

Film im Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 21

PDF erstellt am: **16.07.2024**

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.

Franz Ulrich

Thérèse

Frankreich 1986.

Regie: Alain Cavalier
(Vorspannangaben s.
Kurzbesprechung 86/328)

Einfach «Thérèse» ist der Film betitelt. Nicht «Heilige Therese vom Kinde Jesu» oder «Therese von Lisieux». Unbelastet von allfälligen Kenntnissen, Erwartungen und Vorurteilen soll der Zuschauer einer Unbekannten begegnen, sich auf ein Abenteuer einlassen, bei dem nicht gleich abzusehen ist, wohin es führen wird. Alain Cavalier wollte kein hagiografisches Monument für eine Heilige schaffen, sondern die Geschichte einer kleinen Karmelitin erzählen, einer etwas seltsamen und im Vergleich zu anderen ausserordentlichen Frau.

Thérèse Martin, 1873 geboren, tritt als erst 15jährige 1888 mit Sondererlaubnis des Papstes Leos XIII. in das Karmelitenkloster von Lisieux ein, wo sich bereits zwei ihrer Schwestern befinden. Auch die vierte der Schwestern Martin wird später in dieses Kloster eintreten. Mit 20 wird Thérèse Novizenmeisterin. An Tuberkulose erkrankt, stirbt sie nach langem Leiden 1897. Ihr Grab wird schon bald zu einem Wallfahrtsort. 1925 wird sie heiliggesprochen. Ihre autobiografischen Aufzeichnungen, in einem Schulheft, einem Haushaltungsheft und auf fünf Blättern Briefpapier hinterlassen, werden be-

arbeitet und als «Die Geschichte einer Seele» veröffentlicht. In dieser glättenden und verniedlichenden Fassung haben die Schriften Thérèses einen grossen religiösen Einfluss und begründen einen eigentlichen Kult um die Heilige. Erst die 1957 erfolgte Veröffentlichung dieser Schriften in ihrer ursprünglichen Gestalt und Anordnung lässt die starke Persönlichkeit der Thérèse, einschliesslich ihrer Widersprüche, unverfälscht hervortreten. Jetzt wirkt sie viel ergreifender und zugleich fröhlicher, die eigentümlichen Züge ihres ausgeprägten Charakters treten schärfer hervor: die kraftvolle Frische, die Gabe der Heiterkeit und Mutterwitzes, aber auch Ernst und Tragik.

Die Lektüre der kritisch edierten Schriften Thérèses veranlasste Alain Cavalier anfangs der siebziger Jahre zum Plan, ihr Leben zu verfilmen. Cavalier (Jahrgang 1931) gehört zu den Aussenseitern des französischen Films, der seit 1962 nur neun Filme realisieren konnte, darunter «Le combat dans l'île» (1962), «L'insoumis» (1964), «La chamade» (1968), «Un étrange voyage» (1980, ausgezeichnet mit dem Prix Delluc). Erzogen in einem katholischen Pensionnat, kannte er sehr gut das Leben in Gemeinschaft mit Geschlechtertrennung und einer feststehenden Ideologie, das Eingeschlossenensein während Wochen – eine Welt also, die dem Klosterleben nicht ganz unähnlich ist. Über ein Jahrzehnt liess Cavalier sein Projekt reifen. In das Leben und Denken Thérèses einzudringen, erwies sich als schwierig. Cavalier: «Wenn man sich Thérèse nähert, entzieht sie sich, wenn man sich von ihr entfernt, sucht sie einen.» Nach manchen Unterbrüchen kam dann doch ein Drehbuch zustande, nicht zuletzt unterstützt und ermutigt von seiner Tochter, Camille de Casabianca.

Alain Cavalier befürchtet, die Leute würden «Thérèse» für einen religiösen Film halten und ihm deshalb fernbleiben. Mit der Religion sei es so eine Sache. Er «liebe Mystik, Mythen, Mysterien und alles Imaginäre als Versuche, das Leben zu deuten, zu ertragen, zu verändern und zu verherrlichen». Christus interessiere ihn als Persönlichkeit, auf die sich Menschen noch nach Jahrhunderten beziehen, die andere Personen über Zeit und Raum nähre und noch lange nähren werde. Für einen Gott habe er ihn nie gehalten. «Die Karmelitinnen sind verliebt in einen Mann, der unaufhörlich wiederholt hat: Ich bin das Leben. Dieser Mann bezaubert sie und lässt sie auch manchmal im Stich. Er besetzt für sie alle Rollen: Ehemann, Vater und Kind ...»

Alain Cavalier wollte also keinesfalls einen religiösen Erbauungsfilm schaffen. Aber indem er sich auf Thérèse einliess und sie in jeder Beziehung ernstnahm, öffnete er auch den Zugang zu ihren religiösen Wurzeln, zu ihrer leidenschaftlichen, in der Abgeschiedenheit des Karmels gelebten Passion, zu ihrem «alternativen» Leben. Als Hauptmotiv für die Realisierung dieses Projekts bezeichnet Cavalier denn auch den Wunsch, einen Film zu machen, der einen Gegensatz bilde zu seinem eigenen Leben mit dem Übermass an Bildern und Tönen, die tagtäglich auf ihn einstürmten. Er wollte «Frauen filmen, die sich entschlossen haben, sich in einem Kloster einzuschliessen, um sich dort besser öffnen zu können». Das habe ihn dazu gebracht, Mauern und Türen abzuschaffen. «Mein Verlangen war, meine Verwirrungen zu mildern, indem ich mich um Einfachheit bemühte, deren Thérèse so meisterhaft fähig war.» Er ziehe die «kleine Thérèse» vor, deren Leben aus so wenigen Ereignis-

sen bestand, weil sie ihr ganzes Talent auf die kleinen Dinge des Lebens verwandt habe. Diese Suche nach Perfektion in den kleinen Details des Alltags finde sich auch bei den Japanern, für die diese Details eine Folge von essentiellen Dingen bedeuten. Hier habe Thérèse ihren «kleinen Weg» gefunden. Und dies habe ihn vom Missbrauch und von der Anhäufung dramatischer Fakten und Sensationen ferngehalten.

Auf dieser Ebene ist denn auch am ehesten der Zugang zu Cavaliers Film zu finden. Unter Verzicht auf jede historisierende, realistische Rekonstruktion und auf epische und bloss illustrative Elemente, beschränkt sich der Film auf das absolut We-

sentliche und Notwendige. Ein Studio mit neutralem Hintergrund dient als Schauplatz, der gestaltet und belebt wird durch wenige Requisiten, durch das Licht und vor allem durch das Spiel der Gesichter und Hände der Darstellerinnen. Cavaliers formaler Stil ist von einer Rigorosität, die an Bresson erinnert. Er wird bestimmt von Ellipsen und Verkürzungen. Der Ablauf der Handlung ist nicht nach Prinzipien der klassischen Dramaturgie konstruiert, sondern besteht aus einer Serie kurzer, ja knapper Szenen, die einfach nebeneinander gesetzt sind. Daraus ergibt sich ein ausserordentlich rascher Rhythmus, es entsteht eine Art Atem- und Schwerelosigkeit, die Schwer-

fälligkeit und Klischees verhindern. Dank seiner stilistischen Form besitzt dieser Film eine – man scheut sich fast, diese Bezeichnung zu gebrauchen – jungfräuliche Grazie und Frische.

