

## Kritik

Der 1946 geborene Gábor Bódy, Mitbegründer der experimentellen Béla-Balázs-Studios, Student der Theaterwissenschaften und des Films, der Geschichte und der Philosophie, Kenner und Liebhaber des Werks von Thomas Mann (dessen 'Jappe- und Don-Escobar'-Novelle er verfilmte) und Brechts, dessen 'Kaukasischen Kreidekreis' er für das Fernsehen inszenierte, geht in seinem ersten großen Film **NARZISS UND PSYCHE** von dem Versepos 'Psyche' des zeitgenössischen ungarischen Dichters Sándor Weöres aus. Nichts weniger als eine literarische Adaption hatte er im Sinn; auf der Unterseite seiner epischen Konstruktion, die zuerst sieben Stunden umfaßt haben soll, mittlerweile in drei verschiedenen langen Fassungen gezeigt wird – in Budapest lief eine dreistündige in zwei Teilen – scheint der Film die Geschichte einer erotisch selbstbewußten Frau (Psyche) und eines in sich selbst verliebten philosophierenden und wissenschaftlich experimentierenden Künstlers (des Narziss László Toth) zu erzählen – und zwar, ohne daß die Darsteller, die Spanierin Patricia Adriani (die Bódy in einer winzigen Nebenrolle eines italienischen Films entdeckt haben soll) und der Deutsche Udo Kier (der da bereits in seiner vierten ungarischen Filmhauptrolle, und äußerst populär, spielt), in der Erzählzeit von 120 Jahren (zwischen 1800 und 1920) je altern. Eine unglückliche Liebe, in deren Verlauf beide getrennte Wege gehen.

Aber dieses Handlungsgerüst ist nur jener Stendhalsche Reisig, gehalten in eine Saline der Phantasie, damit sich darauf die blitzenden Kristalle einer in die verschiedensten Bereiche der Wissenschaft, der Ästhetik, des Erotismus, der Politik ausschweifenden Liebhabereien, assoziativen Philosopheme, Farb-, Bewegungs- und Aktionsexperimente Bódy's liebevoll niederschlagen.

Der unter der ungarischen Kritik heftig umstrittene Film, dem das Budapester Publikum wie selten einem experimentell-komplizierten, assoziationsreichen Film zuläuft, hat mittlerweile schon einen Kometenschweif interpretatorischer Entschlüsselungen aus sich entlassen. Er ist, wegen der Fülle seiner Andeutungen und der zwischen Kitsch und Erstaunen machenden optischen Erfindungen bedenkenlos freizügig changierenden Phantasmen und visionären Exaltationen vor allem eine sinnlich fesselnde, ungebärdige essayistische Explosion, die wohl auch in Cannes ihr barockes Feuerwerk der Assoziationen eindrucksvoll entfalten wird.

Gábor Bódy ist ohne Zweifel das außerordentlichste Talent der ungarischen Kinematografie. Aber das sollte einen nicht dazu verführen, im Blick auf dieses gleißende Licht, zu erblinden und andere Werke und Regisseure, die sich der Ikonografie des unspektakulären realistischen Genres anvertrauen, in den Schatten zu stellen.

Wolfram Schütte, in: Frankfurter Rundschau, 11. 4. 1981

\*

**NARZISS UND PSYCHE** ist ein in Aufwand und Ausmaß grandioses, ursprünglich siebenstündiges Epos, das unter dem doppelten Vorwand, eine unglückliche Liebesgeschichte zu erzählen und einen Eilmarsch durch die ungarische Geschichte von 1795 bis in die dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts hinein zu absolvieren, die Fülle der visionären Möglichkeiten des Kinos vor uns ausbreitet. Jede neue Szene funktioniert wie eine Wundertüte, aus der uns noch unerhörtere, noch verrücktere Einfälle entgegenpurzeln; zweieinviertel Stunden lang taucht Bódy unsere Sinne in ein Wechselbad rasender Fahrten und exquisiter Tableaus, Tänze in Slow Motion und Wolken, die im Zeitraffer über den Himmel sausen, abgetönter Pastell- und greller Kunstfarben.

