur den schwarzen Humor der francistischen Schächer widerspiegelt, die, wenn man so will, die „gesellschaftliche Suppe“ reichlich versalzen haben.

Indes wurde Ferreris verfremdende Erzähltechnik nicht immer verstanden. Der unberechtigte Vorwurf, Ferreri sei misogyn, weil er in seinem ersten Film die Verlobte zur treibenden Kraft dieser utilitaristischen Heirat machte, wiederholte sich angesichts seiner späteren Filme wie „*L'ape regina*“ und „*La donna scimmia*“ (Die Affenfrau, 1964). Solche Vorwürfe beruhen jedoch auf der Verkennung einer für Ferreris Filmschaffen insgesamt charakteristischen Narration, die die gesellschaftliche Realität vielfach in Form der Inversion derselben zwecks deren analytischer Darstellung zum Gegenstand

tura“ (1960) und Pasolinis „*Accatone*“ (1961) neue Impulse erfuhr. Ferreri beteiligt sich an der kollektiven Produktion „*Le italiane e l'amore*“ (1961), die wiederum ganz im Zeichen Zavattinischer Ästhetik steht, und erarbeitet gleichzeitig mit Azcona als Drehbuchautor „*L'ape regina*“, ein Thema, das die kurz darauffolgenden Filme vorausnimmt. Wie später in „*L'uomo dei cinque palloni*“ (1965), der erst 1969 unter dem Titel „*Break up*“ erscheinen konnte, und in „*L'harem*“ (1967), so macht auch in „*L'ape regina*“ Ferreri die Institution der traditionellen Familie, des Paares, ja die Zeugung zum Gegenstand gesellschaftlicher Kritik. Der Film, der zuerst in Italien verboten war, schließlich jedoch gezeigt werden konnte, weil Ferreri öffentlich attestierte, „keinen Anschlag auf die heilige Institution der Heirat“ ausgeübt haben zu wollen, wird in Cannes mit gemischten Gefühlen aufgenommen.

Die Öffentlichkeit, so scheint es, kann mit Ferreris dunklen Geschichten nichts anfangen. Der Film erfährt die Zensur des ausgewogenen, an die Verdrängung gemahnenden guten Geschmacks, wie Ferreri mit Blick auf das französische Publikum konstatierte. Dies gilt nicht minder für den Film „*La donna scimmia*“, basierend auf der wahren Lebensgeschichte Monica Pastranas, einer über den ganzen Körper hinweg behaarten Frau, die kurz vor ihrem Tod bezeugte, sie sei glücklich gewesen, weil sie um ihrer selbst willen geliebt worden sei. Die Geschichte aus dem späten 19. Jahrhundert, versetzt in die Verhältnisse der 60er Jahre, erfährt in der Ferrerischen Adaption ihre radikale Umkehrung. Ferreri erzählt die Geschichte einer jungen, ebenso behaarten Frau mit dem bedeutungsvollen Namen Maria, die von einem Schauspieler namens Antonio entdeckt und geheiratet wird, um sie später öffentlich als Vorfahre der gebildeten und gesitteten Gattung Mensch dem ebenso gebildeten und gesitteten Publikum gegen harte Währung vorführen zu können (Annie Girardot und Ugo Tognazzi in den Hauptrollen).

Das Thema erinnert an Szenen aus Büchners Schauspiel „*Woyzeck*“, erfährt jedoch seine unausweichliche Nuancierung, weil es



noch günstig, denn „das Filmmaterial“, so Alberto Lattuada, „war zum Preis eines Papiers und die Kamera zu demjenigen eines elektrischen Rasierers zu kaufen“. Für den Film Lattuadas „*Il capotto*“ (Der Mantel, 1952), der dessen Meisterwerk werden sollte und zur Vorlage die gleichnamige Novelle Gogols hatte, zeichnete Ferreri als Produzent. In gleicher Funktion koproduzierte er mit Zavattini „*Amore in città*“ (1953), einen Film, der aus fünf Episoden besteht und von Antonioni, Fellini, Risi, Lattuada und Lizzani realisiert wurde. „*Amore in città*“, Plattform der italienischen Nouvelle Vague und in der Detailtreue dem Realismusbegriff Zavattinis verpflichtet, nahm das Cinéma Verité voraus. Der ästhetisch einflussreiche Film blieb jedoch, wie das meist der Fall zu sein hat, ökonomisch ein Fiasko. 1954 produzierte Ferreri für Luigi Malerba und Antonio Marchi „*Donne e soldati*“, eine antimilitaristische Fabel, für die er auch als Autor mitwirkte. Diesen Film jedoch ließ die italienische Zensur nicht durch. Ferreri sah sich nun nach dem politischen wie ökonomischen Fiasko gezwungen, die Rolle eines Schauspielers für einen Film Lattuadas anzunehmen, eine Beschäftigung, der er noch später als fest etablierter Regisseur aus Freundschaftsdiensten, so etwa in Pasolinis Film „*Porcile*“ (1969), nachging.