Cavalier situiert Thérèse weder in Zeit noch Raum. Von Lisieux gibt es keine einzige Aufnahme, alles wurde im Studio gedreht. Cavalier versucht auch keine historische, soziale, politische oder freudsche Deutung und Erklärung. Sein Studio-Karmel ist ein Ort ausserhalb der Welt, ein imaginärer Raum für eine Gemeinschaft von Frauen. Die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers wird von dem gefesselt, was sich zwischen diesen Frauen ereignet, von dem,

Alain Cavalier

Spontaneität, das Leben zu feiern

Die Auswahl der Schauspielerinnen darf als Glücksfall betrachtet werden. Der künstlerische Instinkt und die innere Stimme, die mich dabei führten, haben gut funktioniert. Dabei weiss ich über die religiösen Einstellungen meiner Darstellerinnen so gut wie nichts; wir haben darüber kaum gesprochen. Nicht einmal von Catherine Mouchet, der Hauptdarstellerin, ist mir bekannt, ob sie praktizierende Katholikin ist oder nicht. Aber es haben alle, ohne Ausnahme, die Situationen und die Ideen, die sie wiedergeben mussten, erstaunlich gut und rasch erfasst. Dazu hat bereits der Umstand mitgeholfen, ein Ordenskleid zu tragen. Überdies können Frauen im Umgang miteinander sehr feinfühlig sein, grosse emotionale Kräfte mobilisieren, tiefe Sehnsüchte artikulieren und Zusammenhänge erahnen. Sie haben ein viel unmittelbareres Verhältnis zum Leben als wir Männer und sind mit grösserer Spontaneität bereit, es zu feiern. Entsprechend stärker ist allerdings auch ihre Angst, die Flamme des Lebens könnte eines Tages ausgelöscht werden. Diese Voraussetzungen erleichterten den Zugang zur Welt des

Karmels und der Karmeliterinnen. Als ich den Schauspielerinnen erklärte, dass diese sich zurückziehen, um für andere verfügbarer zu werden, kamen keine verständnislosen Fragen. Keine wollte wissen, warum Thérèse denn keine Gewerkschafterin geworden sei, um die Welt zu retten und zu lieben. Solche Argumente bleiben hinter den seelischen Fähigkeiten und Möglichkeiten einer Frau zurück.

Das erste Konzept zum Film habe ich ohne die Figur der Lucie entworfen. Sie kam nachträglich hinzu, um einen Ausgleich zu schaffen zu den hohen Ansprüchen von Thereses Streben nach Heiligkeit, mit dem sich die wenigsten Zuschauer heute zu identifizieren vermögen. Lucie hat also die Funktion, den Film näher an das heutige Bewusstsein heranzurücken und damit ein notwendiges Gegengewicht zu Thérèse zu schaffen. Ihr Schicksal weist ebenfalls auf das Scheitern vieler klösterlicher Berufungen in der heutigen Kirche hin. Insofern handelt es sich nicht um eine Person im historischen Sinn, die so im Karmel existierte, sondern um ein (Kloster-)Frauenbild, das sich aus der Zusammensetzung von Elementen ergab, die mir aus Befragungen von Schwestern in verschiedenen Klöstern bekannt geworden sind.

Thérèse lehnte es ab, dieser Lucie als befreundetes Medium zu dienen, um zum Bräutigam zu gelangen. Ihrer Meinung nach sollte sie den Weg dorthin selbst gehen. Dass er in diesem Fall nicht zum Ziel führte, hat Thérèse als persönlichen Rückschlag empfunden, der ihr innerlich stark zu schaffen machte und möglicherweise zur Beschleunigung ihres Todes beigetragen hat.

Ich wollte bewusst alles vermeiden, was dem Zeremoniellen und Theatralischen zu starkes Gewicht hätte geben können, um die Aspekte der Armut, Einfachheit und Nüchternheit, die den Lebensstil eines Karmel (und der Thérèse) prägen, besser herauszustreichen. Die katholische Liturgie könnte meiner Ansicht nach durch Vereinfachung nur gewinnen. Dann ging es natürlich auch darum, die süsslichen Frömmigkeitsformen aus dem 19. Jahrhundert (den sogenannten Stil von St. Sulpice), mit denen das Leben der Thérèse umrankt und verkitscht worden ist, zu relativieren. Denn das Wesentliche und Einleuchtende tritt erst hinter dieser Fassade hervor, die ohnehin der Vergangenheit angehört.

*Aus einem Interview von
Ambros Eichenberger*

Das Dossier zum Film

Eine Dokumentation zu «Thérèse», die unter anderem ein ausführliches Interview mit dem Regisseur enthält, ist zum Selbstkostenpreis bei folgender Adresse zu beziehen: Filmbüro SKFK, Bederstrasse 76, 8002 Zürich (Tel. 01/201 5580). – Beim Selecta-Verleih, Freiburg (Tel. 037/22 72 22) ist die 16mm-Fassung des Films erhältlich.

was sie sagen und wie sie es sagen, von ihren Blicken und Gesten. Man könnte meinen, diese Beschränkung auf «Theaterszenen» und der Verzicht auf alles Pittoreske, Romantische und Epische führe zu Abstraktheit und trockener Kargheit. Das Gegenteil ist der Fall. «Thérèse» ist ein Film voller Vitalität, Sinnlichkeit, Wärme, Humor und Zärtlichkeit.

In sorgfältig ausgeleuchteten Tableaux, die von der Malerei Manets beeinflusst sind (eine Meisterleistung von Kameramann Philippe Rousselot), werden Stationen und Szenen aus dem Leben von Thérèse evoziert. Es ist die Geschichte eines Weges, der aus dem Dunkel ins Licht führt, sowohl filmisch als auch biografisch. Das Mädchen Thérèse (unglaublich intensiv und natürlich dargestellt von Catherine Mouchet) hat sich in den Kopf gesetzt, eine Heilige zu werden. Dieses Ziel will sie erreichen, indem sie ins Karmelkloster eintritt, wo sich bereits ihre beiden älteren Schwestern befinden. Nichts kann sie von ihrem Vorhaben abbringen. Die 15jährige dringt sogar bis zum Papst in Rom vor, um von ihm eine Sondererlaubnis zu erhalten, da sie noch zu jung ist. Thérèse ist eine religiös Besessene, aber nicht eine verbissene oder pathetische, sondern eine gelöste und heitere, natürliche junge Frau, die auch den Lebensalltag praktisch zu bewältigen weiss.

Sie will sich für andere opfern, indem sie ihr Leben ganz Christus, ihrem himmlischen Bräutigam, weiht. In ihrer Berufung bestärkt wird sie dadurch, dass sie davon überzeugt ist, durch ihr Gebet einen Mörder vor der Hinrichtung bekehrt zu haben.

Ins Kloster tritt sie als Novizin ein, meditiert und betet, verrichtet mit Lucie, einer anderen Novizin (sie wird das Kloster wieder verlassen), die Alltagsarbeiten in Küche und Waschhaus, pflegt alte und kranke Mitschwwestern. Durch ihr offenes, fröhliches Wesen und die Intensität ihrer Passion für Christus wird sie zu einer Herausforderung für die klösterliche Gemeinschaft. Nach dem Ablegen der feierlichen Gelübde wird sie als Thérèse de l'Enfant Jésus Vollmitglied des Ordens. Nach dem Tod des Vaters, der sehr an seinen Töchtern hängt, tritt auch die jüngste Schwester, Céline, in den Karmel ein. Gelegentlich dringt auch die Aussenwelt ins Kloster ein, durch Besuche, einen Arzt oder einen Boten, dessen Weihnachtsgross «Vive la République!» lautet. Der Alltag des Klosters besteht aus Arbeit, Gebet, Schweigen, Gemeinschaftsleben und kirchlichen Festtagen. An Weihnachten feiern die Schwestern, tanzen gar zu einer Musik von Jacques Offenbach.

An Tuberkulose erkrankt, beginnt für Thérèse ein langes Leiden, ein Kreuzweg, den sie geduldig und wie selbstverständlich erträgt. Immer mehr zeigt sich, dass neben der unzerstörbaren Heiterkeit auch Ernst und Leiden ihr Leben bestimmen. Auch Anfechtungen und Zweifel bleiben ihr nicht erspart. Aber ob sie leben darf oder sterben muss, gilt Thérèse gleich: Beides bringt sie der Vereinigung ihres geliebten Gottes näher. Eine Aufnahme ihrer ausgetretenen Pantoffeln erfasst in einem einzigen Bild das Leben

der Verstorbenen: Einfachheit, Armut, der «kleine Weg».

