

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **36 (1984)**

Heft 20

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Mikrofon, der holprige Dilettantismus und die übertriebene Wortlastigkeit scheinen viele abzuschrecken. Dazu kommt, dass man gewillt sein muss, wirklich zuzuhören. Das alles wirkt sich negativ auf die Einschaltquoten aus. Doch ist die geringe Hörerzahl nicht auch ein Spiegelbild des geistigen Klimas dieser Stadt? Zürich zerfällt in Minderheiten, die sich voneinander abschotten und auseinanderdriften. Die Bereitschaft zur grenzüberschreitenden Diskussion fehlt zusehends. Zu wünschen wäre, dass sich Lora

mit einer weniger gettohaft gefärbten Sprache, einem klareren Konzept und allenfalls gewissen Konzessionen bemühen würde, diese Diskussion in Gang zu bringen. Andererseits ist der «Lora-Kuchen» im gesellschaftspolitischen Feld Zürichs eindeutig der schwächere und – bis zu einem gewissen Grad – der unterdrückte. Ich habe Verständnis dafür, dass dieser Sender für Punkie, Päde, Mike, Urs, Claudia, Anita, Gabi und wie sie alle heissen, ein Stück Hoffnung darstellt, die gehegt und gepflegt wird. Roman Seiler

FILMKRITIK

Paris, Texas

BRD/Frankreich 1984. Regie: Wim Wenders
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/294)

«Paris, Texas» war nicht nur *das* Ereignis am diesjährigen Festival von Cannes (Goldene Palme, Preis der Ökumenischen Jury und andere Auszeichnungen), Wim Wenders' in den USA auf englisch gedrehte deutsch-französische Koproduktion ist inzwischen auch in aller Welt äusserst erfolgreich angelaufen – ausser in der BRD, wo Streitigkeiten zwischen Wenders und dem Filmverlag der Autoren, seinem Verleih, den Start verzögert haben.

Der 1945 geborene Wim Wenders, der mit Filmen wie «Alice in den Städten» (1973), «Falsche Bewegung» (1975), «Im Lauf der Zeit» (1976) und «Der amerikanische Freund» (1977), zu den wichtigsten Autoren des Neuen Deutschen Films gehört, war bisher eigentlich nur in Cineastenkreisen bekannt. 1977 holte ihn Francis Ford Coppola als Regisseur für einen Film über den Detektiv und Krimiautor Dashiell Hammett nach Hollywood. Wenders' individueller, handwerklicher und europäisch-gemächlicher Arbeitsstil vertrug sich jedoch nicht mit der indu-

striellen, arbeitsteiligen Produktionsweise amerikanischer Grossstudios, es kam zu endlosen, aufreibenden Auseinandersetzungen und Wiederholungen der Dreharbeiten, so dass es fünf Jahre dauerte, bis «Hammett» 1982 fertiggestellt war. Eine Bilanz dieser desillusionierenden Erfahrungen hat Wenders in «Der Stand der Dinge» (1982) gezogen, in dem er seine tiefe schöpferische Krise offenlegte.

Mit «Paris, Texas» hat Wenders seine Krise auf beeindruckende Weise überwunden. Dieser Film zeigt einen ganz «neuen» Wenders. Noch nie hat er so sicher, so gelöst und heiter und zugleich so ernsthaft und tiefste Schichten des Menschseins berührend erzählt. Aber gleichzeitig ist Wenders der «alte» geblieben: «Paris, Texas» ist die Summe seines bisherigen Werkes, sozusagen die glückliche Erreichung und Erfüllung all dessen, was er bisher angestrebt hat. Wim Wenders war schon früh von Amerika, seinen Autos und dem Hollywood-Kino fasziniert. Seine ersten Kurzfilme tragen amerikanische Titel («Silver City», «Alabama: 2000 Light Years»). Ebenso war das Thema der Selbstfindung durch Fahren, Reisen, Fortbewegen ein Element, das seine späteren Spielfilme geprägt hat. Seine – meist männlichen – Helden waren träumerische Romantiker

und unbehaute Existenzen, die ihren Sehnsüchten in einer unwirtlichen Welt nachhingen. In «Paris, Texas» hat er nun diese Themen ohne deutsch-grüblerische Kopflastigkeit zu einem klar strukturierten, schnörkellosen und sinnhaft-sinnbildlichen Werk verarbeitet und verdichtet. Und dies auf dem Hintergrund eines – mit europäischen Augen gesehene – geradezu mythischen, aber auch durchaus ambivalent und kritisch gezeichneten Amerika.

★

Den Blick unbewegt ins Weite gerichtet, kommt ein Mann aus der Wüste. Mit sturem, ja automatischem Gleichschritt marschiert er fürbass durch eine steinige, von der Hitze ausgebrannte Landschaft, ein Ziel jenseits des Horizonts – oder in seinem Innern? – vor Augen. Auf einem Felsen lässt sich ein Adler nieder, als ob er wüsste, dieser Mann könnte seine Beute werden. Ein Mensch in der Wüste – eindrücklicher war die gott- und menschverlassene Einsamkeit im Kino noch kaum je zu sehen. Wilde, ausgedörrte, versteinerte Landschaft als Spiegelbild einer erstarrten, verzweifelten und verwüsteten Seele.

