

Nanni Moretti

La messa è finita

(DIE MESSE IST AUS)

Italien 1985

Regie	Nanni Moretti
Drehbuch	Nanni Moretti Sandro Petraglia
Kamera	Franco Di Giacomo
Schnitt	Mirco Garrone
Musik	Nicola Piovani
Ton	Franco Borni
Ausstattung	Amedeo Fagone Giorgio Bertolini
Kostüme	Lia Morandini
Regieassistenz	Daniele Luchetti
Produzent	Achille Mantuotti
Produktion	Faso Films
Verleih	Stadtkino Wien

Darsteller	
Don Giulio	Nanni Moretti
Mutter	Margherita Lozano
Vater	Ferruccio De Ceresa
Valentina	Enrica Maria Modugno
Saverio	Marco Messeri
Gianni	Dario Cantarelli
Richter	Giovanni Buttafava
Lucia	Luisa De Santis
Friar	Pietro De Vico
Antonio	Eugenio Masciari
Andrea	Vincenzo Salemme
Cesare	Roberto Vezzosi

Auszeichnung

Silberner Bär, Berlin 1986

35mm / Farbe / 1:1,66

Länge: 94 Minuten

Erster Kinoeinsatz der Originalfassung in Österreich:

Stadtkino Wien, ab 6. September 2002

Italienische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Mission Impossible

Nanni Moretti ist der wichtigste Komödienregisseur seit und neben Jerry Lewis, *La messa è finita* sein gelungenster, stimmigster und witzigster Film. Die Figur, die er diesmal darstellt, hat keine Inszenierung nötig, Probleme der Inszenierung sind sein tägliches Brot. Ein Priester ist ein Fährmann, ein Vermittler zwischen Gott und den Menschen, er hat eine Mission zu erfüllen: den anderen das Wort Christi zu überbringen. Sein Amt erfordert von ihm geschickten Umgang mit Zeit (das „Timing“ der gelungenen Begegnung; den Riß in der Fassade finden, um im richtigen Moment nachzubohren: der erste Besuch bei Saverio) und Raum, das Gespür für den rechten Platz, von Mensch zu Mensch, von Schuß und Gegenschuß, oder im Nebeneinander der beiden in ein und derselben Einstellung. Es ist folglich ganz normal, daß der Professor aus *Bianca* Priester geworden ist, fällt diese neue Rolle doch unter Beibehaltung desselben Fachs (ein Lediger mehr) in die gleiche Komik-Familie und -Tradition. Auch Jerry Lewis war Professor (*The Nutty Professor*) und Briefträger (*Hardly Working*), Tati ebenso (*Jour de fête*). Und in allen Fällen geht es darum, großzügig ein Wissen, einen Gegenstand weiterzugeben und die eigene Person zu verschenken (die schwierige Selbstverleugnung), damit die Welt funktioniert und der Austausch zwischen den Menschen klappt. Mit dem kleinen Unterschied, daß die Aufgabe des Priesters ungleich verzwickter ist, da er das Unsichtbare (das Evangelium, das Wort Gottes) verbreiten muß und seine Gesprächspartner für gewöhnlich am Syndrom des Ungläubigen Thomas leiden.

Den Professor aus *Bianca* plagte die Liebe von und zwischen den anderen (den Paaren), die ohne und mit ihm (dem aufmerksamen, manchmal ungelegenen, hellhörig auf ihr Glück achtenden und über ihr Unglück betrüben Zeugen) stattfand. Daß Moretti nun Priester ist, macht diese Einstellung zur Liebe angesichts der strengen christlichen Sicht der universalen Liebe nur noch komplizierter. In der protestantischen Moral wird Liebe nicht gemessen, wird weder weniger noch mehr. Ein Hirte kann jemanden lieben (eine Frau, kann mit ihr leben) und ebenso sehr seinen Nächsten und seinen Gott. Aus katholischer Sicht, wo alles berechnet und bemessen wird, läuft ein Priester, liebt er eine bestimmte Person mehr als andere, Gefahr (daher das obligatorische Zölibat) sonst weniger zu lieben, weniger aufmerksam und verfügbar zu sein für den Rest (Gott und die Menschen). Ist die Liebe zum Nächsten pauschal, umfassend, oder addiert sie sich, sammelt sie sich Stück für Stück, Fall um Fall an? Schirmt eine individuelle Beziehung ab, behindert sie die Mission des Priesters, oder vollzieht sich das ganze andere (die Liebe zum Nächsten auf planetarer und interplanetarer Ebene, Gott inbegriffen) gezwungenermaßen über die Liebe zum Nächsten? Eine schwierige Frage, auf die Nanni Moretti in der Rolle Don Giulios eine Antwort zu geben versucht.