Kraft Wetzels, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.10.1981

\*

Während in Budapest die durchschnittliche Zuschauerzahl bei einem ungarischen Film etwa 30.000 in zehn Wochen beträgt, hatten nach vier Wochen bereits 85.000 Besucher **NARZISS UND PSYCHE** gesehen. Das ist insofern erstaunlich, als das

zweiteilige Werk von ursprünglich sieben Stunden immer noch dreieinhalb Stunden lang ist und auch in der gekürzten Version noch 140 Minuten umfaßt. Und wohlgermerkt: Dies bei einem Film, dem man ein elitäres Studiopublikum voraussagen würde. Ein 'wunderbar verfehltes Werk', einen 'genial schlechten Film' hat ein ungarischer Kritiker diese bedenkenlos eklektische Bilderflut genannt, vor der einem zunächst einmal Assoziationen aufsteigen: Russell und Jodorowsky (auch doch wieder genauer als diese in der historischen Perspektive), aber auch Anklänge an Buñuel oder Herzog (etwa in *Herz aus Glas*). Bódy, ein ausgesprochener Experimentalfilmer, Autor mehrerer Fernsehspiele, Wortführer der filmästhetisch/theoretischen Gruppe, innerhalb des Studios Béla Balázs, scheint in den Visionen und Traumbildern seines Films die Überführung des Mythos von Narziss und Psyche in das Psychologische und Historische zu versuchen. Für den mit dem zugrunde liegenden Versepos von Sándor Weöres nicht vertrauten, jedenfalls aber für den ausländischen Betrachter, der die ungarische Geschichte nicht kennt, ist es jedoch unmöglich, alle Transformationen und Peripetien der Hauptfiguren auf ihrem Weg aus dem späten achtzehnten ins frühe zwanzigste Jahrhundert zu verstehen.

N.N., in: Neue Zürcher Zeitung, 12. 3. 1981

\*

Obwohl diese Geschichte für sich aufregend und – auch in dieser verschrobenen Form – ein zeitloses Beispiel der Mann-Frau-Beziehung ist, verdient Gábor Bódy's Film nicht so sehr wegen seines Inhalts besondere Aufmerksamkeit, sondern wegen seiner suggestiven Bildwelt, dem formsprachlichen Experiment. Diese Bildwelt fasziniert uns für vier Stunden, obwohl der Regisseur nicht in Schönheit schwelgt. Manchmal ist der Zuschauer von grob naturalistischen Szenen entsetzt. Das Gegenstück bieten surrealistische Visionen in 'fellinihaftem' Nebel. So entsteht ein ungewöhnlicher, neuartiger 'Surnaturalismus'. Gábor Bódy's poetisches Geschick beweist sich insbesondere in den erotischen Szenen: eine Umarmung von Psyche und von Zedlitz wird in stilisierten, stockenden und vibrierenden Bildern gezeigt; überblendet wird der Liebesakt von Kriegsbildern – eine Metapher, die die Nähe von Wonne und Vernichtung beschreibt. (...)

**PSYCHE** ist eine poetische Fabel, woran uns der Regisseur immer wieder erinnert; nicht nur mit eingefügten Kommentaren über das Entstehen moderner Mythen, sondern auch mit traumhaften Visionen. Die Zeitlosigkeit seines Märchens unterstreicht der Regisseur auch damit, daß Psyche über mehr als hundert Jahre ihre Jugendschönheit behält. Alles wird so auf die Ebene der poetischen Vision gehoben.