worden. Ferreri bekam für seinen Erstling „*El pisito*“ (Die kleine Wohnung, 1958) den Preis der FIPRESCI. Für seinen dritten Film „*El cochecito*“ (Der Rollstuhl, 1960) wurde er in Paris von Sadoul als „einer der besten Cineasten der neuen internationalen Nouvelle Vague“ ausgerufen.

Manche Kritiker sahen in seinem ersten Film eine Fortsetzung des Neorealismus, indes bricht Ferreri schon hier mit der Tradition. Wenn auch eine Ähnlichkeit bezüglich der Thementauswahl festzustellen ist – „*El pisito*“ behandelt wie de Sicas Film „*Il tetto*“ (Das Dach, 1955) die Wohnungsnot –, so wird doch schon hier die neorealistische, objektivierende Erzählweise zugunsten einer an die Parabel grenzenden, asketischen Erzählweise aufgehoben. Ferreri entschlackt die Realität in einem Maß, das den Abstrahierungsprozeß seiner späteren Filme, die ganz auf Details wie spezifischen Ort und spezifische Zeit verzichten, vorwegnimmt. Gleichzeitig hebt er die subjektiven Idiosynkrasien der dargestellten Personen hervor, doch deren starke Betonung und Autonomie bleiben an das gebunden, in dessen Dienst sie stehen: die Kritik und Darstellung der Gesellschaft. So gesehen ist das subjektivierende Verfahren, das Kritiker bezüglich der karikierenden Darstellung beanstandeten und bis weit in die 60er Jahre mit

macht (Verfremdungseffekt). „*L'ape regina*“ etwa führt die gesellschaftliche Ausbeutung der Frau durch den Mann kurzerhand durch Rollentausch vor. Eine gleiche Inversion der Verhältnisse liegt auch in „*Non toccare la donna bianca*“ (Berühre nicht die weiße Frau, 1973) vor, wo eine Handvoll Indianer die Kolonisatoren gegen die Logik der Geschichte blutig niederschlagen. Anders liegt jedoch der Fall bei „*Come sono buoni i bianchi*“ (Wie gut doch die Weißen sind, 1988), einer glänzenden Analyse kolonialistischer Mechanismen, wo eine Afrikanerin in einer Kurzaufnahme so debil uns anblickt wie die ganze Geschichte der Kolonisation sie partout machen wollte. In diesem Fall ist es nur die historische Realität, an die Ferreri ohne Inversion Mimesis betreibt. Wer dies nicht bemerkt, wird leicht zu falschen Schlüssen kommen und womöglich Ferreri auch noch zum Xenophoben erklären wollen.

Schwarzer Humor

1961 kehrt Ferreri, nunmehr als Regisseur international bekannt, nach Italien zurück, zu einer Zeit also, in der der italienische
25 Film mit Fellinis „*La dolce vita*“ (1959), Antonionis „*L'aven-*

Antonio nicht gelingt, der Liebe und Offenheit der jungen Frau in bloß utilitaristischer Weise die Stange halten zu können. Kurzum: Es muß auch ein wenig Liebe sein, um Maria noch schonungsloser und reibungsloser ausbeuten zu können. Carlo Ponti, der Produzent dieses Films, ließ die Sache nicht durch. Zu offensichtlich war die Anspielung und zu abgründig das geplante Ende: Mutter und Sohn, der in Ferreris vorgesehener Version ebenso behaart auf die Welt gekommen wäre, hätten kurz nach der Geburtsszene sterben sollen. Antonio hätte unfreiwillig sein Ende gefunden, nicht bevor er jedoch noch dem Publikum seine Absicht hätte mitteilen können, die Hinterbliebenen einsalben zu wollen, um sie später mit noch größerem Erfolg kommerziell zu nutzen. Ferreri wurde gezwungen, ein anderes, hoffnungsvolleres Ende zu filmen.