Travis (Harry Dean Stanton), so heisst der Wanderer, erreicht mit letzten Kräften eine abgelegene Tankstelle, in deren Schankraum er zusammenbricht. Der Arzt (Bernhard Wicki), der sich um den ins Bewusstsein Zurückgekehrten kümmert, bringt kein Wort aus ihm heraus. Da Travis keine Ausweispapiere auf sich trägt, ruft der Arzt eine Telefonnummer, die sich in den armseligen Effekten des Wanderers findet, in Los Angeles an. Dadurch wird der Kontakt zu Travis' Bruder Walt (Dean Stockwell) hergestellt, der sich sofort auf die lange Reise von Kalifornien nach Texas begibt, um seinen totglaubten Bruder, der vor vier Jahren seine Frau Jane (Nastassja Kinski) und seinen kleinen Sohn Hunter (Hunter Carson) verlassen hatte und spurlos verschwunden war, heimzuholen. Walt und seine Frau Ann (Aurore Clément) hatten den kleinen Hunter liebevoll wie ihr eigenes Kind aufgezogen, nachdem ihn Jane in ihre Obhut gegeben und sich ebenfalls

davongemacht hatte. Regelmässige Geldüberweisungen waren ihr einziger Kontakt zu ihrem Kind.

Auf der Rückfahrt, auf der Travis wieder ausreissen und wie unter einem inneren Zwang seine Wanderung fortsetzen will, sucht Walt geduldig, aber zunächst vergeblich, des Bruders Schweigen zu durchbrechen und einen Zugang zu ihm zu finden. Aber Travis verweigert sich, hat sich in eine stumme Verzweiflung zurückgezogen. Hinter ihm liegen eine zerbrochene Ehe, eine verlorene Liebe, eine zerstörte Existenz. Alle Brücken zu Menschen und zur Vergangenheit hat er abgebrochen. Erst ein vergilbtes Polaroidbild, das Travis auf sich trägt, wird zum Anlass, dass sich seine Zunge stockend löst. Es zeigt ein kleines Stück Land, das er vor Jahren gekauft hatte, um sich einmal mit Frau und Sohn dort niederzulassen. Denn dort hatten sich seine Eltern zum erstenmal geliebt, dort ist er auch gezeugt worden.

Dieses Stückchen Land in einem texanischen Nest mit dem grossen Namen Paris ist für Travis zum Symbol und Brennpunkt seiner Sehnsucht nach Liebe, Glück und Geborgenheit geworden. Zu einem Platz, einem Hafen, zur *Heimat*, die seine Verstörtheit und seelischen Wunden heilen könnte (ein Thema, das eigentlich auch «Heimat» von Edgar Reitz zugrunde liegt). Diesen Ort der Verheissung und des Zur-Ruhekommens hat Travis all die Jahre auf seiner rastlosen Wanderschaft vor Augen gehabt.

Die Fahrt mit dem Bruder, diese äussere Bewegung durch die Weiten Amerikas, auf den riesigen Verkehrsadern, durch öde Provinzkaffs und moderne Betonmonstrositäten, setzt Travis auch innerlich in Bewegung. Langsam und tastend findet er zur Erinnerung, zur Vergangenheit, zu sich selbst und damit auch zum Leben zurück. Motor dieses Sichfindens ist die Kommunikation mit den Menschen, die sich um Travis kümmern oder zu denen er eine Beziehung sucht. Hier zeigt sich Wenders als äusserst sensibler und behutsamer Gestalter und Schilderer zwischenmenschlicher Beziehungen, die trotz aller Schwierigkeiten einigermaßen funktionieren. Hier liegt wohl auch einer der Gründe, warum sein Film



Der Vater (Harry Dean Stanton, rechts) versucht wieder eine Beziehung zu seinem Sohn (Carson Hunter) aufzubauen.

überall auf offene Augen und Ohren stößt: Den zahllosen Filmen, die die Brüchigkeit und Vergänglichkeit menschlicher Beziehungen sezieren und analysieren, setzt Wenders eine fast utopische Hoffnung und ein (durchaus auch skeptisches) Vertrauen auf die Möglichkeit und Stärke von Beziehungen entgegen. Eine von Wenders' Stärken liegt darin, wie er eine Situation und Atmosphäre entwickelt, in der eine Beziehung überhaupt erst Wurzeln schlagen kann, und welche unendliche Sensibilität es braucht, damit sie sich entwickelt. Zuerst ist es Bruder Walt, der sich mit brüderlicher Liebe und Hartnäckigkeit um ihn bemüht, dann die Schwägerin Ann, die ihn ebenso liebevoll und vorbehaltlos in ihrem Heim umsorgt. Die um Verständnis bemühte, gesprächsbereite und zugleich auch wortlos in Gestik und Verhalten zum Ausdruck kommende Zuneigung der bei-

den schafft die menschlich warme Atmosphäre, die Travis innerlich lockert und zu sich selber Vertrauen gewinnen lässt. Dieses allmählich wieder erstarkende Selbstvertrauen erst ermöglicht es Travis, auch den Zugang zu seinem inzwischen achtjährigen Sohn Hunter zu wagen, der ihm zunächst misstrauisch und distanziert begegnet. Diese Annäherungsversuche zwischen den beiden – ausgelöst etwa durch das gemeinsame Betrachten von Super-8-Aufnahmen aus der Zeit, da Travis, Jane und Hunter noch eine glückliche Familie bildeten, oder durch die tragikomischen Versuche Travis', seinem Sohn auf dem Schulweg näher zu kommen – gehören zum delikatesten und zartesten, was es punkto Vater-Sohn-Beziehung je im Kino zu sehen gab. Je mehr Travis wieder Kontakt zu Mitmenschen findet, desto freier, gelöster und selbstsicherer wird Travis. Wie Harry Dean Stanton diesen Prozess sichtbar macht, von der stummen Verstörtheit des Wüstenwanderers über die Verletzlichkeit und scheue Liebesbedürftigkeit des Heimkehrers bis zur zarten Liebenswür-

digkeit und zum sensiblen Einfühlungsvermögen des Vaters ist eine der ganz grossen Schauspielerleistungen im modernen Kino.

