

Daniela Otto

Im Labyrinth der ewigen Stadt. Zu Woody Allens Sommerkomödie *To Rome With Love*.

Während der Herbst in Deutschland Einzug hält, zaubert Woody Allens To Rome With Love noch einmal die Stimmung einer lauen Sommernacht auf die Leinwand. Die jüngste Komödie des amerikanischen Regisseurs ist leicht, amüsan und ein bisschen verrückt. An die Größe seiner letzten cineastischen Europastreifzüge reicht sie jedoch nicht heran. Das Labyrinth ist Motiv und narrative Strategie zugleich – kein Wunder also, dass sich der Film bisweilen in seiner chaotischen Komik verliert.

Es ist das tragische Schicksal des Touristen, sich in einer unbekanntem Stadt zu verlaufen. Vor allem Venedig, mit seinen vielen Gassen, Brücken und Kanälen bietet sich als Setting für die totale Desorientierung an. In Ian McEwans *The Comfort of Strangers* endet ein Streifzug durch die Lagunenstadt sogar tödlich. Ganz so dramatisch geht es bei Woody Allen freilich nicht zu. Doch auch in *To Rome With Love* wird eine italienische Metropole – die ewige Stadt Rom – zum Labyrinth, in dem sich die Protagonisten zeitweise verlieren. Dass das Motiv des Labyrinths nicht nur einen mythologischen Ursprung hat, sondern auch Erzählmodell ist, lässt sich bei Manfred Schmeling nachlesen.¹ Dabei ist der Mythos von Theseus, der sich ins Labyrinth wagt und den Minotauros tötet, vor allem eine Initiationsgeschichte. Das Durchlaufen des Labyrinths fungiert als identitätsstiftende Reise.² Das Motiv wird auch zum narratologischen

¹ Vgl. Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt am Main 1987.

² Vgl. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, S. 139. Zur Initiation vgl. Mircea Eliade: *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*. Frankfurt am Main 1989, S. 11: Eliade versteht unter Initiation „eine Gesamtheit von Riten und mündlichen Unterweisungen,

Muster: Das labyrinthische Erzählen verabschiedet sich von einer linearen Narratologie und das kann ein großes rezeptionsästhetisches Versprechen sein. Beim labyrinthischen Rezeptionsakt, so Schmeling, wird der Leser zum eigentlichen Protagonisten der Geschichte, der, ähnlich dem mythischen Helden, eine intensive und existenzbestimmende Erfahrung macht.³ Monika Schmitz-Emans betont den „meditativen Charakter“, welcher der Rezeption labyrinthischer Werke innewohnt.⁴ Meditation wird seit Jahrhunderten praktiziert, um das Bewusstsein zu transzendieren, das Gefühl der Einheit zu empfinden, um sein wahres Ich zu entdecken und trägt somit selbst hochgradigen Initiationscharakter in sich. Meditation und Labyrinth fallen sodann im Bild des Mandalas zusammen, das auch C. G. Jung, der stets der Identitätsfindung (der Individuation) auf der Spur war, zum Zentralsymbol der Ganzheit erklärt.⁵ Im Durchlaufen medialer Labyrinth kann der Rezipient immersiv in einem meditativen Zustand regredieren. Christopher Nolans *Inception* ist solch eine labyrinthisch konzipierte Narration, ein großartiges cineastisches Mandala, das der Zuschauer durchstreift und am Ende das Kino mit neuen Reflexionsimpulsen verlässt.

Ganz so hochtrabend ist der Rezeptionseffekt bei *To Rome With Love* nicht. Dennoch verabschiedet sich auch dieser Film vom roten Faden, erzählt vier unterschiedliche Handlungsstränge, ohne sich die Mühe zu machen, diese kausallogisch konsequent miteinander zu verknüpfen und hinterlässt den Kinogänger in einer fröhlich-verwirrten Heiterkeit. Die Protagonisten oszillieren, ganz dem mythischen Labyrinthgänger gleich, zwischen Selbstverlust und Selbstfindung. Es geht also in der Tat mehr als labyrinthisch, ja chaotisch in dieser Komödie zu, und wäre da nicht Woody Allens Fähigkeit, die Lachmuskeln des Kinopublikums im Minutentakt zu reizen,

die die grundlegende Änderung des religiösen und gesellschaftlichen Status des Einzuweihenden zum Ziel haben.“ Es handle sich, so Eliade, um eine „ontologische[...] Veränderung der existentiellen Ordnung“.