Erzsébet Eszéki, in: Neueste Nachrichten, Budapest, 29.12. 80

## KUTYA EJI DALA

### Nachtlied des Hundes

Land	Ungarn 1983
Produktion	Maofilm, Társulási Studio, Budapest
Regie	Gábor Bódy
Buch	Sándor Erdelyi, Gábor Bódy nach einer Novelle von Vilmos Csaplár
Kamera	Johanna Heer
Ton	István Sipos
Regieassistentz	Zoltán Bonta, Vera Bódy
Schnitt	Gábor Bódy, Anna Korniss
Produktionsleitung	Judit Ordódy

## Darsteller

Pfarrer	Gábor Bódy
der verkrüppelte Alte	András Fekete
Offizier	Janós Derzsi
seine Frau	Marietta Mehes
Junge	Zsolt Gubala
Astronom, Sänger	Attila Grandpierre
Gast aus Hamburg	Oliver Hirschbiegel
Pfarrer des Nachbarortes	Frigyes Hollósi
lungenkranke Frau	Gabriella Seress
Polizeikommissar	József Sótónyi

Mit den Musikgruppen 'Bizottság' ('Kommission') und 'Vágtázó Halott Kémek' ('Galoppierende Leichenbeschauer')

---

Uraufführung 14. 2. 1983, Budapest

---

Format 35 mm, Farbe, 1:1.33

Länge 150 Minuten

## Inhalt

Ein Überlandbus fährt durch die nächtliche Landschaft. Er hat nur wenige Fahrgäste – darunter den Astronomen, der in sein Heimatdorf zurückkehrt, und einen Pfarrer, der gerade ankommt, um in der Gemeinde das Pfarramt zu übernehmen. Die beiden steigen gemeinsam aus. Am Straßenrand werden sie auf einen verunglückten älteren Mann aufmerksam. Der Pfarrer findet auch den Rollstuhl des Verletzten und setzt den Mann, der inzwischen zu sich gekommen ist, hinein. Dieser protestiert heftig und bettelt, ihn sterben zu lassen; er wolle Selbstmord begehen.

Der im selben Dorf lebende Offizier experimentiert fast besessen an einem neuen Sprengstoff. Seine Frau, die ihn nur selten sieht und sich zu Recht vernachlässigt fühlt, entschließt sich plötzlich, den Mann und ihren Sohn zu verlassen.

Der kleine Sohn ist gut befreundet mit dem Astronomen, der in der nah gelegenen Sternwarte arbeitet; er besucht ihn oft und lauscht begeistert den Ausführungen des jungen Sternforschers, der übrigens Mitbegründer und aktiver Musiker einer Punk-Musikgruppe ist. Zur gleichen Zeit lernt der kleine Junge einen Hamburger Besucher des Dorfes kennen, durch den er zu einer Super-8 Kamera kommt.

Inzwischen hält der Pfarrer seine erste Predigt und lernt allmählich seine Gemeinde kennen. Aus dem benachbarten Sanatorium besucht ihn eine von Schuldgefühlen geplagte, exaltierte, lungenkranke Frau. Er nimmt ihr die Beichte ab, erteilt ihr die Absolution und schenkt ihr eine Hutnadel. Sie erhält von dem Pfarrer die Therapieempfehlung, sich mit der Nadel zu stechen, immer wenn sie das Gefühl hat, sich von der Wahrheit zu entfernen.

Der Pfarrer führt den Invaliden, den er bei seiner Ankunft kennengelernt hat, oft in seinem Rollstuhl spazieren, und mit der Zeit entsteht zwischen ihnen eine eigenartige Beziehung, obwohl sich der pensionierte Funktionär und Altkommunist in seiner Denkweise und seiner Weltanschauung diametral von ihm unterscheidet.

Nachdem der Offizier von seiner Frau keine Nachricht erhält, spürt er sie mit Hilfe seines Freundes in Budapest auf. Sie arbeitet in der Garderobe eines Restaurants und weigert sich, zu ihrer Familie zurückzukehren.

Die lungenkranke junge Frau stirbt; die geschenkte Hutnadel hat ihr das Herz durchbohrt.

Der invalide Ex-Funktionär wird tot auf der Straße aufgefunden.

Haben die beiden Selbstmord begangen...? Oder hatte der Pfarrer etwas mit den Todesfällen zu tun?