Zusammen machen sich schliesslich Vater und Sohn auf, die verlorene Frau und Mutter zu suchen. Sie finden Jane in Houston als Angestellte in einem Peepshow-Etablissement. Travis bestellt Jane in eine der Kabinen, wo die Frauen den Männern als Lustobjekte dienen. Getrennt durch eine Spiegelglaswand, so dass Jane Travis nicht sehen und deshalb zuerst auch nicht erkennen kann (zudem ist seine Stimme durch Telefon und Lautsprecher verfälscht), kommt es zwischen den beiden zu einem langen Gespräch, zu einer Art gegenseitiger Beichte, in der sie einander erzählen, was damals, vor vier Jahren, passiert ist, als Travis durch Besitzanspruch und Eifersucht auf seine Frau ihr gemeinsames Leben zerstört hat. Indem Wenders diese indirekte Begegnung und Kommunikation, die nur eine verbale, aber keine physische Annäherung erlaubt, gewählt hat, zeigt er auf äusserst eindrückliche Weise, welche Behutsamkeit erforderlich ist, um bei so tief verletzten Gefühlen überhaupt wieder eine Beziehung zwischen zwei Menschen anbahnen zu können. Und bei dieser Distanz bleibt es: Travis führt zwar Mutter und Kind wieder zusammen, er selber aber hat nicht den Mut (oder die Arroganz?), das gemeinsame Leben noch einmal zu wagen. Vielleicht fühlt er sich noch nicht reif dazu. Während Jane Hunter in einem Hotelzimmer in ihre Arme schliesst, stiehlt sich Travis davon in die Nacht.

★

«Paris, Texas» ist ein stark bild- und sinnhaftes Werk, ein Film der Sehnsucht und Hoffnung, meisterhaft in seiner geschlossenen epischen Form, überwältigend in den grandiosen Landschaftsbildern, präzise in der Zeichnung der amerikanischen Umwelt und behutsam und doch intensiv im Umgang mit Gefühlen. Wim Wenders hat offensichtlich mit diesem Werk künstlerisch und menschlich irgendwie zu sich selber gefunden. Allerdings ist nicht Wenders allein für dieses Meisterwerk verantwortlich zu machen.

heil-losen und von Zerstörung bedrohten Welt von immer mehr Menschen geteilt und sichtbar gemacht. Doch bietet Wenders keine billigen Lösungen in Richtung heile Welt und schöne Innerlichkeit an. Aber er beschwört äusserst intensiv und eindringlich eine Atmosphäre und ein Umfeld, in denen sich erst jene inneren Kräfte und Werte entfalten können, die allein jene seelischen Wunden heilen können, die Menschen einander in einer kalten, fremd und bedrohlich gewordenen Welt zufügen.

Wenders' Film ist die Schilderung eines Reifungsprozesses, einer Genesung. Da versucht ein Mensch zu verstehen, warum es einen tödlichen Riss in seinem Leben gibt, warum er aus seiner Bahn in die Wüste geschleudert wurde. Langsam, vorsichtig und zögernd beginnt er, die Scherben, die er angerichtet hat, zu sammeln und zusammenzukitten. Es ist eine heikle, schwierige und schmerzliche Arbeit. Und nicht alles lässt sich wieder flicken und ungeschehen machen. Zu vieles ist zerstört, mit Schuld beladen, mit Schmerz und Zorn belastet. Aber dieser Prozess reinigt und läutert, er wird für Travis und Jane zu einer Befreiung, zu einer Art neuen Menschwerdung und Erlösung.

«Paris, Texas» ist ein stark bild- und sinnhaftes Werk, ein Film der Sehnsucht und Hoffnung, meisterhaft in seiner geschlossenen epischen Form, überwältigend in den grandiosen Landschaftsbildern, präzise in der Zeichnung der amerikanischen Umwelt und behutsam und doch intensiv im Umgang mit Gefühlen. Wim Wenders hat offensichtlich mit diesem Werk künstlerisch und menschlich irgendwie zu sich selber gefunden. Allerdings ist nicht Wenders allein für dieses Meisterwerk verantwortlich zu machen. Ohne die hervorragenden Darsteller, die stimulierende Zusammen- und Mitarbeit des Schauspielers und Autors Sam Shepard, die exzellente Kamera Robby Müllers und die suggestiven Gitarrenklänge Ry Cooders – vergleichbar nur mit der Zithermusik von Anton Karas im «Third Man» – wäre «Paris, Texas» nicht zu diesem packenden, bewegenden und beglückenden Kinoerlebnis geworden.