Seit *Nazarin* [1958, Buñuel] weiß man, daß die strenge, wortgetreue Umsetzung der Bibelworte, ihre Erprobung in der Wirklichkeit geradewegs in den Wahnsinn führt. *La messa è finita* ist (mit demselben verqueren Humor) wie *Nazarin* ein großartiges Dokument des Christlichen im konkreten und täglichen Verhalten der Menschen. Als Priester praktiziert Pater Nazario Nächstenliebe und ein Bettlerleben und macht traurige Erfahrungen mit dem berühmten biblischen Versprechen „Gott wird es euch hundertfach vergelten“. Man erinnere sich an die Schlussszene, in der Pater Nazario unterwegs eine Frau um eine Frucht bittet, und wie für einen Sekundenbruchteil ein Anflug von Verrücktheit über sein Gesicht huscht. Er zögert, wagt es nicht, die Gabe anzunehmen, und akzeptiert sie schließlich um den Preis einer Lüge („Gott wird es dir vergelten“). Es ist eine für sein Überleben notwendige Lüge, er weiß mittlerweile, daß das, was er sagt, falsch ist (er glaubt nicht mehr daran), er hat seine Zeit gebraucht, um endlich die Wahrheit dieser christlichen Lüge aufzudecken, die die Welt regiert und regelt. *La messa è finita* erzählt ebenfalls von einer schmerzlichen Erfahrung, der Umsetzung eines christlichen Satzes aus den zehn Geboten: „Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.“ Als Priester beginnt Don Giulio damit, seinen Nächsten mehr zu lieben als sich selbst und später zum heftigen, zornigen und berührenden Ausgleich (wenn sein Ich gegenüber den anderen ebenfalls anfängt Forderungen zu stellen) weniger als sich selbst. Diese Erfahrung, die ihn an den Rand des Wahnsinns und der Zerrüttung führt, zeigt ihm, daß das richtige Gleichgewicht, das „Gleichheits“-Zeichen im Zwischenmenschlichen unhaltbar

und unmöglich zu leben ist. Das christliche Ideal einer gerechten Aufteilung zwischen dem Ich und der Welt ist eine unmögliche Mission, und durch seinen Wunsch, dieses „wie“, dieses kleine Objekt der christlichen Begierde, zu erreichen und zu respektieren, entdeckt er schließlich, daß er neben seiner Soutane (der abtrünnige Priester; Cesare, dem er seine Berufung ausredet) dabei auch sein Leben aufs Spiel setzt. Das klingt nach einer endgültigen Lösung: das „Alea jacta est“ des „Ite missa est“, das geworfene Handtuch nach der Erfahrung von Ego und Nächstem. In einer versponnenen und utopischen Geste ähnlich der Poesie Harry Langdons beschließt Don Giulio zu fliehen. Er will das Entfernte lieben wie sich selbst, wo es keine Nächsten zu lieben gibt, und – was für ein Tausch – wo anstelle der anderen der Wind (der Kosmos und somit Gott) verrückt macht.