Die Polizei leitet in beiden Fällen die Ermittlungen ein.

Der verdächtige Pfarrer, von dem sich herausstellt, daß er gar kein Geistlicher ist, verschwindet. Die Polizei verfolgt ihn. Auch der Astronom ist auf der Flucht – er wird von Frauen verfolgt. Es fehlt nicht mehr viel, daß beide ergriffen werden ...

\*

## Notizen zum Film NACHTLIED DES HUNDES

Von Gábor Bódy

Wir können sagen, daß ein Vakuum an Glauben, Glaubensleben, Ausübung des Glaubens, das zum Ende unseres Jahrhunderts hin immer stärker in Erscheinung tritt, diesen Film ins Leben gerufen hat. In dieser für Hochstapler geschaffenen Welt ist es nur folgerichtig, daß ein Pseudo-Priester die Rollen übernimmt, die durch Politik, Kunst, Wissenschaft und Familie diskreditiert wurden. Sein Schatten weist ihn jedoch gleichwohl als einen Johannes der Täufer aus und läßt eine Erlösung als möglich erscheinen.

Die Figur des Pseudo-Priesters ist, wie auch andere Situationen und Rollen des Films, nicht frei erfunden. Die auf Tatsachen und Dokumenten beruhende Handlung folgt jedoch ihrer eigenen Logik und erhält an manchen Stellen des Films einen allegorischen Wert. Das Motiv des fehlenden Glaubens, der fehlenden Glaubensausübung, wird nicht, wie in den Filmen der 60er und 70er Jahre, auf zynische Weise beschrieben, sondern spielerisch und scholastisch. Die Episoden folgen in gewisser Weise einer mittelalterlichen Ikonographie (in den Gestalten von Priester, Mutter, Wissenschaftler, Künstler, Funktionsträger); sie entsprechen aber auch der Soziologie von Max Weber.

In seiner Erzählweise folgt der Film gleichzeitig einem archaischen und einem modernen Prinzip. In der tafeldartigen Gliederung der Episoden kommen die neuesten wie auch scheinbar überholte Aufnahmetechniken zur Anwendung. Einige Sequenzen wurden mit der Super-8-Kamera aufgenommen, im Stile von Amateurfilmen. Die Video-Aufnahmen haben einen direkten Aussagecharakter: die Menschen bei der Beichte, beim Polizeiverhör, bei einem Fernsehinterview. Ferner wurden die Auftritte der im Film mitspielenden ungarischen Punk- und New Wave-Gruppen mit Video aufgezeichnet. Diese Teile wurden auf 35 mm-Film aufgeblasen bzw. übertragen und zusammenmontiert mit den melodramatischen Episoden, die das Rückgrat der Filmhandlung bilden. Letztere wurden in einem metaphysischen Stil von der New Yorker Kamerafrau Johanna Heer gedreht. Diese Aufnahmen erinnern zugleich an die fünfziger Jahre und an die Neuen Wellen unserer Zeit.

Durch die Verbindung der drei Ebenen entsteht eine neue Legierung, eine neue Form des Spielfilms mit dokumentarisch-fiktivem Charakter. Gerade dadurch wird es dem Film möglich, ein umfassendes Bild vom 'Mikro-Klima' des heutigen Ungarns zu zeichnen.

## No future für den Sinn

Gábor Bódy gilt seit seinem spektakulären Erfolg mit dem mystisch qualmenden Vielfarb-Epos NARZISS UND PSYCHE als feuerwerkendes Enfant terrible der jüngeren ungarischen Regisseursgeneration. Der wilde Eklektizismus, die Verliebtheit in technische Spielereien, die nicht immer ästhetisch Einleuchtendes mit sich brachten, hat sich in Gábor Bódy's NACHTLIED DES HUNDES verschoben. Die barsche Perfektion löst Bódy nun auf ins perfekte Spiel mit den ästhetischen Reizen des Nicht-Perfekten; schummrige Video-Aufnahmen zweier ungarischer Punk-Musikgruppen und dunkel flimmernde Super-8-Teile kontrastieren mit streng farbig ausgeleuchteten Sequenzen, in denen die ikonographische Stilisierung vorherrscht.