«Thérèse» ist keine detaillierte Lebenschronik der Heiligen. Aus der Bilder- und Szenenfolge erschliesst sich das mit Respekt und Würde gezeichnete Porträt einer jungen Frau von überbordender Lebenslust, brennend vor Verlangen und Leidenschaft für ihren «Bräutigam». In der Intimität der klösterlichen Gemeinschaft, durch die Sinnlichkeit der Bilder, Körper, Gesichter, Stimmen und Gespräche lässt Cavalier eine Atmosphäre entstehen, in der sich Profanes und Sakrales zu einer totalen Harmonie finden. So gelingt Cavalier etwas, was so selten ist in der Kunst und besonders im Film: Raum zu schaffen für das Spirituelle im Alltäglichen, um das Mysterium des Glaubens und der Liebe wenigstens erahnen zu können. ■

Franz Ulrich

Der Name der Rose

BRD/Frankreich/Italien 1986.
Regie: Jean-Jacques Annaud
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/308)

«Wenn ich einen Film drehe, denke ich vor allem an die Kinobesucher, die sich nie so ein Buch kaufen würden, die so gut wie gar nichts lesen und sich statt dessen lieber «Superman» und «Karate Kid» im Kino anschauen. Da sehe ich mein Publikum. Und glauben Sie, die wissen, wer Umberto Eco ist? Worauf ich Lust hatte, war eine tolle Geschichte aussergewöhnlich intelligenter Menschen zu erzählen, die sich gegenseitig wegen eines Buches um die



Die geistigen Gegenspieler: Sean Connery (links) als William von Baskerville und Murray Abraham als Inquisitor.

Ecke bringen, wegen einer theoretischen Abhandlung über das Lachen. (...) Ich habe den Roman verschlungen, und ich verehere ihn, aber ich habe den Film gemacht, also etwas anderes» (Regisseur Jean-Jacques Annaud in einem im Presseheft abgedruckten Interview).

«Der Film kann ja keine Übersetzung des Romans sein, sondern nur eine Interpretation, da ich ihn nicht selber interpretie-

ren kann, halte ich mich lieber heraus. Wenn ein über sechshundertseitiger Roman zu einem knapp zweistündigen Film eingedampft wird, muss eine Menge eliminiert werden, und um zu befinden, was, ist der Autor nicht der Richtige» (Autor Umberto Eco in «Die Zeit», 6. 12. 85).

Wer also wissen will, was es mit dem vielgerühmten «histori-

schen» Roman «Der Name der Rose» von Umberto Eco, einem der grössten literarischen Bucherfolge der letzten Jahre, wirklich auf sich hat, muss sich das ebenso gelehrte wie spannende und unterhaltsame Werk schon selber zu Gemüte führen, um den ganzen Reichtum der Schilderung einer mittelalterlichen Welt mitzubekommen, in der die Furcht vor dem Wirken des Teufels und den Höllenstrafen

stärker ist als der Glaube an Gott und das Vertrauen in seine Gnade. Die damaligen Auseinandersetzungen zwischen rationalem Denken und irrationaler Welterklärung, zwischen Fortschrittsglauben und der Angst, die Welt könne jeden Moment untergehen, weisen erstaunliche Parallelen mit unserer heutigen Zeit auf.

Die Zeit des 14. Jahrhunderts, genauer der düstere, zwielichtige November des Jahres 1327, ist der Hauptdarsteller des Buches. Es ist eine Zeit grosser politischer und kirchlicher Wirren: Kaiser Ludwig der Bayer liegt mit dem in Avignon residierenden Papst Johannes XXII. im Streit, der seinerseits Mühe hat, unter den Mönchsorden Ordnung zu schaffen, die sich über den Armutsstreit in die Haare geraten sind (vgl. den Beitrag von Karl Weber) und teilweise offen die kaiserlichen Interessen gegen das Papsttum vertreten. Zugleich verfolgt die Inquisition mit unerbittlicher Härte alle echten und vermeintlichen «Abweichungen» von der orthodoxen Lehre.

In diesem November reitet Bruder William von Baskerville (Sean Connery), gelehrter Franziskaner und ehemaliger Inquisitor aus England, in eine grosse, auf den Hängen des Apennin gelegene Benediktiner-Abtei ein, begleitet vom jungen Benediktiner-Novizen Adson von Melk (Christian Slater), der als alter Mann einen Bericht, eben Ecos Buch, über die mysteriösen und skandalösen Ereignisse schreiben wird, deren Zeugen sie in der Abtei werden. William soll als Sonderbotschafter des Kaisers an diesem Ort, der in einem labyrinthischen Turm die grösste Bibliothek der Christenheit und eine Schreibschule beherbergt, weshalb sich hier gelehrte Männer aus aller Herren Länder zum Studium aufhalten, ein Treffen

zwischen Abgesandten des Papstes und der Ketzerei verdächtigten Minoriten vorbereiten. Dabei sollen die Spannungen zwischen päpstlicher und kaiserlicher Macht ebenso zur Sprache kommen wie die Frage nach dem weltlichen Besitz der Kirche – Themen also, die durch Jahrhunderte bis heute umstritten und aktuell geblieben sind.

Auf diesem Hintergrund beginnt der mit allen Wassern der Sprach- und Geschichtswissenschaft, der Philosophie und Theologie gewaschene Semiotiker Umberto Eco ein finnenreiches, raffiniertes und labyrinthisch verschlungenes Spiel mit Fiktionen, Zitaten, Collagen und Anspielungen, die zusammen ein höchst lebendiges und aufschlussreiches Bild einer bestimmten Epoche der Welt- und Kirchengeschichte erstehen lassen. Ecos Buch ist eine ideen- und faktenreiche Exkursion ins Spätmittelalter mit seinen widerstreitenden theologischen, philosophischen und politischen Strömungen, ein spannend zu lesendes ideengeschichtliches Traktat, vor allem aber eine semiotische Abhandlung, in der die Welt als ein System von Zeichen und Metaphern erkannt und gedeutet wird. Was Eco daher vor allem betreibt, ist Spurensicherung und Zeichendeutung auf verschiedensten Ebenen, eine Tätigkeit also, die gemeinhin dem Detektiv obliegt. Folgerichtig dient Eco als roter Faden durch sein ungeheuer detailreiches Fresko einer mittelalterlichen Welt eine Detektivgeschichte mit Verbrechen und Rätseln, die aufzuklären und zu lösen sind. So muss William von Baskerville seine einschlägigen Fähigkeiten als mittelalterlicher Sherlock Holmes laufend unter Beweis stellen, während der junge Adson stellvertretend für den Leser als unermüdlich fragender Ge-

sprächspartner die Rolle des naiven Doktor Watson bei Conan Doyle zu spielen hat.

Gründe, Fragen über Fragen zu stellen, gibt es, kaum sind sie im Kloster abgestiegen, mehr als genug: An sieben aufeinanderfolgenden Tagen werden sieben Mönche ermordet. Die Umstände der Verbrechen erinnern an die Plagen der Johannes-Apokalypse, und deren Prophezeiungen entsprechend versinken am Schluss Abtei und Bibliotheksturm in den Flammen. Die Ursache dieses Untergangs und der Verbrechen liegt aber nicht, wie man vermuten könnte, in den politischen Machtintrigen der sich befehdenden päpstlichen und kaiserlichen Lager, auch nicht in den philosophischen, theologischen oder gar (homo)sexuellen Rivalitäten der Mönche, sondern im uralten, blinden Bibliothekar Jorge von Burgos (auch dieser Name gehört zu den «vernetzenden» Anspielungen Ecos: Gemeint ist Jorge Luis Borges und dessen literarischer Entwurf einer labyrinthischen Bibliothek von Babel, deutsch erschienen, wie auch Ecos Roman und dessen Nachschrift, im Hanser Verlag, München). Mit allen Mitteln hat Jorge versucht, den (fiktiven) zweiten Teil der aristotelischen Poetik, der von der Komödie und Satire handelt, unter Verschluss zu halten. Denn nach seiner Überzeugung entspricht nur der Ernst der Tragödie, nicht aber das Lachen der Komödie der Bestimmung des Menschen im irdischen Jammerthal: Lachen ist unchristlich und gefährlich, weil es die Furcht vor dem Tod und dem strafenden Gott, somit auch die Angst vor Inquisition und Folter nimmt, und jede autoritäre oder totalitäre Ideologie untergräbt und zerstört. Neben vielem anderen ist Ecos Buch eine Allegorie vom Kampf zwischen auf-

Bend of the River (Meuterei am Schlangenfluss)

86/313

Regie: Anthony Mann; Buch: Borden Chase nach dem Roman «Bend of the Snake» von Bill Gulick; Kamera: Irving Glassberg; Schnitt: Russell Schoengarth; Musik: Hans J. Salter; Darsteller: James Stewart, Arthur Kennedy, Julia Adams, Rock Hudson, Lori Nelson, Jay C. Flippen u. a.; Produktion: USA 1952, Universal, 91 Min.; Verleih: offen.