Franz Ulrich

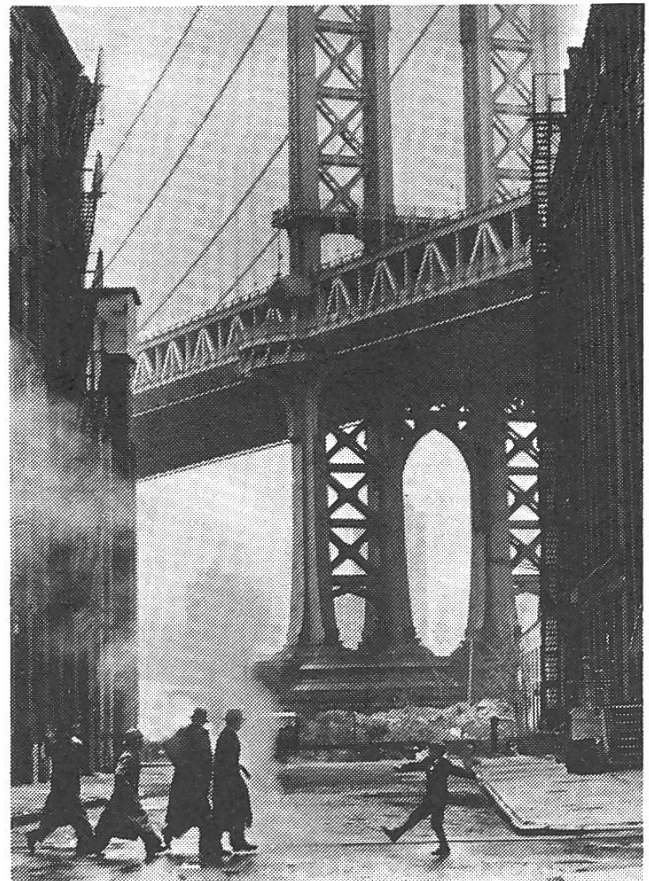
Once Upon a Time in America

(Es war einmal in Amerika/C'era una volta in America)

USA/Italien 1984. Regie: Sergio Leone
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/293)

«Once Upon a Time in the West» (Spiel mir das Lied vom Tod/C'era una volta il West) hiess der Western, der vor fünfzehn Jahren die Trilogie eröffnete, die der – heute 53jährige – Filmregisseur Sergio Leone über Amerika und seine Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts gestalten wollte. Waren seine ersten drei Italo-Western («Per un pugno di dollari», 1964; «Per qualche dollaro in più», 1965; «Il buono, il brutto, il cattivo», 1966 – alle in Spanien gedreht) noch stark von der italienischen Commedia dell'arte geprägt, so erwies sich «Once Upon a Time in the West» als barocke Bildoper mit epischen Dimensionen (Landschaftsaufnahmen in den USA, im Monument Valley). «Giù la testa» (Todesmelodie, 1971), ein Film über die mexikanische Revolution, zeigte als Fortsetzung der Trilogie vor allem im französischen Verleihtitel «Il était une fois la Révolution» die Beziehung zum ersten Werk.

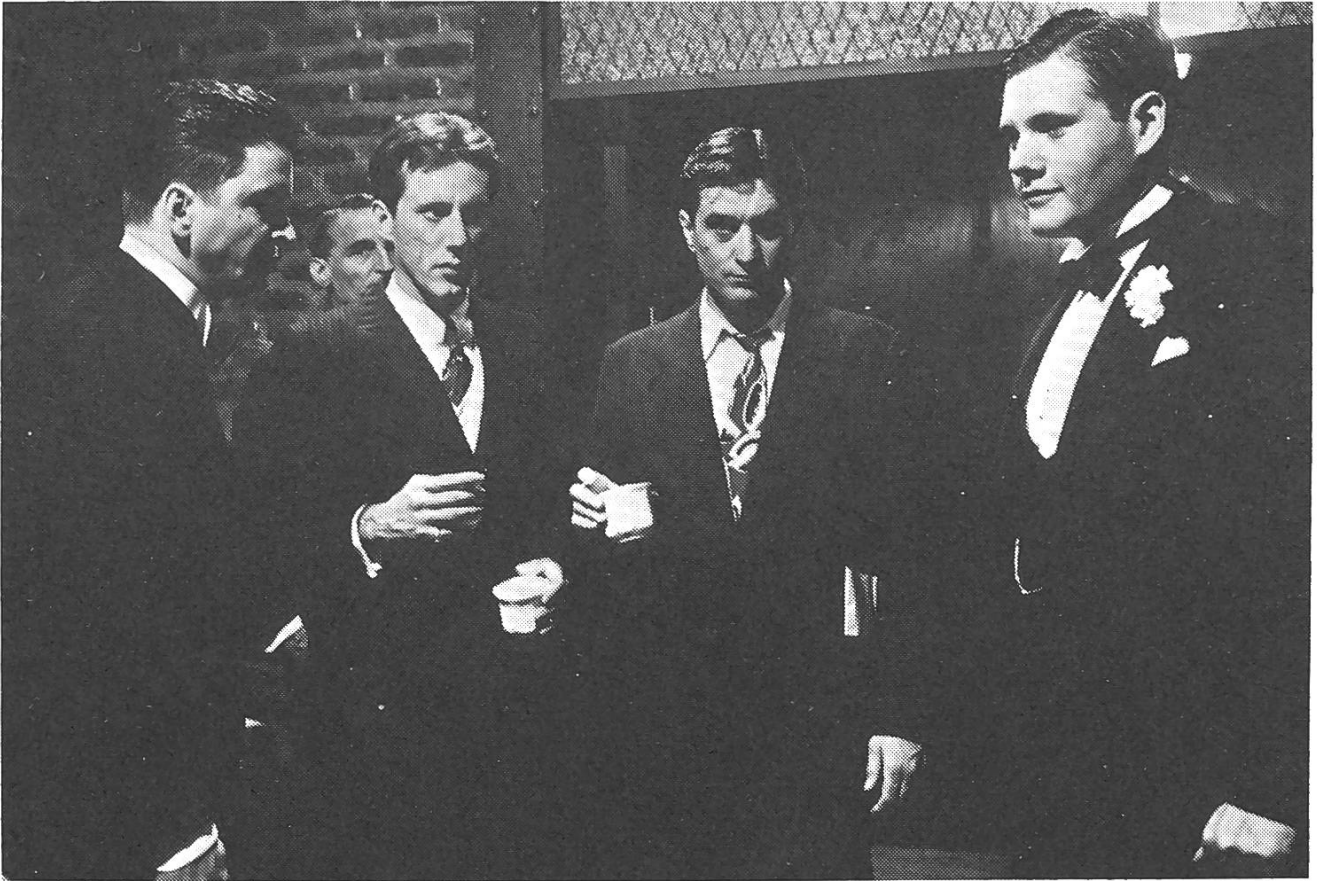
«Once Upon a Time in America» vollendet die Trilogie nach 15jährigem harten Ringen – um die Rechte an dem dem Film zugrundeliegenden Roman «The Hoods» von Harry Gray, um die Finanzierung des schliesslich 40 Millionen teuren Unternehmens. Auch wenn es in diesem Werk um die Geschichte eines Amerikas der zwanziger Jahre, der Prohibition und des organisierten Gangstertums geht, wäre es falsch, einfach von einer neuen Variante von «The Godfather» (Teil 1 und 2) zu sprechen. Leone hat ein anderes Milieu gewählt, andere Prioritäten gesetzt. Erzählt wird die Geschichte der beiden Freunde Noodles (Robert De Niro) und Max (James Woods), die 1923 als Kinder jüdischer Emigranten in Brooklyn, auf der Lower East Side New Yorks, mit andern Jugendlichen in einer Bande ihre ersten kriminellen Schritte wagen, um auf diese Weise dem «American Dream» von Glück und Erfolg näher zu kommen. Vor allem geht es dabei um Alkoholschmuggel,