Das hat er auch in gut neorealistischer Weise getan, doch so, als stünde diese nur noch für eine antiquierte Erzählhaltung. Das gute Ende in inhaltlicher Hinsicht – Szenen eines mehr oder weniger glücklichen Alltags, die Normalisierung des Aussehens Marias nach der Geburt ihres Sohnes – war jedoch in ästhetischer Hinsicht ein Todesstoß in Richtung des Neorealismus. Das aufgesetzte Ende, das Ferreris Technik des

wie aufgeklatscht wirkenden Schlusses späterer Filme ankündigt, war auch zugleich dessen endgültige Verabschiedung des Neorealismus.

Cinéma négatif

Daß moderne Kunst nichts über den wachsenden Verfall ihrer Schönheit vermag, wie Adorno 1969 in seiner Ästhetischen Theorie mit Blick auf deren Entwicklung schrieb, veranschaulichen auch Ferreris folgende Filme: *Détruire dit-il*, mit diesen Worten ließe sich in Abwandlung eines Filmtitels von Marguerite Duras, *„Détruire dit-elle“* (1969), Ferreris cineastischer Gestus ab den späten 60er Jahren charakterisieren. Die Bezugnahme auf Adorno ist nicht zufällig, denn Ferreri widerspiegelt filmisch-mimetisch den Geist moderner Kunst, wie ihn Adorno theoretisch auf den Begriff bringt. Häßlichkeit, Zerrüttung der Form und der Narration, Parataxis des Stils bis hin zum Verstümmeln filmischen Erzählens – das sind Elemente aus dem Filmschaffen des „dunklen Filmemachers“, die sich mit den Analysen des „dunklen Philosophen“ decken. Weit mehr noch aber verbindet sie die Hoffnung, die Utopie durch die unnachgiebige Analyse gesellschaftlicher Negativität bilderlos zum Ausdruck zu bringen. Auch Ferreris Einschätzung der Kunst bezüglich ihrer gesellschaftlichen Funktion wie nicht minder seine Selbstreflexion als Künstler vor dem Hintergrund einer Analyse des Systems als eines der „repressiven Toleranz“, wie Marcuse diagnostizierte, weisen auch hier in ähnliche Richtung. Angesichts einer affirmativen Kultur, in welcher „selbst die Provokation nichts nützt, weil alles verdaut ist“, vermag der Film, der mit der Realität ernst machen will, sich nur noch als negativer zu artikulieren. „Meine einzige Moral derzeit ist es, negative Filme zu machen ... man kann nur noch negative Filme machen“, hält Ferreri in einer Unterhaltung mit Jacques Aumont in den *„Cahiers du Cinéma“* zu Beginn der 70er Jahre fest. So apodiktisch sich die Aussage gibt, so wird sie freilich schon hier durch das Wort „derzeit“ relativiert. Man mag hier durchaus eine Unentschiedenheit erblicken, zumal Ferreri in den späten 80er Jahren ohne Scheu vom Versuch einer Erneuerung des Volkskinos sprechen wird. Solche Unentschiedenheit bleibt jedoch eine des Films insgesamt, der zwischen der Skylla der Kulturindustrie und der Charybdis der Marginalisierung seinen eigenen Weg finden muß.