Ein Abenteurer führt einen Siedlertreck trotz allen Gefahren durch Indianer, Verräter und Goldrausch in den Norden Oregons. Dieser spannende Western spielt auf relativ kleinem Raum und hat doch epische Breite. Überraschend für Anthony Mann ist, wie wenig ambivalent er sein beliebtes Leitmotiv zweier eng, aber polar verbundener Männer entwickelt, und wie widersprüchlich die Grundanlage «reine» Siedler/menschlich zerstörerische Zivilisation schon ist. Das Geld trennt moralischen Spreu vom Weizen, Gefahren und (sichtlich real bestandene) Strapazen läutern von alter Schuld. Hervorragende Darsteller. → Artikel A. Mann 17/86

E★

Meuterei am Schlangenfluss

Big Trouble in Little China

86/314

Regie: John Carpenter; Buch: Gary Goldman, David Z. Weinstein, W.D. Richter; Kamera: Dean Cundey; Schnitt: Mark Warner, Steve Mirkovich, E.A. Warschilka; Musik: John Carpenter, Alan Howarth; Darsteller: Kurt Russell, Kim Catrall, Dennis Dun, Suzee Pai, James Hong u. a. Produktion: USA 1986, Larry J. Franco, 100 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Ein Lastwagenfahrer, sein chinesischer Freund und eine Anwältin versuchen in der monströsen Unterwelt von Chinatown, eine grünäugige Schönheit aus den Händen eines 2258jährigen Zauberers und dessen Killerschergen zu befreien. Horror-Regisseur John Carpenter inszenierte diese Geisterbahnfahrt im Stil lärmiger Klamaukisten wie «Blues Brothers» und «Ghostbusters».- Ab 14 Jahren möglich. → 22/86

J

Cobra (Die City-Cobra)

86/315

Regie: George P. Cosmatos; Buch: Sylvester Stallone nach dem Roman «Fair Game» von Paula Gosling; Kamera: Ric Waite; Schnitt: Don Zimmermann; Musik: Sylvester Levay; Darsteller: Sylvester Stallone, Brigitte Nielsen, Reni Santoni, Andrew Robinson, Brian Thompson u. a.; Produktion: USA 1986, Cannon, 90 Min.; Verleih: Warner Bros., Zürich.

Eine Mörderbande wird im Grossstadtdschungel aufs Brutalste vom Polizeihelden «Cobra» ausgerottet. Was für ein Kerl, dieser «Cobra» alias Sylvester «Rocky, Rambo» Stallone: introvertiert, «machistoid», gewaltgeil. Und ausgerüstet mit einem fürchterlich klaren Denkschema: Ich gut, dort alles bö. Kurz, ein blutrünstiger Einzelkämpfer, Retorten-Held einer tendenziösen PR-Kampagne. Und was für ein Streifen: plump, dumm und gefährlich. Ein Machwerk, sich dessen Tortur auszusetzen es nur eine Rechtfertigung geben kann: Schauen, was im Morast der Filmlandschaft so stinkend vor sich hinbrodelt.

E

Die City-Cobra

Le déclin de l'empire américain (The Decline of the American Empire) 86/316

Regie und Buch: Denys Arcand; Kamera: Guy Dufaux; Schnitt: Monique Fortier; Darsteller: Dominique Michel, Dorothee Berryman, Louise Portal, Geneviève Rioux, Pierre Curzi, Rémi Girard, Yves Jacques, Daniel Brière u. a.; Produktion: Kanada 1986, Corporation Image M&M LTEE, Office National du Film du Canada, 95 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Vier intellektuelle Paare sprechen ausschliesslich über Sex, die Männer in der Küche, die Frauen im Fitnessclub. Ein Porno, doch nur auf Konversationsebene; erst am Schluss wird gehandelt und das unerwartet keusch und zärtlich. Geschwätz, Geschwätz, dazwischen kanadische Landschaften. Dem Publikum zuliebe geht es immerhin sehr locker und lustig zu, dramatisch spannend sind aber eigentlich nur die letzten Szenen, sinnlich ansprechend vielleicht noch die Landschaften. Gesellschaftskritik passiert nur vage und zwischen den Zeilen. Zu angenehmes, zu schönes Kino.

E

The Decline of the American Empire

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 21, 5. November 1986
«Filmerater»-Kurzbesprechungen
46. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

ZAGENDA

PROGRAMMTIPS

■ *Sonntag, 9. November*

Selig die Melancholischen

Neben tiefer Depression, Trauer um Verluste, gibt es die Melancholie als Gemütsverfassung, die am realitätsbezogenen Denken und Handeln hindern kann. Kurt Studhalter geht den positiven Seiten der Melancholie nach, wie sie auch in Romano Guardinis Buch «Vom Sinn der Schwermut» nachzulesen sind. (8.30, DRS 2, Zweitsendung: Montag, 17. November, 11.30)

Tod, wo ist dein Stachel?

«Totenkult bei den Indios in Mexico», von Ulrich Stockmann. – Der «Dia de los Muertos», der Totensonntag, Allerseelen, ist in Mexiko ein heiteres Fest. Der Tod ist für die Indios kein beklagenswertes Unheil, sondern ein Hinüberfließen, eine Vermählung mit dem All. (12.45–13.30, TV DRS)

■ *Dienstag, 11. November*

Wo die Taxifahrer Puschkin lesen.

«Das Buch im Moskauer Alltag», Reportage von Anke Ritter. – In Russland spielt die Literatur seit eh und je eine besondere gesellschaftliche Rolle. Erstaunlich, wie viele «Durchschnittsbürger» ihren Lieblingsdichter auswendig kennen. Taxifahrer wissen, wo Gogol geboren und begraben ist. Warum legen viele Russen ihr Geld in Büchern an? (19.30–20.15, ZDF)

Vierzig Stück Vieh

Hörspiel von Res Bosshard, Regie: Barbara Liebster. – Peter, der «faule Sohn» eines Bauern, hält Rückschau in die Kindheit auf dem väterlichen Hof. Bosshards bitter-ironische Collage entlarvt die ländliche Idylle, hinter der eine zerrüttete Familie in ihrer trostlosen Existenz steckt. (20.15, DRS 2; Zweitsendung: Samstag, 15. November, 10.00)

■ *Mittwoch, 12. November*

Väter und Söhne (1)

1. «Lieb Vaterland ...» (1911–1916). – Fernsehfilm in vier Teilen von Bernhard Sinkel, mit Burt Lancaster, Julie Christie, Bruno Ganz, Dieter Laser. – 35 Jahre deutsche Geschichte vom Kaiserreich bis zur Gründung der BRD am Beispiel der Industrielendynastie, die den Chemie Giganten, die I. G. Farben, gegründet haben. Der Konzern, Muster einer Verquickung von Wissenschaft, Monopolkapital und Staat, stellte synthetische Düngemittel und für den Krieg aus Kohle Benzin her und beschäftigte Auschwitzhäftlinge. (20.15–22.30, ARD; 2. Teil: «Der Konzern», Sonntag, 16. November, 3. Teil: «Über alles in der Welt», Mittwoch, 19. November; 4. Teil: «Auf Ehre und Gewissen», Sonntag, 23. November, jeweils 20.15)

Herrenjahre

Fernsehfilm von Axel Corti, nach dem Roman von Gernot Wolfgruber. – Ein Lehrling, in seiner Ausbildung voller Hoffnung, aus der Mittelmässigkeit ausbrechen zu können, lernt die Brüchigkeit der Utopie kennen, dass jeder der «Schmied des eigenen Glücks» sei. Er heiratet, die Frau stirbt an Krebs und er trägt, plötzlich allein, die Verantwortung für drei Kinder. (22.15–0.15, ORF 2)

Abenteuer der Meditation

Schriftsteller berichten von ihren Erfahrungen: Der holländische Kriminalschriftsteller Janwillem van der Wetering, der Amerikaner Gary Snyder und der österreichische Physiker und Autor Fritjof Capra. (22.15–23.00, 3SAT)

Filmszene Schweiz

1. «Moviestar», von Markus Imboden: Tragikomische Geschichte eines Taxifahrers, der im Kino seine Macho- und Machtgelüste befriedigt und Opfer seiner Fantasien wird. 2. «Verhängt ineinander die Glieder, die bleichen», Experimentalfilm von Rainer Trinkl

Destroyer of Illusion – Lord of the Dance (Herr der Tänze) 86/317

Regie und Buch: Richard Kohn; Kamera: Jörg Jeshel; Schnitt: Annunciade Serra; Musik: Barbara Becker; Produktion: Frankreich/BRD/Schweiz 1985, Skywalker, Christoph Giercke, 110 Min.; Verleih: offen.