³ Vgl. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, S. 36.

⁴ Monika Schmitz-Emans, Christian A. Bachmann (Hgg.): *Labyrinth als Texte. Texte als Labyrinth*. Bochum 2009, S. 17.

⁵ Vgl. C. G. Jung: *Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie*. Frankfurt am Main/Hamburg 1957, S. 161.

könnte man dazu neigen, dem Film eine enervierende, ja allzu unsinnige Tendenz zuzuschreiben. Woody Allen aber versteht sein Fach und mit etwas gutem Willen und Lust zur Sinnsuche lässt sich sogar doch ein wenig Ordnung in das muntere Figurenensemble bringen. Ein gutes Dutzend Schauspieler lässt Woody Allen auflaufen, mehr als genug also und nicht hinter jeder Nebenfigur versteckt sich ein tieferer Sinn. Die Kernprotagonisten jedoch sind nahezu spiegelbildlich konzipiert – wenn die Figuren auf der Suche nach ihrem wahren Ich sind, schwirrt irgendwo in der ewigen Stadt ein alter ego herum, das die Lücken der eigenen Identität zu schließen vermag.

Da ist zunächst die biedere Milly (Alessandra Mastronardi), die sich gleich zu Beginn auf der Suche nach einem Friseur verirrt. Sie ist eine klischeehafte Lehrerin, trägt ein Kleid mit Blümchenmuster, kein Make-Up und lächelt brav. Dieser vermeintlich Heiligen steht die Hure Anna gegenüber, gespielt von Penélope Cruz, mit einem kurzen roten Kleid, roten Highheels, vollen Lippen, langem Haar, einem seltsam staksenden Gang und einem überaus großen Kundestamm. Milly und ihr ebenso schüchterner Ehemann Antonio (Alessandro Tiberi) sind von der Provinz nach Rom gekommen, da Antonio sich dort einen neuen Job erhofft. Während sich Milly in der Stadt verläuft, verirrt sich die extrovertierte Anna in das Hotelzimmer Antonios. Dass der Weg zur eigenen Identität manchmal über den Umweg des Seitensprungs geht, zeigt *To Rome With Love* ganz ohne moralisierenden Subtext. Während Milly einem Schauspieler (Antonio Albanese) in die Arme läuft, dessen Charme sich dem Zuschauer nur schwer erschließt, für Milly jedoch offensichtlich zu sein scheint, lässt sich Antonio nach anfänglichem Widerwillen von der Prostituierten Nachhilfestunden in der Liebeskunst geben. Wenn sich das untreue Paar (Milly landet, wie es der Zufall will, nicht mit dem Schauspieler, sondern einem Kleinganoven im Bett) am Ende des Films wiederfindet, haben sie ihre biedereren Seiten abgelegt und entdecken sich mit neuer Lust.

Da ist außerdem der pensionierte Opernregisseur Jerry, gespielt von Woody Allen, der sich nach Ruhm sehnt, diesen jedoch nie so richtig finden konnte und Leopoldo, ein einfacher Angestellter, den Roberto Benigni mit großer Verve interpretiert. Die Geschichte um

Leopoldo ist die groteskste des Films, eine Mediensatire par excellence: Leopoldo wird, ganz im Gegensatz zu Jerry, grundlos berühmt, die Paparazzi verfolgen ihn, fragen ihn nach seinen Frühstücksgewohnheiten, seiner Unterwäsche und immer wieder stellt Leopoldo die Frage „Wen interessiert das?“. Ja, wen? Woody Allen parodiert hier die weltweite Boulevardpresse, die sich immer mehr aufschauelt, das Banale theatralisch inszeniert und die Neugier eines Publikums bedient, welches genau das, die Boxershortsmarke der Superstars, wissen will.