Das Programm eines negativen Kinos bringt Ferreri mit seinem Meisterwerk *„Dillinger è morto“* 1968 auf den Punkt. „*Merveilleux de simple évidence*“, läßt Jean-Luc Godard verlauten. Der Film wird ihm den Ruf eines ernst zu nehmenden Cineasten, eines Cineasten der Entfremdung, einbringen. *„Dillinger è morto“* besteht fast ausschließlich aus Plansequenzen und treibt das auf die Spitze, was Bazin als Tendenz des Neorealismus insgesamt ausmachte, nämlich „die Montage auf ein Nichts zu reduzieren und die Realität in ihrem wahren Ablauf zu zeigen“. Ohne weiteres wird man auch diesen Film als die radikale Verwirklichung Zavattinischer Ideen ansehen können. Ferreri vollzieht genau diejenigen Punkte, mit Ausnahme der Einschätzung der Rolle des Subjekts, die Zavattini hinsichtlich einer Radikalisierung und Überschreitung neorealistischer Intentionen forderte: „Das wird ein Film ohne Drehbuch sein, geschaffen durch den unmittelbaren Kontakt mit der Realität, vermittelt durch unser Sehen und Hören. Das wird die Bestimmung des Neorealismus sein. Ich denke, die Sachen sind vor Ort. Man muß sie nur noch ergreifen und sie auswählen, so wie sie sich zeigen. Gelegent-

lich wird die Inszenierung unabdingbar sein, doch immer in Hinsicht auf das Subjekt.“ Zwar stellt *„Dillinger è morto“* nicht das dar, was Bazin als Zavattinis Traum umschrieb, „90 Minuten aus dem Leben eines Mannes zu filmen, dem nichts passiert“, denn da wird einiges passieren, besser, mit dem „Subjekt“ geschehen, doch erfüllt der Film genau das, was Zavattini als dramaturgischer Grundgedanke vorschwebte: die Koinzidenz von realer und filmischer Zeit. Der Inhalt des Films ist schnell erzählt: Ein Mann, Designer von Industriemasken – Masken, die für die Maske des entfremdeten Menschen des Industriezeitalters stehen, eine evidente Anspielung auf Marx also –, unterhält sich mit einem Arbeitskollegen über dessen Thesen zur Entfremdung. Dann fährt er nach Hause. Aus dem Autoradio, es ist Nacht, rieselt Musik, die zu ihrem Inhalt die Botschaft hat, daß nun alle Lichter in den Häusern angezündet seien – Dialektik der Aufklärung also. In langen Plansequenzen folgt das eigentliche Geschehen: Der Designer, meisterhaft gespielt von Michel Piccoli, entschließt sich, sich ein Essen zuzubereiten, weil das hingestellte Menü seiner Frau, die unter Migräne leidet und sich schlafen gelegt hat, ihm nicht schmeckt. In minutiöser Darstellung werden nun jene Handlungen gezeigt, die den Inhalt des Films ausmachen: Kochen und Essen, anschließendes Fernsehen, eine private Filmvorführung mit Bildern seiner Frau – Bilder, die er mechanisch liebkost, anschließend ein Stelldichein mit dem Dienstmädchen, zwischendurch und gleichzeitig das Instandsetzen eines Revolvers, den er aus einer alten Zeitung, in welcher der Tod Dillingers mitgeteilt wird, ausgepackt hatte und mit welchem er seine Frau umbringen wird. Ein letztes großes Bild zeigt die Szenerie der Abfahrt eines Schiffes unter einer kitschig-rot untergehenden Sonne, auf dem Schiff, das nach Tahiti fährt, der Protagonist, nunmehr als Koch angeheuert. Das Ende wirkt wie aufgeklatscht, doch sein Imaginäres, das Kritiker als ein Buñuelisches Versatzstück beanstandet hatten, ist bloß die komplementäre Figur entfremdeter Verhältnisse. So als ob dies Leben kein Ende finden könnte, weil es noch nie begonnen hat.