Im Zentrum des Dokumentar- und Kunstfilms steht das magische Mani-Rimdu-Ritual der Tibeter in der Mount-Everest-Region. Tänze und von den Mönchen hergestellte Symbole dienen zur Beschwörung der Schutzgötter und Vertreibung des Bösen. Ruhige Kameraführung und einfühlsamer Kommentar vermitteln authentisch Einblick in buddhistische Lebensweise und Philosophie – für den westlichen Zuschauer ein sinnliches Erlebnis, nicht Analyse eines ethnologischen Phänomens.

J ★ Herr der Tänze

Down By Law 86/318

Regie und Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Robby Müller; Musik: John Lurie; Songs: Tom Waits; Darsteller: John Lurie, Tom Waits, Roberto Begnini, Nicoletta Braschi, Ellen Barkin, Billie Neal, Rockets Redglare, Vernel Bagneris; Produktion: USA 1986, Blacksnake Inc. und Grokenberger, 106 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Nach «Stranger Than Paradise» ein weiterer faszinierender Film des jungen Regisseurs Jim Jarmusch, in dem der amerikanische Traum aus dem Blick von Aussenstern dargestellt wird. Ein Disc-Jockey, ein Zuhälter und ein italienischer Einwanderer treffen sich in einer Gefängniszelle in New Orleans und fliehen gemeinsam durch die Mississippi-Sümpfe. Was als tragisches Drama beginnt, mündet bald in eine märchenhafte Komödie, deren Wirkung vor allem auf der meisterhaften Fotografie des früheren Wenders-Kameramannes Robby Müller und dem Sprachwitz des Darstellers Roberto Begnini beruht. →21/86

J ★ ★

Extremities (Bis zur äussersten Grenze) 86/319

Regie: Robert M. Young; Buch: William Mastrosimone nach seinem gleichnamigen Bühnenstück; Kamera: Curtis Clark; Schnitt: Arthur Coburn; Musik: J. A. C. Redford; Darsteller: Farrah Fawcett, James Russo, Diana Scarwid, Alfred Woodard u. a.; Produktion: USA 1986, Atlantic Releasing Corporation, 90 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

Ein starkes Stück. Eine Frau fesselt und foltert einen Mann, der sie zu vergewaltigen versucht hat, übt Selbstjustiz, weil sie juristisch nicht beweisen kann. Der Text dieses Broadwayskandals hat für den Film schwerwiegende Einbussen erleiden müssen, die nicht mehr wettgemacht wurden: Es fehlt an einer charakterstarken Hauptdarstellerin, an präzisen filmischen Einfällen und vor allem – was aber auch das schwierigste ist – an der Fähigkeit, mit den Megatonnen von Emotionen, die da frei werden, umzugehen. Doch nach wie vor bleibt «Extremities» ein starkes Stück, auch im Kino, packend und spannend und immerhin routiniert gemacht. →22/86

E Bis zur äussersten Grenze

Frida (Frida Kahlo, es lebe das Leben) 86/320

Regie: Paul Leduc; Buch: José Joaquin Blanco und P. Leduc; Kamera: Angel Goded, José Luis Esparza; Schnitt: Rafael Castanedo; Darsteller: Ofelina Medina, Juan José Gurrola, Salvador Sanchez, Max Kerlow, Claudio Brook, Valentina Leduc u. a.; Produktion: Mexiko 1984, Cooperativa Buten, Manuel Barbachano Ponce, 108 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Das Porträt der mexikanischen Malerin Frida Kahlo (1907–1954) ist direkt und zugleich vielschichtig gezeichnet: Neben den fragmentarischen Erinnerungen aus dem Leben der Künstlerin werden auch der politische Background, ein Teil der mexikanischen Kultur und die philosophische Dimension des menschlichen Leidens beleuchtet. Frida Kahlos Leben war seit ihrer Kindheit von physischem Schmerz geprägt. Der Film zeigt ihren Kampf gegen das Unabänderliche fast stummfilmartig. Kunstvoll fotografierte Bilder einer grossen Frau ziehen an uns vorüber; Bilder ihres Leidens, ihrer Kreativität, ihrer sinnlichen Lebensfreude und ihres Zerfalls. →22/86

E ★ Frida Kahlo, es lebe das Leben

über eine Frau, die ihre Umwelt zunehmend als bedrohlich wahrnimmt und zwischen Vorstellung und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden kann.

(22.15–23.30, TV DRS)

Europäisches Jahr der Musik?

Diskussion über Sinn und Unsinn der Komponistenjubiläen mit Leo Karl Gerhartz, Hansjörg Pauli, Werner Klüppelholz und Jürg Stenzl, Leitung: Hans Christian Schmidt. (23.00–0.00, 3SAT)

■ *Donnerstag, 13. November*

Zeugenaussagen zur Apartheid

Sharon J. Sopher, amerikanische Filmschaffende, schuf während des Ausnahmezustands ein erschütterndes Dokument über die Verfolgung der Schwarzen in Südafrika: keine Strassenschlachten, sondern Zeugenaussagen Betroffener, Gefolterter und Angehörigen von Mordopfern. Bischof Tutu, Friedensnobelpreisträger, spricht über seine Zweifel an den Chancen einer friedlichen Lösung des Rassenproblems. (21.40–22.30, Zweitsendung: Freitag, 14. November, 14.30)

■ *Sonntag, 16. November*

Keine Lobby – kein Geld

«Es gibt Anzeichen dafür, dass die Öffentlichkeit über ihre Vertreter aus kurzfristigen und darum fragwürdigen Nützlichkeitsabwägungen heraus Mittel für geisteswissenschaftliche Forschung und Lehre kürzt oder verweigert...» Das stellt Dr. Peter Fricker, Generalsekretär des Schweizerischen Nationalfonds fest. Es folgt eine Diskussion über das «Absterben» der Sozial- und Geisteswissenschaften und die Akademikerarbeitslosigkeit. (20.00, DRS 1; Zweitsendung: Mittwoch, 26. November, 10.00, DRS 2)

■ *Montag, 17. November*

Der Krieg meines Vaters

Fernsehspiel von Nico Hofman. – Der junge Filmemacher hat die Kriegserinnerungen seines Vaters diesem Filmbericht zugrunde gelegt: Über Hans Witte, der mit 17 Jahren 1942 zum Kriegsdienst eingezogen wurde, und dessen Vater zwei Monate vorher in Frankreich gefallen war. (23.00–24.00, ARD)

■ *Donnerstag, 20. November*

Treffpunkt

mit Eva Mezger über «die ältere Frau – Vorurteil und Wirklichkeit». Andreas Panzeri porträtierte einige ältere Frauen, die das noch herrschende Vorurteil von

der «geschlechtslosen», unattraktiven älteren Frau Lügen straft. Die Diskussion mit einer Sozialarbeiterin, Ärztin und Politikerin runden die Sendung thematisch ab. (16.15–17.00, TV DRS, Zweitsendung: Montag, 24. November, 16.15)

... mit dem Schlimmsten rechnen

«Katastrophenschutz nach Tschernobyl». – Bericht von Wolfgang Fandrich und Wolf Konerding. – Untersuchung über die Tauglichkeit der Katastrophenschutz-Planung im Ballungsraum der BRD. Durch mangelhaftes Krisenmanagement wurde zweifelhaft, ob der Staat einer Katastrophe im eigenen Land gewachsen ist. (22.05–22.50, ZDF)

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Samstag, 8. November*

Norma Rae

Regie: Martin Ritt (USA 1979), mit Sally Field, Beau Bridges, Ron Leibman. – Einer der seltenen amerikanischen Filme, der an die sozialkritischen Werke Frank Capras anknüpft und auf einer authentischen Biografie beruht. Eine Arbeiterin der Baumwollwerke in Henleyville kämpft gegen miserable Löhne und Arbeitsbedingungen und unterstützt die Bemühungen eines Gewerkschafters, die Textilarbeiter zu solidarisieren. (10.00–11.50, TV DRS)
→ ZOOM 13/79