Brooklyn-Brücke, die einen Ausblick in eine andere Welt ausserhalb des Gettos zu signalisieren scheint.

aber auch um das – mafiose – Eintreiben von Schutzgebühren bei Ladenbesitzern. Ihr Erfolg – sie kleiden sich schon wie grosse Gangster – wird jäh überschattet von Noodles Einlieferung ins Gefängnis, nachdem er den Tod des jüngsten Bandenmitglieds mit der Ermordung des Täters gerächt hat.

Nach einer Zäsur von zehn Jahren stösst Noodles 1933 wieder zu Max und zur Bande. Die Kriminalität ist jetzt zur Profession geworden; Diebstahl und Mord sind ihre einzigen Mittel, um den «American Dream» aufrechterhalten zu können. Dazwischen werden auch kurz einmal die Arbeiter und Gewerkschaften gegen die skrupellosen Industriellen und korrupten Politiker und Polizisten unterstützt. Doch dann, mit dem Ende der Prohibition, zeichnet sich für die Viererbande eine düstere Zukunft ab. Um seinen Freund Max vor einem selbstmörderischen Banküberfall zu bewahren, denunziert Noodles ihn und die andern zwei, was aber ebenso mörderische Folgen hat.



James Hayden als Patsy, James Woods als Max, Robert de Nino in der Rolle des Noodles und John Forsythe als Cockeye.

1968 kehrt der stark gealterte Noodles noch einmal – auf eine mysteriöse Einladung hin – zu den überlebenden Menschen und Schauplätzen seiner Vergangenheit zurück. Und hier, in der Konfrontation mit dem totgeglaubten Max, wird ihm bewusst, dass er selber Opfer eines Verrats, eines geschickten Täuschungsmanövers geworden ist. Max hat nicht nur im Luxus überlebt, er hat auch Noodles grosse Jugendliebe zur Frau genommen.

Leone erzählt diese beinahe fünfzig Jahre umspannende Geschichte von Freundschaft, Verrat und Feindschaft aber nicht chronologisch. Die drei Zeitebenen – 1923, 1933, 1968 – werden ineinander verflochten; die verfließende Zeit, die Vergänglichkeit menschlichen Wirkens, menschlicher Beziehungen, werden durch diese kunstvolle Montage umso eindrücklicher betont. Meisterhaft ist Leones Einfall, den Film am gleichen Ort zu beschliessen, wo er ihn begonnen hat: in

der chinesischen Opiumhöhle. Gleich zweimal flüchtet sich also Noodles dort hin – nach der für seine Kumpane tödlich verlaufenen Denunziation und nach seiner Konfrontation mit dem erfolgreich überlebenden Max –, um Vergessen zu finden im Opiumrausch, der für ihn auch die Zeitgrenzen verwischen lässt, ihn in einen Zustand zeitloser Entrückung transportiert.

Die formale Meisterschaft Leones in dieser in epischer Breite als barocke Bildoper – wiederum, wie bei «Once Upon A Time in the West», mit Morricones Musik – gestalteten Geschichte zeigt sich auch in der Rekonstruktion vom Strassenleben im jüdischen Getto, das immer wieder in elegant abgezirkelten Kamerakranbewegungen und Kamerafahrten überblickt und durchmessen wird. Starke Bildmotive – wie die Brooklyn-Brücke, die einen Ausweg in eine andere Welt ausserhalb des Gettos zu signalisieren scheint – erhalten durch die durchkomponierte Einbettung in die Geschichte ihre prägnante Wirkung.

Und doch kommen einem bei soviel optischer und musikalischer Opulenz einige Bedenken. Leones – schon in seinen Italo-

Western bis ins Extrem gesteigertes – Stilmittel der Retardierung (mit spannungssteigernden Bildfolgen von lang ausgehaltenen Grossaufnahmen) wird so häufig angewendet, dass es beim Zuschauer eher zu einem Spannungsabbruch führt. Trotz Leones Bemühen um das realistische Detail verhindern die Ritualisierung der Gewalt, die Idealisierung und Mythologisierung des Gangstertums, dass der Film zu einem aussagekräftigen, gültigen Zeugnis einer Bevölkerungsgruppe und Epoche werden kann. Er ist vielmehr Ausdruck der grossen, beinahe naiven Verehrung Leones für den amerikanischen Gangsterfilm. Hervorragend aber sind die Schauspieler, allen voran Robert De Niro als Noodles. Wie er es zustande bringt, vordem Zuschauer glaubwürdig zu altern – nicht so sehr durch Maske, als gleichsam von innen heraus –, das fordert grösste Bewunderung ab.