Alain Philippon stellte in Zusammenhang mit *Bianca* ganz richtig fest, daß Einstellungen mit Moretti im Bild etwas länger dauern als die Gegenschüsse auf seine Partnerin. Diese mangelnde Symmetrie auf unerträglichen Narzißmus auf Kosten der anderen Schauspieler zu reduzieren, wäre schlicht müßig und unangebracht. Als Regisseur wie als Schauspieler macht Moretti die schwierige Erfahrung des „du sollst dein Gegenüber lieben wie dich selbst“. Sieht man ihn tatsächlich öfter und länger als die anderen, so will er damit in Bildern (Photogrammen) einfangen, was er an Ton (wenn er den anderen zuhört) verliert. Im Gegensatz zu Woody Allen, zum totalen Narzißmus in Bild und Ton (Allen spricht, der andere ist stets nur eine anonyme Echo-kammer, ein „egal wer, Hauptsache, er hört zu“), ist der ungleich komplexere Narzißmus Morettis ein oberflächlicher und verstümmelter, ein leidender, regelrecht masochistischer Narzißmus. Es ist die, narzißtisch gesprochen, wenig beneidenswerte Situation der Beichtstuhl-Sequenz: Moretti im Zentrum des Bildes und daneben, aus dem Off, die Stimme des anderen, der sein Herz ausschüttet. Wann immer sich Moretti mit dem anderen konfrontiert sieht, er ist nie am richtigen Ort. Sei es in der ersten Einstellung oder in der letzten, Paradebeispielen einer Komposition à la Moretti (der Priester bei der Eheschließung): vom Schuß (der Priester von vorne, im Zentrum, die Jungvermählten von hinten) zum Gegenschuß ist Don Giulio niemals wirklich da, wo er sein möchte (neben ihnen, in derselben Einstellung, wie ein Schutzengel). Man findet bei Moretti ein wenig von einem „katholischen Angel“, eine umgedrehte Neuinszenierung von Lubitschs Dreieck, revidiert und korrigiert durch die christliche Moral (die heilige Dreifaltigkeit): der Priester zwischen dem Paar, irgendwo zwischen passivem Zuhören und aktiver Einmischung (der katastrophale Rettungsversuch, eine Spezialität Morettis; das Dreieck aus Paar und notwendigem, überzähligen Dritten, der es bedroht und festigt). Der Dialog zwischen Moretti, dem Regisseur, und Moretti, dem Darsteller, ist auf dieser Ebene extrem verworren und pervers. Der Schauspieler verkörpert Figuren, deren *Berufung* es ist, in Bezug auf die anderen ihren Platz zu finden (die richtige Distanz im zwischenmenschlichen Bereich), und der Regisseur garantiert nichts, bietet keine Sicherheit in der Einstellung. Man ist an jene Szene in *Bianca* erinnert, in der der Protagonist an einem Strand zusieht, wie alle Welt sich küßt (die panische Angst vor Gruppen in ungerader Zahl, die notgedrungen einen, also ihn, ausschließen – typisch für das ganze Kino Morettis). Betritt eine Figur Morettis das Bild, weiß sie nie, welche Einstellung, welche Kadrierung und welche Platzierung der Regisseur für sie vorgesehen hat. Was es bei Moretti an Burleske und „Slapstick“ gibt, rührt vom Austausch zwischen dem Regisseur und dem Darsteller, die Einstellung als zweifelhaftes Geschenk.

Wenn er sich auf den anderen stürzt, wie man sich ins Wasser stürzt (und das Bild des Wassers zieht sich durch den ganzen Film, von der Eröffnungssequenz, in der Don Giulio gekonnt ins Meer hinauskrault, über das Schwimmbad, wo er das Kind beobachtet, das länger als alle anderen im Wasser bleibt, bis zum Brunnen, in den er getaucht wird), schlägt Moretti Wellen, und sie sind hübsch anzusehen. Im Netz seiner Begegnungen (keine Masche ohne Hindernisse) erstellt Moretti einen kompletten Ortsbefund Italiens während der 70er Jahre. Moretti will kein soziales Gemälde entwerfen, er komponiert Porträts *in Bewegung*, die auf überwältigende Art (in Zeit und Raum schwebend) über den Umweg einer Begegnung eingefangen werden. Wie es Don Giulios Vater so schön ausdrückt: „Zwischen der Idee und der Wirklichkeit, der Bewegung und der Tat, breitet sich der Schatten aus.“ Dieser Schatten ist die unmittelbare Perspektive des Priesters, seine Soutane. *La messa è finita* funktioniert auf dem Gegensatz zwischen Schatten (dem Geist) und Licht (der Materie). Die oberflächliche Leuchtkraft der Bilder (das Licht Italiens, das Blau des Himmels und des Meeres, die sonnigen Landschaften), der heitere und fließende Filmstil