Tchao Pantin

(Am Rande der Nacht)

Regie: Claude Berri (Frankreich 1983) nach dem Roman von Alain Page, mit Michel Colucci «Coluche», Richard Anconina, Mahmoud Zemmouri. – Eine düstere Kriminalgeschichte in der Tradition des «film noir». Das dramatische Nachtstück berichtet von einem heruntergekommenen Tankwart, der sich in einem schäbigen Vorort von Paris mit einem jungen Araber anfreundet, der vor seinen Augen umgebracht wird. Der Vereinsamte macht sich auf, den Jungen zu rächen. (22.20–23.50, ARD)
→ ZOOM 10/84

■ *Sonntag, 9. November*

E la nave va

(Fellinis Schiff der Träume)

Regie: Federico Fellini (Italien/Frankreich 1983), mit Freddy Jones, Pina Bausch, Barbara Jefford, Victor Poletti. – Eine Gesellschaft von Opernstars und ihrem «Elitepublikum» sticht in See, um die Asche einer be-

• **Karumen kokyô ni kaeru** (Carmen kehrt heim)

86/321

Regie und Buch: Keisuke Kinoshita; Regie-Assistenz: Masaki Kobayashi; Kamera: Hiroshi Kusuda; Musik: Chuji Kinoshita, Tshiro Mayuzumi; Darsteller: Hideko Takamine, Toshiko Kobayashi, Chishu Ryu, Shuji Sano, Kuniko Igawa, Takeshi Sakamoto u. a.; Produktion: Japan 1951, Shochiku, 86 Min.; Verleih: offen.

Eine Tingeltangel-Tänzerin und Kleinbauern-Tochter kommt von Tokyo mit ihrer Freundin für eine Woche ins Heimatdorf, wo ein Strip am letzten Abend den erhofften Triumph doch noch bringt. Dieses tragikomische Licht auf die Zersetzung der japanischen Kultur nach dem Kriege trifft ironischerweise das heitere Melodram gleich selber: Bemühen um Eigenständigkeit ist nirgends spürbar; bis ins erzählerische oder ästhetische Detail entspricht der Film etwa den gleichzeitigen deutschen «Heimatfilm»-Mustern, wobei der Gegensatz «böse Stadt – reines Land» mit mehr Einsicht gehandhabt und gegen Schluss ansatzweise auf eine höhere («Sinn»-)Ebene gebracht wird.

→ Artikel K. Kinoshita 19/86

E Carmen kehrt heim

• **Lamb**

86/322

Regie: Colin Gregg; Buch: Bernard MacLaverty nach seinem eigenen Roman; Kamera: Mike Garfath; Schnitt: Peter Delfgou; Musik: Van Morrison; Darsteller: Liam Neeson, Hugh O'Connor, Ian Bannen, Ronan Wilmot, Francis Tomelty, Dudley Sutton, Denis Carey u. a.; Produktion: Grossbritannien 1985, Flickers/Limehouse/Channel 4, 110 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.

Der zehnjährige Owen, Bettnässer und Epileptiker, gerät in einem von katholischen Priestern mit unerbittlicher Strenge geführten Erziehungsheim unter die Räder. Ein jüngerer Priester, der die Situation des Buben und deren Unerträglichkeit wahrnimmt, reisst mit diesem aus und bereitet ihm in London ein paar schöne Tage. Dadurch gerät er in eine äusserst schwierige Lage und einen Gewissenskonflikt, deren Ausweglosigkeit er mit einer bestürzenden Tat zu lösen versucht. Eine überaus subtile Studie nicht nur über die Folgen der Absenz von Liebe in der Erziehung, sondern auch über Fragen des Glaubens und der Verantwortung.

→ 21/86

J ★ ★

• **Legal Eagles** (Staatsanwälte küsst man nicht)

86/323

Regie: Ivan Reitman; Buch: Jim Cash und Jack Epps Jr. nach einer eigenen Geschichte; Kamera: Laszlo Kovacs; Schnitt: Sheldon Kahn, Pam Haring, William Gordon; Musik: Elmer Bernstein; Darsteller: Robert Redford, Debra Winger, Daryl Hannah, Brian Dennehy, Terence Stamp, Steven Hill, David Clennon u. a.; Produktion: USA 1986, Universal Pictures, 100 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Ein gefährliches Spiel mit dem Feuer betreiben in dem komödiantisch angehauchten Thriller ein angehender Staatsanwalt, eine Anwältin sowie eine junge Performancekünstlerin auf der Suche nach einem verschollenen Gemälde. Auf der Bilderjagd durch Galerien und Museen (die im Film zu sehenden Meisterwerke sind scheint's alles Originale) funkt es kreuz und quer zwischen den Protagonisten, was vor allem der quirligen Debra Winger und dem durchaus clownesk begabten Robert Redford ausgiebig Gelegenheit zu Situationskomik gibt. Eher wohltemperiertes als feurig-furioses Unterhaltungskino, ab etwa 14 Jahren.

J Staatsanwälte küsst man nicht

• **The Mission**

86/324

Regie: Roland Joffé; Buch: Robert Bolt; Kamera: Chris Menges; Musik: Ennio Morricone; Schnitt: Jim Clark; Darsteller: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnally, Liam Neeson, Aidan Quinn, Ronald Pickup u. a.; Produktion: Grossbritannien 1986, Fernando Ghia/Enigma und David Puttnam für Goldcrest, 125 Min.; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Mitte des 18. Jahrhunderts wird eine südamerikanische Missionsstation, in der Jesuiten den Indios Schutz vor Sklavenjägern bieten und ein Leben in Selbstbestimmung und Selbstverwaltung ermöglichen, (kirchen)politischem Kalkül geopfert: Das «heilige Experiment» (Fritz Hochwälder) wird brutal gestoppt, die Indios massakriert. Der aufwendig inszenierte Film nimmt zwar Partei für die Verfolgten, hinterlässt jedoch einen sehr zwiespältigen Eindruck, da die spektakulären Actionsszenen eine vertiefte Reflexion über das Geschehen und seine Aktualität für heute verhindern. – Ab etwa 14.

→ 11/86 (S. 14), 21/86

J

rühmten Sängerin dem Meer zu übergeben. Der Erste Weltkrieg bricht aus, serbische Flüchtlinge gehen an Bord. Bei ihrer Auslieferung kommt es zur Katastrophe. Das Alterswerk Fellinis verherrlicht und entmythologisiert das Illusionskino. Kuriosenkabinett und Metapher des Untergangs der Ästhetik einer überlebten Gesellschaftsordnung. (20.30–22.35, ARD)
→ ZOOM 2/84

■ Montag, 10. November

Monsieur Klein

(Mr. Klein)

Regie: Joseph Losey (Frankreich/Italien 1976), mit Alain Delon, Jeanne Moreau, Francine Berge. – Paris 1942, Vorspiel: Eine Frau wird im besetzten Paris auf ihre rassischen Merkmale geprüft. Als Nichtjude und Kunsthändler, der in jüdischen Kreisen handelt und verkehrt, gerät Mr. Klein in den Verdacht, Jude zu sein und wird deportiert. Der vexierbildartige Film behandelt traumatische Erfahrungen des «Jeder-kann-Jude-sein». (21.40–23.37, TV DRS)
→ ZOOM 3/77

■ Donnerstag, 13. November

Les favoris de la lune

(Die Günstlinge des Mondes)

Regie: Otar Iosseliani (Frankreich 1984), mit Pascal Aubier, Alix de Montaigu, Gaspard Flori. – Ein impressionistischer Reigen des Zufalls, Begegnungen von Menschen, die nach Besitz, Glück und Liebe jagen und dabei vergessen, dass sich die wechselnden Objekte der Begierde abnutzen und verflüchtigen. Nuanciert verweist Iosseliani auf die Erfahrung, dass materielle Güter kein Glück bringen. (22.30–0.10, TSR)
→ ZOOM 13/85