Peter Kupper

Amadeus

USA 1984. Regie: Milos Forman
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/282)

«Zu viele Noten», wirft Graf Franz Orsini-Rosenberg Amadeus' Kompositionen vor. Er hat einen schlechten Geschmack, dieser Orsini, das wissen wir Zuschauer genau, denn Amadeus ist niemand geringerer als Mozart – «der von Gott Geliebte». Über diesen Amadeus hat Peter Shaffer ein respektloses und geistreiches Bühnenstück geschrieben. Und wie schon bei «Equus», dem vorhergehenden Stück, zog der Bühnenerfolg wieder den Filmregisseur.

Das Bühnenstück erzählt das Leben des Wiener Klassikers aus der Sicht des damaligen Hofkomponisten Antonio Salieri, von dem noch nach Jahrzehnten das Gerücht umging, er habe Mozart umgebracht. Salieri lässt das Publikum als «ombri del futuro» im Zuschauerraum erscheinen und kündigt ihnen seine letzte

Komposition an: «Mozarts Tod – war ich's oder war ich's nicht?» Gott persönlich habe ihn zum Komponisten gemacht und ihm seinen Erfolg am Hof zu Wien beschert – bis eben dieser Wolfgang Amadeus Mozart aufgetaucht sei. Ein obszöner, alberner Sprengel sei der Mensch gewesen, das hebt Salieri betont hervor, doch aus seiner Musik habe er die Stimme Gottes, seines Gottes, hören müssen. Von diesem Tag an habe er sich nur noch an Gott gerächt; Opfer und Instrument sei dieser Amadeus gewesen. Und da scheint es dem Publikum plötzlich wahr, dass dieser Salieri, «der Schutzheilige der Mittelmässigen», wie er sich kurz vor seinem Selbstmord nennt, persönlich Mozart in seiner Schaffensglut aufgestachelt und zugrunde gerichtet hat.

So ein Dialog mit dem Publikum hat natürlich auf der Leinwand einen ganz andern Effekt als auf dem Theater. Peter Shaffer hat deshalb, als er das Drehbuch zum Film schrieb, Salieri bei einem Priester beichten lassen. Das eliminiert nicht nur alle Probleme, sondern auch viel Reizvolles. Um Geschichten gehe es ihm vor allem, schreibt Shaffer zu seinem Drehbuch, um eine «Phantasie, die auf Wahrheit beruht». Doch leider kommt auch das auf der Leinwand weit reizloser heraus als auf der Bühne. Shaffers erzählendes Theater ist episch und blitzgescheit, sein erzählendes Kino aber ist schlicht eindimensional. Was das Bühnenstück noch an Doppelbödigkeiten, Stilbrüchen und eleganter Ratio geboten hat – also das Thema Mozart schlechthin – verwurstet die Filmadaption zu einem Mozart-Traum, einem Musik- und Bilderrausch. Phantasie, ja. Aber Wahrheit?

Doch auch Träume können schön sein. Milos Forman, der Meisterinszenierer, hat diese Mozart-Story prächtig bebildert und zusammen mit seinem Autor höchst vergnügliche Episödchen dazuerfunden. Die Schauspieler – der junge Tom Hulce als Amadeus, die noch jüngere Elizabeth Berridge als dessen Frau und F. Murray Abraham gleichzeitig als junger und alter Salieri – sind sorgfältig ausgewählt und souverän geführt. Ebenso sorgfältig ausgewählt sind die Schauplätze in der heutigen Prager Altstadt. Da gab es echte Barockfassaden als Hinter-



Tom Hulce als Wolfgang Amadeus Mozart und Roy Dotrice in der Rolle seines Vaters Leopold.

grund, da konnte man Gassenszenen wie bei Pieter Breughel arrangieren. Dass Träume jedoch auch gewagt sein dürfen, hat Forman in seinen Bilderbucharrangements vergessen.

Zum Thema wurden ihm jetzt die Aufmärsche, Feste und Maskeraden, die dampfenden Theaterparkette und schrulligen Hofschranzen und vor allem Mozarts eigene Zickigkeit, sein unziemliches Gegiggel und seine Phantasieperücken. Die unkonformsten Träume sind da noch die Inszenierungen von Mozarts Opernpremierer. Der steinerne Gast in «Don Giovanni» tritt auf wie ein Jedi-Ritter, und die Mauer kracht und stiebt dabei wie nach einem Bombenangriff. Auf Schikaneders Vorstadtbühne wird die ganze Oper noch parodiert, dann aber geht es wieder zurück ins Reiseführer-Wien. Farben und Schauspielerführung geben dem Film zwar immer etwas Schmuddeliges, zuweilen Schrilles oder Plumpes – doch das ist eher Manier als Methode.