Mit *„Dillinger è morto“* wechselt Ferreri die Tonalität. Der schwarze Humor geht über in eine unterkühlt wirkende, asketische, soziologisierende Sprache. Sie ist das Resultat einer seiner Gesellschaftskritik entsprechenden Reflexion auf die Form, die den Status einer „forme qui pense“, wie Godard sagen wird, einnimmt. Mit *„Dillinger è morto“* proklamiert Ferreri den Tod des amerikanischen Kinos und nimmt Partei für eine filmische Phänomenologie des Lebens. „Die beschleunigte Montage trickste mit Zeit und Raum“, schrieb Bazin, und Ferreri teilt dieses Unbehagen: „Diese Art von Machen, den Takt anzugeben, erscheint mir zu mechanisch ... Für mich ist es die einzige Art des Drehens: Schnitte existieren nicht für mich, sie scheinen mir die Realität einer Sequenz zu verfälschen. Das Kino der vier Objektive interessiert mich nicht. Ich lehne es ab.“ Ferreri bevorzugt deshalb die Plansequenz, in deren Inneren er die Dramatik ansiedelt, und wendet sich damit gegen eine durch Schnitte vermittelte, äußerliche und konsequenzlogische Dramaturgie. Ferreri will damit auch der Diskontinuität des Lebens Rechnung tragen. Die Kamera fängt das Leben auf, wie es sich zeigt, in seiner gnadenlosen, kontingenten Dauer. Pasolini hat die Dramaturgie Ferreris in *„Dillinger è morto“* folgendermaßen beschrieben: „Er gibt die Realität in ihrer realen Dauer auf sadistische Weise wieder. In der Tat, die reale Dauer einer Handlung zeigt in ihrer Wiedergabe alles, was sie an Zufälligem aufzuweisen hat: das

Unvorgesehene verstreicher Zeit – die irrealer Zeit, in der das Organische sich verliebt und aufzehrt –, die Zeit, an die wir uns gewöhnt haben. Nun also, wenn man diese Zeit physisch, aber nicht naturalistisch, wiedergibt, erscheint sie in ihrer ganzen Schrecklichkeit, in ihrem Elend und in ihrer Häßlichkeit.“ Pasolinis Worte ließen sich auch mit Walter Benjamins Rede von der „homogenen und leeren Zeit“ auf den Punkt bringen, lineare Zeit, die einfach vorbeistreicht, doch trifft das noch nicht den ganzen Sachverhalt. Der Phänomenologe Ferreri führt auch die Welt, wie Heidegger sagen würde, als „Bewandtniszusammenhang“ vor, in dem ein jedes Ding auf ein anderes verweist, nur mit dem einen Unterschied, daß bei Ferreri die Dinge nicht zu einem sinnhaften Ganzen, zur „Welt“ des Subjekts zusammenwachsen. Offenkundig ist das in *„Dillinger è morto“*, wo der Verweisungszusammenhang der Objekte, der Instrumente die eigentliche Inszenierung übernimmt. Das Subjekt wird entmachtet, die Kamera fügt sich der Kontingenz der Dinge, die anderes herbeizitiert oder eben nicht. Oft enden so Szenen im Leeren. Überdeutlich ist das etwa in *„Ciao maschio“*, wo die Kamera einem Hubschrauber nachfährt, ohne daß die Szene dem weiteren Geschehen dienlich ist. Ferreri dekonstruiert auf diese Weise das Erzählen, gewissermaßen den „Rosenkranz“ klassischer Narration. Er frustriert den Zuschauer, der gebannt das auf der Leinwand sucht, was das Leben draußen nicht mehr verspricht: Ganzheit und Linearität. Ferreri fragmentiert Aktionen mittels toter Zeit, eröffnet indeterminierte Felder, läßt der Kontingenz ihren Raum, immer jedoch in Funktion des zu behandelnden Gegenstandes. Eine solche Narration versteht sich so zugleich auch als Mimesis ans entfremdete Leben, als dessen Widerspiegelung.

Mit den Filmen *„L'udienza“* (Die Audienz, 1971), *„La cagna“* (Allein mit Giorgio, 1972) und *„Non toccare la donna bianca“* fährt Ferreri in seinem unverkennbaren, asketischen Stil fort. Dieser läßt sich bis in sein Spätwerk verfolgen, etwa in dem in Afrika gedrehten antikolonialistischen Film *„Come sono buoni i bianchi“* (Wie gut doch die Weißen sind, 1988). Indes scheint Ferreri gewisse Probleme mit seinen Produzenten bekommen zu haben. Angesichts der mangelnden Rezeption sieht sich Ferreri zeitweilig gezwungen, gewisse Konzessionen in formaler Hinsicht machen zu müssen. Dies ist, so erstaunlich das klingen mag, der Fall von *„La grande bouffe“*.