Die Entlarvung der Hochstapelei, das ist eines von Woody Allens beliebtesten Themen und auch die aufgesetzte intellektuell-melodramatische Attitüde Monicas (Ellen Page), einer aufstrebenden Jungschauspielerin, wird gründlich auseinandergenommen. Der Architekturstudent Jack (überzeugend: Jesse Eisenberg), der sich in Monica verliebt, trifft mit dem Stararchitekten John (Alec Baldwin) auf seinen Gegenpart. Einem Geist gleich begleitet John den jungen Jack, der sich naiv vom lasziven Spiel Monicas täuschen lässt. Monica gefällt sich in der Rolle der Künstlerin und blendet Jack durch ihre Fähigkeit, den intellektuellen Habitus einer zerrissenen Seele zu imitieren – immerhin kann sie jeden bekannten Lyriker, zumindest einen Vers lang, zitieren. John hingegen weiß, dass wahre Größe mehr braucht, als die bloße Kenntnis einer Gedichtzeile. Wie Vater und Sohn wirken die beiden und wenn Jack sich am Ende schmerzhaft aus den Liebeswirrungen löst, wirkt dies wie die Erfüllung des typisch elterlichen Ratschlags „Wer nicht hören will, muss fühlen.“ Der helle Schein Monicas kontrastiert mit dem Sein Giancarlos. Während Monica von ihren Fähigkeiten überzeugt ist, mag der bescheidene Giancarlo, gespielt vom Tenor Fabio Armiliato, seine Gesangskünste nicht so recht glauben. Dieser kann bravourös singen, jedoch nur unter der Dusche. Kein Problem für Jerry, der kurzerhand die Dusche auf die Bühne transportiert und dem Italiener, der eigentlich Leichenbestatter ist, zu einer unverhofften Karriere verhilft. Die Duschszenen zählen zu den Highlights des Filmes, sie sind voller Selbstironie, wenn den Kritikern der wahre Sinn der Dusche verborgen bleibt und Jerrys dramaturgische Inszenierung, nicht jedoch das Gesangstalent des Tenors, infrage gestellt wird. Woody Allens Rolle als Schauspieler und Regisseur fallen hier mü-

helos ineinander und wenn Jerrys Ehefrau ihrem Mann liebevoll avantgardistische Fähigkeiten bescheinigt (er sei seiner Zeit einfach voraus), kommt man nicht umhin, den kleinen Seitenhieb Woody Allens auf seine Kritiker zu bemerken. Man sollte Woody Allen keinesfalls in die Falle gehen und die Dusche überinterpretieren. Sie ist zunächst das, was sie ist, eine Dusche auf einer Bühne. Sie verweist auf das absurde Potential des Kulturbetriebs, demaskiert den Pseudointellektualismus, der hinter so mancher dramaturgischer Inszenierung stecken mag. Nein, man sollte dem Regie-Altmeister wirklich nicht auf den Leim gehen und doch ist die Versuchung groß, dieser Dusche noch eine weitere Sinndimension zuzuschreiben. Ja, man kann sie als Metapher für den medialen Raum an sich deuten. Im Mythos ist das Labyrinth hochgradig organoid, ist höhlenartig, einem Uterus gleich. Insbesondere die psychoanalytische Filmtheorie hat auf das regressive Potential von Medien hingewiesen. Jean-Louis Baudry betont nicht nur die Analogie von Höhle und Kino⁶, sondern auch die Analogie von Höhle und Uterus: „Es ist nicht versäumt worden, in der Höhle, dem unterirdischen Gemach, ‚einer höhlenartigen Wohnung‘, eine Darstellung des Mutterleibes zu sehen, der Gebärmutter, in die wir uns zurücksehnen.“⁷ Wenn Giancarlo in diesem geschützten Duschaum, umspült vom warmen Wasser, seinen Traum ausleben kann, wenn er seine wahre Bestimmung findet, indem er sich der fluiden Entgrenzung hingibt, dann hat das durchaus eine metaphorische Kinodimension. Das Herbstwetter wird noch so manchen Woody Allen - Fan ins Filmtheater treiben. Dort, in diesem dunklen Saal dann, kann man sich im sommerlichen Verwirrspiel verlieren. Und vielleicht, wie das so passieren kann beim Durchlaufen eines Labyrinths, auch ein Stück

⁶ Baudry bezieht sich hierbei auf Platons Höhlengleichnis. Vgl. Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975). In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hgg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart 1999, S. 382.

⁷ Baudry, Das Dispositiv, S. 391.

weit sich selbst finden. Die Frage ist nur welches von den vielen Ichs.