Über die Musik in diesem Film ist noch ein

Wörtchen zu schreiben. Shaffer «illustrierte» schon seine Bühnenfassung mit Musik von Mozart, was einem die unwiderstehliche Lust bescherte, sich den Klassiker neu, mit neuen Ohren oder überhaupt das erste Mal anzuhören. Diese Funktion bleibt im Film erhalten. Gleichzeitig bringt es Forman aber fertig, auch unter der Bewusstseinschwelle Mozartmusik einzusetzen – wie man eben Filmmusik gewöhnlich einsetzt. Dies aber gibt dem zweieinhalbstündigen Werk einen weiteren Einschlag ins berauschte Erzählkino. «Zuviele Noten» wirft Graf Orsini-Rosenberg Mozart zwar zu Unrecht vor. Für uns Opfer der Stereoindustrie wird so ein Vorwurf aus früheren Zeiten aber schon fast wieder nachvollziehbar. In solche frühern Zeiten kann man sich also vorbehaltlos hineinräumen, oder man kann über sie, aus unserer Zeitsicht, Hypothesen zurechtfabulieren. In der Bühnenversion spielt Shaffer diese beiden Verfahren noch gegeneinander aus. Der Film aber spült die Differenz mit Triumph hinunter. Es ist unangebracht, Film und Theater gegeneinander auszuspielen, ich weiss, doch da der Film «Amadeus» auch gleich die eigene Thematik mitgerissen hat – das Thema Gott

zum Beispiel und das Thema Genius und Mittelmass – ist man ganz froh, wenn man noch einen Massstab hat, an den man sich halten kann.

Lorenz Belser

Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes (Greystoke: Die Legende von Tarzan, Herr der Affen)

Grossbritannien 1984. Regie: Hugh Hudson (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/289)

Ein Hinweis gleich zu Beginn: Dieser Film hat – trotz der Erwähnung des berühmten Namens im Titel – nichts mit den unzähligen Hollywood-Tarzanfilmen gemeinsam, in denen sich der Held an Lianen durch den afrikanischen Urwald schwingt, sich auf den mächtigen Brustkasten klopft und den durchdringenden Dschungelruf ausstösst. In Aussage und Ernsthaftigkeit erinnert er vielmehr an Filme wie François Truffauts «L'Enfant sauvage» oder Werner Herzogs Kaspar-Hauser-Film «Jeder für sich und Gott gegen alle». Es ist dies die erste intelligente, aber deswegen nicht weniger unterhaltensame Adaptation von Edgar Rice Burroughs' 1912 veröffentlichtem Abenteuerroman «Tarzan of the Apes». Hugh Hudson, der englische Regisseur und Produzent des Films – bekannt geworden als Regisseur des bei Kritik und Publikum gleichermaßen erfolgreichen «Chariots of Fire» –, verfügte über bedeutend grössere Produktionsmittel als Truffaut oder Fassbinder. «Greystoke» ist aber auch aufwendiger als die Hollywood-Tarzanfilme, die als «B-Pictures» mit beschränktem Budget, möglichst schnell, ohne grosse Regisseure oder Schauspieler, im Studio-Urwald abgedreht wurden. Sein Aufwand steht aber ganz im Dienst der Aussage, die durch die Authentizität von geografischem und gesellschaftlichem Milieu in ihrer Wirkung unterstützt werden soll. Hudson hat, zusammen mit seinen Drehbuchautoren P. H. Vasak und Michael Austin, die bis-

lang ernsthafteste, getreueste und komplexeste Adaptation von Burroughs' anthropologisch und ethnologisch gewiss nicht uninteressanter Buchvorlage geschaffen.

Tarzan ist der adelige Nachkomme eines englischen Forscherehepaares, das Ende des letzten Jahrhunderts nach einem Schiffbruch vor der westafrikanischen Küste im Dschungel zu überleben versucht. Die Mutter stirbt nach der Geburt an Erschöpfung, der Vater wird von einem aggressiven Affen getötet. Das Kleinkind aber wird von einer Affenmutter – anstelle ihres toten Affenbabys – aufgenommen und grossgezogen. Als Kind, dann als Jugendlicher und junger Erwachsener lebt er mit den Affen zusammen, lernt ihre Verhaltensweisen, übernimmt ihr Artikulationssystem, ihre Fortbewegungsarten im Dschungel und wird schliesslich wegen seiner – menschlichen – Intelligenz und Überlegenheit zu ihrem Anführer, dem «Lord of the Apes». Eine britische Forschungs- und Jagdexpedition dringt in typisch imperialistischer Attitüde in den Urwald vor, erhält dann aber von den Eingeborenen den gebührenden Empfang. Nur ein belgischer Forscher (Ian Holm) – noch der humanste Weisse unter den Kolonialisten – wird von Tarzan (Christopher Lambert) gerettet, entdeckt dann die Verbindung zwischen diesem «Affenmenschen» und seiner adeligen Herkunft. In einem langsamen Lernprozess – doch begünstigt durch Tarzans Nachahmungstalent – bringt er ihm menschliche Sprache, menschliche Begriffe für Gegenstände bei, weist er ihn auf seine menschliche Herkunft hin. Die Rückkehr auf den schottischen Landsitz der Greystoke bringt Tarzan in Kontakt mit seinem Grossvater, einem skurrilen Grafen (Ralph Richardson), der ihn sofort akzeptiert, und mit einer formellen, viktorianischen Gesellschaft, die Tarzans «Wildheit» amüsiert-snobistisch betrachtet, aber gleichzeitig seine praktische Intelligenz – vor allem wieder sein Nachahmungstalent, seine schnelle Auffassungsgabe – überrascht zur Kenntnis nehmen muss. Hier trifft er auch Jane (Andie MacDowell), die ihn weiter in den Errungenschaften menschlicher Zivilisation, in Latein und Gesellschaftstanz, un-



Christopher Lambert (r.) als zivilisierter Affenmensch und Ralph Richardson (l.) als dessen skurriler Grossvater.

terrichtet und ihm – beeindruckt von seiner ehrlichen Direktheit und Unverdorbenheit – auch menschlich näherkommt. Doch die Familie und ihre Geborgenheit, die ihm der belgische Forscher in der menschlichen Gesellschaft versprochen hat, kann er nicht finden. Nach dem Tod seines Grossvaters und dem Tod seines «Affenvaters» – den er in einem Käfig im Naturhistorischen Museum in London wiedergefunden und befreit hat – wird die Suche nach seiner wahren Identität noch verzweifelter («Half of me is the Earl of Greystoke, and half of me is wild», erklärt er sein Dilemma), seine Sehnsucht nach der Kultur, in der er zuerst heimisch geworden ist, noch stärker. Er kehrt nach Afrika zurück. Die vom Forscher zu Jane geäusserte Hoffnung, dass er vielleicht eines Tages wieder in die Zivilisation zurückkomme, wirkt schwach angesichts

der sofort spürbaren Verbundenheit Tarzans mit seiner alten Umgebung.