Ferreris Filme der 70er Jahre führen das Projekt einer Kritik der Moderne fort. Während *„L'udienza“* die Machtverhältnisse in der Gesellschaft anhand einer kafkaesken Geschichte am päpstlichen Hof zum Gegenstand macht, *„La cagna“* diese im Verhältnis eines auf eine einsame Insel fliehenden Paares vorführt, bürstet Ferreri die okzidentale Geschichte in *„Non toccare la donna bianca“* gegen den Strich. Illusionslos zerstört er den Mythos des Westens als saubere und hehre Ideologie von Kolonisatoren. In *„La grande bouffe“* schließlich führt der Cineast all seine bisherigen Themen in Form einer großen Parabel auf die Zivilisation vor. Ihr Gegenstand ist die blinde Selbsterhaltung im Industriezeitalter. Wie ein Kommentar zu Kants berühmter Definition von Aufklärung – Aufklärung als der „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ – gibt sich *„La grande bouffe“*, Aufklärung wird gewissermaßen beim Buchstaben genommen. Vier mündige Männer – gespielt von Michel Piccoli, Philippe Noiret, Marcello Mastroianni und Ugo Tognazzi – saufen und fressen über Tage hinweg, bis sie an ihrer Völlerei auf je unterschiedliche Weise unappetitlich krepieren. Gewiß, *„La grande bouffe“* ist kein klassisches Symposium,

kein Gastmahl à la Platon, denn von der Liebe zur Wahrheit fehlt hier jede Spur: Unzimperliche Hetären tun's auch, auch und gerade, wenn eine Dame aus gutbürgerlichem Hause – üppig gespielt von Andréa Ferréol – tüchtig beim Gelage mitmacht. In barock opulenter Weise wird hier ein Fest ausgelassener Regression veranstaltet, das mit dem Tod bezahlt wird. Kein Zweifel, *„La grande bouffe“* war in seiner hyperrealistischen Art das Gemälde der Konsumgesellschaft. Als französischer Beitrag vorgeführt in Cannes im Jahr 1973, schlug der Film wie eine Bombe ein und wurde zum Skandal. Laut überlegte die konservative Presse Frankreichs, ob man nicht wieder zur politischen Zensur zurückgreifen sollte, nachdem man sie vor nicht allzu langer Zeit abgeschafft hatte. Gewiß, der Film ist degoutant, doch wird man sich angesichts der damaligen Hungersnot in Biafra fragen dürfen, ob der Skandal Ferreris Verschulden sei. „Ein Skandal entsteht, wenn die Zeitungen beginnen, Geheimnisse zu verbreiten, die alle kennen“, schreibt Dino Risi. Dem wird man nichts weiteres hinzufügen wollen, außer vielleicht noch dies, daß eben guter Geschmack im Kino nicht vor schlechtem Geschmack im Leben hütet.

Übergänge und das Spätwerk

Nur wenige Regisseure europäischer Herkunft haben die abendländische Geschichte und Kultur so schonungslos zum Gegenstand der Kritik gemacht wie Ferreri und gleichzeitig und trotz allem an der Möglichkeit einer Veränderung der Gesellschaft festgehalten, so unwahrscheinlich sie gerade auch für ihn erschien. Ferreris Filme ab den späten 70er Jahren stehen im Zeichen der großen Krisis, der Krisis des Mannes, des Patriarchats, wie in *„L'ultima donna“* (Die letzte Frau, 1976), der Krisis der Menschheit und ihrer Geschichte schlechthin wie in *„Ciao maschio“* (Affentraum, 1978). Ferreri wird zum Totengräber der großen Geschichte und zum Chronisten einer untergehenden Epoche, die ahnt, daß sie mehr ist, als was der Fall ist. In einem 1978 geführten Interview bringt Ferreri das auf folgenden Punkt: „Der Mensch ist mehr als seine Geschichte, als seine Zivilisation, aus dem einfachen Grund, daß diese Zivilisation am Ende ist, nicht aber der Mensch. Gäbe es eine hundertprozentige Übereinstimmung des Menschen mit seiner Geschichte, gäbe es keine Krise.“ Dem Unbehagen an der Kultur auf die Sprünge zu helfen, Bilder der Leere einzufangen, die Fragen evozieren, das ist fortan Ferreris Anliegen: „Im Grunde genommen, was ist eigentlich mein kulturelles Engagement?, mein ‚Beruf als Regisseur‘? Heute glaube ich, daß er nur darin bestehen kann, eine gewisse Anzahl von Bildern zu sammeln, die jenem Teil der Bevölkerung dient, der die Krise an der eigenen Haut verspürt, und das sind nicht weniger als 90 Prozent der Leute, die nichts mehr mit der Kultur zu tun haben. Diese Bilder finden, verzweifelt versuchen, sie zum Leben zu bringen, ihnen die Berechtigung geben, ein wenig so tun wie die Vispa Teresa, die nach Schmetterlingen jagte, das ist es. Ich jage Bilder, und ich bringe sie auf die Leinwand.“ Meisterhaft in ein Bild gebannt hat Ferreri die Sinnkrise der Konsumgesellschaft in *„Ciao maschio“*, dem neben *„Dillinger è morto“* und *„La grande bouffe“* wichtigsten Film seiner Karriere. Die nachfolgenden Filme wie *„Chiedo asilo“* (Mein Asyl, 1979), *„Storia di ordinaria follia“* (Ganz normal verrückt, 1981), *„Il futuro è donna“* (Die Zukunft heißt Frau, 1984) bis hin zu *„Diario di un vizio“* (Tagebuch eines Lasters, 1993) nehmen sich aus wie die Korollarien zu diesem monumentalen Film,