Den falschen Priester, der mit charismatischen Auftritten die Bewohner eines Dorfes an sich zieht, spielt Bódy selbst. In dieser Figur zielt Bódy nicht auf blasphemische Kritik an der Kirche, an der institutionalisierten Bigotterie. Der falsche Priester ist

eher Projektionsfläche für die unter- und verdrückten Heilerwartungen: der alte Parteifunktionär im Rollstuhl zeigt sich ihm gegenüber als heimlicher Anhänger einer verbotenen Sekte, wenn er ein altes Stalin-Porträt küßt; eine junge, todkranke Frau offenbart dem geduldigen Ohr ihre erotischen Verfehlungen und Wünsche. Den Innenraum der Kirche und die Interieurs leuchtet Bódy mit Vorliebe in rotem Licht aus. Damit biegt er die ikonographische Tradition von Film und Malerei, in der die Lichtschienen erleuchtende Illuminationen symbolisieren, in die Ebene der Intimität, des intimen Geständnisses statt der gewitterleuchtenden Beichte um.

Bis zum komischen Anschlag stilisiert ist auch der Ehekrieg des jungen Paares, der sich durch den Film zieht. Der pyromantische Militär verfolgt seine junge Frau, die sich einer Punkband angeschlossen hat, mit entschlossener Sturheit, mit tragischer Komik.

Die vielfältigen Handlungsstränge des anarchischen Films paraphrasieren verschiedenste soziale Institutionen, mit deren Hilfe die Glücksansprüche der einzelnen nicht abgegolten werden können: Militär, Partei, Kirche, Familie, Ehe, Arbeit und Liebe verhaken und verknoten sich, ohne daß sie der am Ende gejagte falsche Priester noch auf die Reihe kriegen könnte.

So endet Bódy's Film im endlosen Unentschieden: auf nächtlicher Straße verpassen sich Verfolger und Verfolgte, no future für die Sinnstiftung.

Gertrud Koch, in: Frankfurter Rundschau, 23. 7. 1983

## AGITATOROK

### Agitatoren

Land	Ungarn 1969
Produktion	Béla Balázs-Studio
Regie	Dezső Magyar
Buch	Dezső Magyar, Gábor Bódy
nach dem Roman 'Optimisten' von Ervin Sinko	
Kamera	Lajos Koltai
Darsteller	Gábor Bódy, Peter Dobai, László Foldes, György Kezdi, András Kozak
Format	35 mm, Schwarzweiß
Länge	82 Minuten

### Zu diesem Film

Der Film spielt im Jahre 1919, in der Zeit der ungarischen Räterepublik. Begeisterte junge Leute und Studenten agitieren für das neue System. Ihre Vorstellungen und Methoden weichen jedoch von denen der berufsmäßigen Propagandisten ab; sie geraten in Gegensatz zu ihnen. Der Sturz der Räterepublik besiegelt ihr Los.

### Ich möchte traditionell sein und gleichzeitig innovativ, immer frisch

#### Ein Gespräch mit Gábor Bódy

Von Hans Köchel

*Frage:* Du bist Jahrgang 1946, in einem sozialistischen Land aufgewachsen, hast Geschichte und Philosophie studiert, nicht gerade liberale Lehrer gehabt, hat sich das in irgendeiner Weise auf Deine spätere Beschäftigung mit dem Film ausgewirkt?

*Bódy:* Ich komme aus einer mehr literarisch-philosophischen Tradition. Als ich Mitte bis Ende der 60er Jahre an der Universität studierte, ging es bei uns sehr scholastisch zu, um nicht zu sagen dogmatisch. Von daher habe ich eine stark reflektierende Grundhaltung. Nach meinem persönlichen Empfinden bin ich eigentlich eher eine romantische Figur. Die Sprache der Kinematografie sah ich zunächst mehr als eine beschreibende, reflektierende, weniger als eine darstellende. Es ist jedoch nicht gut, wenn man Spielfilme drehen will und eine zu beschreibende Neigung hat.