■ Freitag, 14. November

Die freudlose Gasse

Regie: Georg Wilhelm Pabst (Deutschland 1925), mit Greta Garbo, Asta Nielsen, Werner Kraus. – G. W. Pabst löst sich mit diesem Stummfilm vom deutschen Expressionismus. Im Übergang zur «modernen Sachlichkeit» schweigt er nicht in metaphysischer Atmosphäre, sondern greift die gesellschaftliche Wirklichkeit auf. Er schildert das Schicksal einer bürgerlichen Familie während der Inflationszeit in Wien vom Luxus zum Elend. Die Tochter verkauft sich an Neureiche, um den Vater zu retten, der als Hofrat sein Vermögen verloren hat. Korruption und soziale Misere im Milieu der Kriegsgewinnler am Beispiel des Metzgers und der wartenden Schlange verhärmter Hausfrauen. (14.35–16.30, ZDF)

■ Montag, 17. November

Subarashiki Nichiyobi

(Ein wunderschöner Sonntag)

Regie: Akira Kurosawa (Japan 1947), mit Isao Muzakai, Chiko Nakakita, Atshushi Watanabe. – In stimmungsvollen Bildern subtil beobachtet, zeichnet das Frühwerk Kurosawas die Geschichte eines Liebespaares aus der Arbeiterklasse, das eine Bleibe und ein bisschen Sonntagsglück sucht. In Episoden werden das soziale Milieu und die Träume und Sehnsüchte des Paares beschrieben. (21.40–23.30, TV DRS)

■ Dienstag, 18. November

Monkey Business

Regie: Norman McLéod (USA 1931), mit Groucho, Harpo, Chico und Zeppo Marx. – Erster eigener Filmstoff der Marx-Brothers. Als blinde Passagiere verstecken sie sich in Heringsfässern auf einem Schiff und befinden sich mitten in einer Gangsterjagd, bei der sich ein Feuerwerk von Gags entfaltet. Die Filme der «Paramount-Aera» waren bissiger als die entschärften in der «MGM-Aera». Sie waren nur in Grosstädten, aber nicht in der konservativen Provinz erfolgreich. (21.15–22.30, SWF 3, es folgt «Komik der früheren Jahre», eine Würdigung der Marx-Brothers, 22.30, SWF 3)
→ ZOOM 18/86 (Beitrag über die Marx Brothers)

■ Mittwoch, 19. November

Amore in citta

Regie: Cesare Zavattini, mit Riccardo Ghione, Marco Ferreri (Italien 1953), mit Laiendarstellern. – Der führende Theoretiker und Drehbuchautor des Neorealismus dokumentiert mit diesem Film seine Idee des «Tatsachenfilms» in der Art einer gefilmten Zeitschrift, in fünf Episoden, der sechste Kurzbericht über die Ursachen der Prostitution fiel der Zensur zum Opfer. 1. «Tentato suicidio» (Regie: Michelangelo Antonioni), 2. «Paradiso per tre ore» (Regie: Dino Risi); 3. «Una agenzia matrimoniale» (Regie: Federico Fellini); 4. «Gli Italiani si voltano» (Regie: Alberto Lattuada); 5. «Storia di Caterinia» (Regie: Zavattini, Francisco Maselli). (22.15–23.48, SWF 3)

■ Freitag, 21. November

The Search

(Die Gezeichneten)

Regie: Fred Zinnemann (USA 1948), Ivan Jandl, Montgomery Clift, Jarmila Novotna. – Nachkriegsdeutschland: riesige Ruinenfelder, tausende von verschleppten Kindern. Eines von ihnen, Karel, das in ein Lager der UN-Hilfsorganisation gebracht werden soll,

Psycho III

86/325

Regie: Anthony Perkins; Buch: Charles Edward Pogue; Kamera: Bruce Surtees; Musik: Carter Burwell; Darsteller: Anthony Perkins, Diana Scarwid, Jeff Fahey, Roberta Maxwell, Hugh Gillin, Robert Alan Browne u. a.; USA 1986, Hilton A. Green für Universal, 90 Min.; Verleih: UIP, Zürich.

Eine krude Story sorgt dafür, dass das Morden in Bates' Motel weitergeht, und der Schluss lässt noch mehr befürchten. Perkins' sichtliches Bemühen, seine Figur vielschichtiger zu gestalten, geht in den mit den üblichen Versatzstücken und Inszenierungskniffs des Horrorgenres erreichten pausenlosen Schockmomenten unter; derselbe Widerspruch zwischen selbstzweckhafter Plakativität und subtileren Szenen ist auch ästhetisch feststellbar. Mit Zitaten aus den Vorgängern wird reizvoll eine «Psycho»-Tradition gewoben – für den wohl angestrebten Kult reicht das aber nicht.

E

Rikugun (Infanterie)

86/326

Regie: Keisuke Kinoshita; Buch: Tatdao Ikeda nach dem Roman von Ashihei Hino; Kamera: Yoshio Taketomi; Darsteller: Kinuyo Tanaka, Cishu Ryu, Ken Mitsuda, Yasumasa Hoshino, Haruko Sugimura, Ken Uehara u. a.; Produktion: Japan 1944, Shochiku, 88 Min.; Verleih: offen.

Die Geschichte einer japanischen Familie wird vom Ende des 19. Jahrhunderts an bis in die dreissiger Jahre immer während Kriegszeiten aufgegriffen. Botschaft und gestalterische Mittel dieses Films sind jenen aus anderen faschistischen und/oder kriegsführenden Staaten identisch: die melodramatisch-sentimental gezeichneten Individuen erfahren erst im Überwinden ihres «Ungenügens» (Angst, Kränklichkeit) und der Einordnung ins Volksganze und die Armee Weihe und Legitimation. Ein schlimmes Werk der «geistigen Landesverteidigung» Japans, das – einzig interessanter Punkt – ohne Feinbild auskommt.

→ Artikel K. Kinoshita 19/86

E

Infanterie

7. Hyden Park – La Casa Maledetta (Das Haus der Verfluchten)

86/327

Regie: Alberto de Martino; Buch: Vincenzo Mannino und A. de Martino; Kamera: Gianlorenzo Battaglia; Musik: Francesco de Masi; Darsteller: Christina Nagy, David Warbeck, Carol Blumenberg, Rossano Brazzi u. a.; Produktion: Italien 1986, 90 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich

Ein skrupelloser Mitgiftjäger heiratet eine gelähmte, junge Frau, die in ihrer Kindheit brutal vergewaltigt wurde. Sein Plan, um das Vermögen der Frau an sich zu reißen, besteht darin, dass er durch Wiederholung der Trauma-Szene die Gelähmte zu Tode schockiert. Ein Plot, x-mal verfilmt, x-mal besser und subtiler inszeniert. Die ganze Geschichte ist dermassen determiniert, dass sich ausser Langeweile nichts ausbreitet. Höchstens einen gewissen Degout, ausgelöst durch allzu bluttriefende Szenen, vermag diese filmische Einöde auszulösen.

E

Das Haus der Verfluchten

Thérèse

86/328

Regie: Alain Cavalier; Buch: A. Cavalier und Camille de Casabianca; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: Isabelle de Dieu; Dekor: Bernard Evein; Darsteller: Catherine Mouchet, Hélène Alexandridis, Clémence Massart, Sylvie Habault, Aurora Prieto u. a.; Produktion: Frankreich 1986, A. F. C./Films A 2/CNC, 90 Min.; Verleih: Challenger Films, Lausanne. (16 mm: SELECTA, Fribourg)

Formal ungewöhnlicher, eindrücklicher Film über das Leben der heiligen Therese von Lisieux (1873–1897), die erst 15jährig in den Karmelitenorden eintrat und nach langem Leiden an Tuberkulose starb. Unter Verzicht auf alles Anekdotische und Historisierende ist es Alain Cavalier gelungen, der heiter und konsequent ihrer religiösen Berufung lebenden Persönlichkeit der jungen Frau gerecht zu werden und durch die fast atem- und schwerelose Gestaltung Raum zu schaffen für das Spirituelle im Alltäglichen und das Mysterium des Glaubens und der Liebe.