der wohl als eines der wichtigsten Dokumente der filmischen Postmoderne eingehen wird. „Ciao maschio“ atmet den reflektierten postmodernen Geist der Verabschiedung der großen Erzählungen, doch ohne den Menschen dem zynischen Spiel der Beliebigkeit zu überlassen, ja die Betonung „der Notwendigkeit einer Renaissance der Menschheit“, wie Hanna Schygulla mit Blick auf seine späten Filme hervorhebt, ist auch für diesen Film gerade zentral. „Ciao maschio“ stellt die Momentaufnahme einer Epoche dar, die fühlt, daß sie untergehen wird und noch nicht weiß, wohin es sie führen wird. Es ist ein Film, der nur in Bildern spricht und nur in Bildern sprechen will, ein Film, der das gesellschaftliche Vakuum, die Sinnkrise nur ablichtet. Ferreri entzieht sich bewußt der eindeutigen Worte, um ein großes und stummes Stimmungsbild der Gesellschaft zu malen. Kurzum und mit Deleuze gesprochen, er entwirft ein einziges „Triebbild“: Riesig

lität des Menschen, ... der letzte Spiegel, in dem man sich noch betrachten kann“, Hoffnungsschimmer möglicher „Transition“.

Wie Serking, so der bezeichnende Name des Hauptdarstellers in „Storia di ordinaria follia“, begeben sich die Menschen in den späten Filmen Ferreris immer wieder auf die Suche, auf die Suche nach einer anderen Form zwischengeschlechtlicher Beziehung wie in „Il futuro è donna“, einer anderen Form von Sexualität wie in „Storia di Piera“ (Die Geschichte der Piera, 1983) oder in „La carne“ (Das Fleisch, 1991). Wie in „Ciao maschio“ liegt auch in diesen Filmen der Grundtenor in der Feststellung, daß etwas im Leben fehlt, ja daß das gesellschaftliche Leben dieses versagt: Glück etwa oder Wärme. Ferreri wird zum Verteidiger des Lebens, eines Lebens, das gegen das gesellschaftliche Eis lebt, zum Anwalt der jungen und alten Generation, die nicht mehr gebraucht werden, zum Für-

Eingangsszene zu „Diario di un vizio“, Porträt der jungen, arbeitssuchenden Generation. Oft muß das Glück mit Neid und Mißgunst bezahlt werden wie in „La casa del sorriso“, einer traurigschönen Geschichte einer älteren Dame, die in einem Altersheim sich in einen älteren Herrn verliebt und auflebt, und der man aus Mißgunst angesichts ihres Glücks ihr künstliches Gebiß, ihr lebensfreundliches Lächeln wegnimmt. Ferreri begleitet den Menschen, das unausschöpfliche, doch angeschlagene Individuum, dorthin, wo die Gesellschaft ihn im Stich läßt. Sein Spätwerk ist ein Werk intimer Geschichten, Protokolle voller Leid, von unversöhnter und doch hoffnungsvoller Schönheit, die Ferreris vitalen Humanismus und seine Sanftmut widerspiegeln. Wie in „Chiedo asilo“, diesem wunderschönen Film über die Kinder, in welchem Ferreri seine Liebe und Zuversicht zur kommenden Generation zum Ausdruck bringt, so bleibt in all seinen spä-

ten Filmen die dem Leben abgetrotzte Zuversicht, daß alles, um ein wenig verrückt, anders, besser sein könnte.