*Frage:* Du hast dann noch Film- und Fernsehregie studiert und die Hochschule 1975 beendet. Seitdem sind drei Kinospielefilme und circa 13 Dokumentar-, Experimental- und Videoarbeiten, vorwiegend für das Fernsehen entstanden, für die Du internationale Auszeichnungen erhieltest. Man hat Dich als das Wunderkind des ungarischen Films bezeichnet. Das scheint mir eine ziemlich dynamische Entwicklung.

*Bódy:* Der Ansicht bin ich nicht. Bei uns in Ungarn gilt ein Filmmacher oder Schriftsteller noch mit 40 als jung. Dem liegt ein merkwürdiges Zeitverhältnis zugrunde. Ich empfinde meine bisherige Entwicklung als normal, manchmal könnte es noch schneller gegangen sein. (...)

*Frage:* Du hast Dir für *Amerikanische Ansichtskarten* ein neues Verfahren ausgedacht, den 'Lichtschnitt'. Du hast den Film am Trickisch so lange bearbeitet, bis er wie ein Fundstück aus der Frühzeit des Kinos aussah: starkes Korn, wechselndes Licht u.a. Wie kam es, daß Du über eine neue, andere Art von Film nachgedacht hast?

*Bódy:* Wir sind in den 60er Jahren mit der Vorstellung aufgewachsen, daß Film, Kino sozusagen ein Stück verfilmte Wahrheit ist, Wahrheit über einen bestimmten Teil von Wirklichkeit. Nun ist jedoch klar, daß, was und wie man im Leben sieht, nicht das gleiche ist wie im Kino. Darüber haben sich Psychologen, Kunstwissenschaftler und andere Theoretiker auseinandergesetzt, aber für mich wurde das zu einem ganz persönlichen Problem. Das Auge ist z.B. nie ruhig, wandert immer hin und her. Das Auge der Kamera ist demgegenüber zunächst starr. Peter Kubelka hat eine extreme Ideologie entworfen, daß man eigentlich im Kino mit einem ganz festen Kopf allein in einer schwarzen Box sitzen und auf die Leinwand blicken müsse. Jonas Mekas, der mit ihm befreundet ist, hat sich ebenfalls mit diesen Fragen beschäftigt. Diese Erkenntnisse haben mich berührt und bereits in meinen ersten Experimentalfilmen, dann auch in *Amerikanische Ansichtskarten*, versuchte ich, die Wahrnehmungsdifferenz, die zwischen Film und Leben besteht, einzukomponieren.

*Frage:* Kannst Du das genauer erklären?

*Bódy:* Ich habe mir gedacht, wenn man in den Filmen schon nicht die Wahrheit sieht, wenn man sie nicht so sieht, wie man sie kennt, dann sollte man auf der Leinwand wenigstens eine Art Modell haben, das das Modell, das man aus dem Leben kennt, nachahmt. In der Informationstheorie gibt es für diese Wahrnehmungsdifferenz den Begriff der Redundanz, und es geht darum, sie in den Film einzubringen. Das war der Anfang.

*Frage:* Du siehst die bisherige Entwicklung des Films in Kino und Fernsehen kritisch?

*Bódy:* Die Kinematografie war im Laufe ihrer bisherigen Entwicklung bestimmten Einschränkungen unterworfen. Nachdem die Oper im 19. Jahrhundert die Idee eines Gesamtkunstwerkes verkörperte, übernahm der Film im 20. Jahrhundert diese Rolle, Oper/Theater, Film/Kino – es handelt sich um eine bestimmte Art von Kult. In diesem Zusammenhang entwickelte sich auch die Sprache der Kinematografie, die jedoch Konventionen unter-