Die grosse Qualität von «Greystoke» besteht einmal darin, dass der Regisseur Hudson es versteht, im Rahmen einer aufwendigen epischen Inszenierung ein intimes Porträt, eine intime Charakterstudie zu entfalten. Er erinnert da an andere englische Abenteuerfilme wie «Lawrence of Arabia» oder «The Bridge on the River Kwai», die trotz des grossformatigen, spektakulären Rahmens in ihrer Konzentration auf die persönlichen Konflikte der Protagonisten um Identität und Loyalität nie nachlassen. Dazu kommen noch sein Gespür für feine Ironie – in der Zeichnung englischer Tradition und englischer Gesellschaftsrituale – und seine präzise, ruhige, auf jede Effekthascherei verzichtende Beobachtung der Sozialisation Tarzans – bei den Affen und bei den Menschen.

Unterstützt wird er dabei von der Kamera John Alcotts, die (nach Stanley Kubricks «A Clockwork Orange», «Barry Lyndon» und «The Shining») atmosphärisch dichte Bilder aus dem Dschungel Afrikas

und aus den gepflegten Gärten Schottlands gewinnt. Die Montage von Anne V. Coates («Lawrence of Arabia») gibt dem Film den ruhig dahinfließenden erzählerischen Rhythmus. Unter den Schauspielern – die bis in die kleinsten Rollen adäquat ausgewählt sind – ragen vor allem zwei Namen hervor: der junge, bisher unbekannte Christopher Lambert, der einen athletischen, aber auch sensiblen und intelligenten Tarzan vorstellt; und Ralph Richardson, der über 80jährige «grand old man» (neben Olivier und Giel-

gud) des englischen Theaters und Films, der hier in seiner letzten Rolle – er starb im Herbst 1983 – als der verschrobene Earl of Greystoke noch einmal eine Probe seiner differenzierten Charakterisierungskunst gibt. Eine Erwähnung verdienen aber auch die anonym bleibenden Schauspieler und Tänzer, die sich in ihren Affenkostümen und mit ihrem wissenschaftlich sorgfältig einstudierten Verhalten unauffällig in die Kolonie echter Schimpansen einfügen.

Peter Kupper

Videokunst organisiert sich

Im Mai dieses Jahres haben sechs Videoproduktions- und Videovermittlergruppen sowie einzelne Videoschaffende aus der ganzen Schweiz die Vereinigung «Unabhängiges Video Schweiz/Video Indépendante Suisse» (UVS/VIS) gegründet. Ziel dieser Gründung ist die Schaffung eines schweizerischen Video-Informations-Netztes, das alle jene verbinden soll, die mit dem Medium Video zu tun haben.

Diese Vereinigung ist eine Notwendigkeit geworden, da Förderung und Vermittlung von Videokunst – ebenso auch die Informationsmöglichkeiten anhand von Originalbändern – nicht Schritt gehalten haben mit der doch beachtlichen Entwicklung des künstlerischen Videoschaffens in den letzten Jahren in der Schweiz und dem wachsenden Interesse an Videokunst.

Durch das Koordinieren der Aktivitäten, das gemeinsame Wahrnehmen und Vertreten der Videokunst-Interessen wie auch das Organisieren und Koordinieren der Vermittlung sollen die Möglichkeiten des künstlerischen Videoschaffens in der Schweiz verbessert werden.

Das erste konkrete Unternehmen in diese Richtung ist die Herausgabe eines «Videosamplers», einer Sammlung von Videokunst, wie sie in den letzten Jahren in der Schweiz entstanden ist. Gefragt sind Kunst-, Musik-, Performance-, Doku-

mentations-Videos, aber auch Konzepte und Dokumentationen von Videoinstallationen. Die erste Ausgabe des «Samplers» wird anlässlich der 5. Film-/Video-/Performance-Tage vom 21. bis 25. November 1984 in Luzern vorgestellt. Nähere Informationen bei UVS/VIS, Postfach 209, 6000 Luzern 6.

Bonn: Kinobesitzer fordern Schutz

F-Ko. Freiwillige Vereinbarungen sollen dafür sorgen, dass die Ausstrahlung von Kinospielefilmen im Fernsehen vermindert wird. Diese und eine Reihe weiterer Forderungen des Hauptverbandes der Lichtspieltheaterbesitzer, die von ihrem Präsidenten in Bonn erhoben wurden, sollen für eine Chancengleichheit auf dem Medienmarkt sorgen. In diesem Zusammenhang wies Strate darauf hin, dass die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten (ARD, ZDF und Dritte Programme) jährlich etwa fünfmal so viele Spielfilme ausstrahlen, als in den Kinos gezeigt werden. Strate forderte in diesem Zusammenhang eine Sechs-Monate-Frist zur exklusiven Auswertung neuer Filme in den Lichtspieltheatern. Darüberhinaus sollen alle, die vom Kinofilm profitieren, eine Abgabe für die Filmförderung zahlen.