Ferreri, verkannt, unterschätzt und mißbilligt nach wie vor, war einer der wichtigsten Regisseure unserer Gegenwart und unserer Zeit voraus. Er war, wie sein Freund Michel Piccoli sagte, „ein Philosoph – ein Wort, das man für die Menschen gebraucht, die in ihrer Kunst oder in ihrem Beruf über das Spaßige, das Gutgemachte oder einfach Emotionelle hinausgehen“.

Ferreri, der wie kein zweiter das offene, kosmopolitische Kino darstellte, hielt der Gesellschaft ihren Spiegel vor, in dem sie sich aus Angst nach wie vor nicht betrachten will. Es wird wohl noch eine Zeit dauern, bis der Regisseur Marco Ferreri entdeckt wird, doch dann wird man nicht anders können, als ihn in die Reihe der großen Unbequemen wie Fassbinder, Pasolini und Oshima zu stellen, zu der er gehört.

Zitate aus dem Französischen vom Autor übersetzt



und drohend scheint für Ferreri die bisherige Geschichte im Rücken der Gesellschaft zu liegen wie im Film der noch zuckende Leichnam King Kongs vor der Skyline New Yorks,

sprecher anderer Kulturen wie der arabischen und afrikanischen Kultur in seinen Filmen „La casa del sorriso“ (Das Haus des Lächelns, 1991) und „Come sono buoni i bianci“.

rätselhaft und unbestimmt ist deren Zukunft wie das Ende des Films – eine Mutter mit Kind, beide nackt, die verloren in die unendliche Weite des Meers blicken. Am Ende der großen Geschichte beginnt erneut die Suche, so ließe sich der Film zusammenfassen. Übrig bleibt nach dem Versagen des historischen Menschen nur noch, so Ferreri, „die Anima-

„Alles, was dieses Gefängnis überschritt, in welches wir uns selbst gesetzt hatten, war ihm willkommen“, so lautet Hanna Schygullas schöne Charakterisierung der späten Filme Ferreris. Obdachlos und verletztlich zeigen sich seine porträtieren Menschen. Oft stehen sie nur weinend da und protokollieren das verschüttete Leben wie der Hauptdarsteller in der

Filmografie: El Pisito, Spanien (1958), Los Chichos, Spanien (1959), El Cochecito, Spanien (1960), Gli Adulteri, Sketch in Le Italiane e l'Amore, Italien (1961), Una Storia Moderna: L'Apè regina, Italien, Frankreich (1963), La Donna Scimmia, Italien, Frankreich (1964), Il Professore, Sketch in Controsesso, Italien (1964), Marcia Nuziale, Italien, Frankreich (1966), L'Harem, Frankreich (1967), Dillinger è Morto, Italien (1968), Break up, Italien, Frankreich (1969), Il seme dell'uomo, Italien (1969), L'udienza, Italien (1971), La Cagna, Italien, Frankreich (1972), La Grande Bouffe, Italien, Frankreich (1973), Non Toccare La Donna Bianca, Italien, Frankreich (1973), L'Ultima Donna, Italien, Frankreich (1976), Ciao Maschio, Italien, Frankreich (1978), Chiedo Asilo, Italien (1979), Storia di Ordinaria Follia, Frankreich (1981), Storia di piera, Italien, Frankreich (1984), Il Futuro è Donna, Italien, Frankreich (1984), I Love You, Frankreich (1987), Come sono buoni i bianci, Italien, Frankreich (1988), Le Banquet, Fernsehfilm, Frankreich (1988), La Casa del Sorriso, Italien, Frankreich (1991), La Carne, Italien (1991), Diario di un Vizio, Italien (1993), Faicèz ce que Vouldras, Fernsehfilm Arte (1994), Nitrate d'Argent, Beitrag zum hundertjährigen Jubiläum des Films, Frankreich (1996)