→ 11/86 (S. 12), 21/86

J ★ ★

reißt aus. Ein amerikanischer G. I. nimmt sich des verstörten Kindes an. In beklemmenden, authentisch wirkenden Bildern, zeigt Zinnemann die schrecklichen Folgen des Krieges. (20.15–21.50, ARD)

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ Montag, 10. November

Kommunikation

1.: «Zeichen verbinden»; Sendereihe über die Entwicklung der menschlichen Kommunikation von der Sprache bis zum Computer, von der direkten zur indirekten Kommunikation. (20.45–21.45, SWF 3; 2. Teil: «Kunst, eine internationale Sprache», Sonntag, 17. November)

■ Dienstag, 18. November

Die Marx-Brothers: Komik der frühen Jahre

Die vier Marx-Brothers Groucho, Chico, Harpo und Zeppo, eine amerikanische Gruppe deutsch-jüdischer Abstammung, wurden in den dreissiger und vierziger Jahren zum Inbegriff anarchisch-aggressiver Komik. Die Brüder, vom Revuetheater kommend, haben 13 Filme gemacht. Christa Maerker und Peter W. Jansen zeigen anhand zahlreicher Filmausschnitte die Merkmale der Marxschen Komik und Rollentypik. (22.30–23.14, SWF 3)
→ ZOOM 18/86

VERANSTALTUNGEN

■ Wintersemester 86/87, Zürich

Filmkritik – Zur Wertungsproblematik von Filmen

In diesem Semester befasst sich eine von Viktor Sidler geleitete Lehrveranstaltung an der ETH Zürich mit verschiedenen Aspekten der Filmrezeption. Neben grundsätzlichen Fragen nach dem Stellenwert der Filmkritik («Das Selbstverständnis des Kritikers», «Das Verhältnis des Filmschaffenden zur Kritik», «Filmwissenschaft und Filmkritik») steht auch die Analyse konkreter Beispiele auf dem Programm («Höhenfeuer» von Fredi M. Murer und Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet).

Zu Referaten und Podiumsdiskussionen sind eine Reihe von Sachverständigen eingeladen worden: Filmschaffende (Fredi M. Murer, Thomas Koerber, Richard Dindo, Bernhard Giger, Rolf Lyssy) und Filmkri-

tiker (Martin Schlappner, Franz Ulrich, Corinne Schelbert, Beatrice Leuthold), Filmwissenschaftler (Klaus Kreimeier, Hans-Joachim Schlegel) sowie Filmproduzenten beziehungsweise -verleiher.

Die Lehrveranstaltung findet statt jeweils am Mittwoch, von 17 Uhr bis 19 Uhr, im Hauptgebäude der ETH Zürich, Auditorium F 7, und ist jedermann zugänglich. Das Programm der Veranstaltung und der sie begleitenden Filmzyklen kann bei der Filmstelle VSETH, Vorlesung «Filmkritik», ETH Zentrum, 8092 Zürich, kostenlos bezogen werden.

■ 7.–16. November; Zürich, Basel, Bern, Biel

Französische Filmwochen 86

Unter dem Patronat der «Unifrance Film International» und in Zusammenarbeit mit der Französischen Botschaft sowie verschiedenen Verleihern und Kinobesitzern werden in den Städten Zürich, Basel, Bern und Biel französische Filmwochen durchgeführt. Gezeigt werden Filme wie: «Thérèse» von Alain Cavalier, «L'effrontée» von Claude Miller, «Le rayon vert» von Eric Rohmer, «La Gitane» von Philippe de Broca, «Jean de Florette» von Claude Berri, «Mauvais sang» von Léos Carax, «Le lieu du crime» von André Téchiné, «Lune de miel» von Patrick Jamain. – Take Two Publicity AG, Bederstrasse 93, 8027 Zürich (Telefon 01/201 6622).

■ 18.–22. November, Basel

Film- und Video-Tage der Region Basel

Bereits zum zweiten Mal werden im Sommercasino Basel regionale Film- und Video-Tage durchgeführt. Eine breite Palette von über 40 Filmen, die teils von professionellen Autoren wie den Gebrüdern Dellers, teils von Amateuren stammen, gibt einen repräsentativen Überblick über das aktuelle Filmschaffen in der Region Basel. – Sommercasino, Münchensteinerstrasse 1, 4052 Basel (Telefon 061/50 60 70).

■ 27. Januar–1. Februar, Solothurn

22. Solothurner Filmtage

Seit 1965 finden jährlich in der letzten Januarwoche die Solothurner Filmtage statt. Sie sind eine aktuelle Informationsschau, die einen repräsentativen Überblick über alle Formen des kreativen Filmschaffens (inkl. Video) in der Schweiz vermittelt. Zugelassen sind grundsätzlich Filme aller Formate von schweizerischen und in der Schweiz ansässigen ausländischen Filmschaffenden. Ausgeschlossen sind prinzipiell fernsehinterne Filmproduktionen, Auftragsfilme und Lehrfilme. Ein Wettbewerb findet nicht statt. – Postfach 1030, 4502 Solothurn 2 (065/23 31 61).

klärender Vernunft und sturer, versteinertes Ideologie.

Das Ringen zwischen der aufklärerischen Vernunft und intellektuellen Neugierde Baskervilles und dem finsternen Starrsinn des alten Mönchs, der seine Bücherschätze eifersüchtig hütet, damit kein Leser mit «gottloser Erkenntnis», der «Ursünde» des Menschen, infiziert werde, führt zu einer Katastrophe von apokalyptischer Dimension. Sie erfolgt in einem Labyrinth von persönlichen, geistlichen und weltlichen Machtkämpfen, konkretisiert im labyrinthischen Turm der Bibliothek am Rande des Abgrunds.

Beim Verfilmen dieses verzweigten, vielschichtigen Stoffes ist tatsächlich vieles «verdampft», was den besonderen, unverwechselbaren Reiz des Buches ausmacht. Dennoch ist es dem Produzenten Bernd Eichinger («Christiane F.», «Das Boot», «Die unendliche Geschichte»), dem Regisseur Jean-Jacques Annaud («La guerre du feu»), dem Kameramann Tonino Delli Colli und dem Filmarchitekten Dante Ferretti gelungen, ein Werk fürs Kino zu schaffen, das durchaus für sich allein bestehen kann. Es ist durchaus zu verstehen, weshalb verschiedene Drehbuchversionen nötig waren, bis Produzent und Regisseur das Gefühl hatten, den komplizierten Stoff im Griff zu haben. Jean-Jacques Annaud versuchte gar nicht erst, für das literarische Beziehungs- und Vernetzungsgeflecht der Vorlage ein optisches Äquivalent zu finden. Er konzentrierte sich auf die Krimistory setzte ganz auf die Schaffung einer düsteren, endzeitlichen Atmosphäre, deren Lichtgestaltung alte Meister wie Caravaggio und Georges de La Tour, Rembrandt und Hieronymus Bosch Pate standen. Entstanden ist eine Art Vorhölle

voller Chiffren und Zeichen, die entziffert sein wollen. Dass sich Annaud auf die Sprache der Mimik und Gestik versteht, hat er bereits in «La guerre du feu», dieser Urzeitgeschichte über menschliche Kommunikation, bewiesen.

Die gespenstische, undurchsichtige klösterliche Welt voller unterschwelliger Intrigen und Spannungen hat Annaud mit einer Palette physisch und psychisch prägnanter Typen bevölkert, deren Erscheinungsbild und Verhalten einen beträchtlichen Teil der Wirkung dieses Films ausmachen. Er lebt denn auch vor allem durch die Leistungen vorzüglicher Darsteller: Michael Lonsdale als pokergesichtiger Abt, der die Ansicht vertritt, die Kirche müsse durch ihren Reichtum die Herrlichkeit Gottes verkünden, und der die unangenehmen Entdeckungen Williams vertuschen möchte; F. Murray Abraham als fanatischer, gnadenloser Inquisitor Bernardo Gui, der in den menschlichen Schwächen das Werk Satans wittert und dieses mit Stumpf und Stiel ausmerzen will; Feodor Schaljapin Jr. als der blinde Jorge von Burgos mit den milchigen Augen eines toten Fisches, der im Lachen die Ursache allen Ungehorsams gegen Gott und seine Kirche bekämpft. Als besonders eindrückliche Charaktertypen sind hervorzuheben Volker Prechtel als Bibliothekar Malachias von Hildesheim mit dem fleischlosen Gesicht eines Vogels; Michael Habeck als sein Assistent Berengar mit dem weisslich aufgedunsenen, haarlosen Körper, der sein sündiges Fleisch mit Lederriemen kasteit; Ron Perlman als buckliger Salvatore, ein italienischer Quasimodo («Der Glöckner von Notre Dame»), der stammelnd in vielen Zungen spricht; und schliesslich der kürzlich verstorbene Helmut Qualtinger, der dem Kellermei-

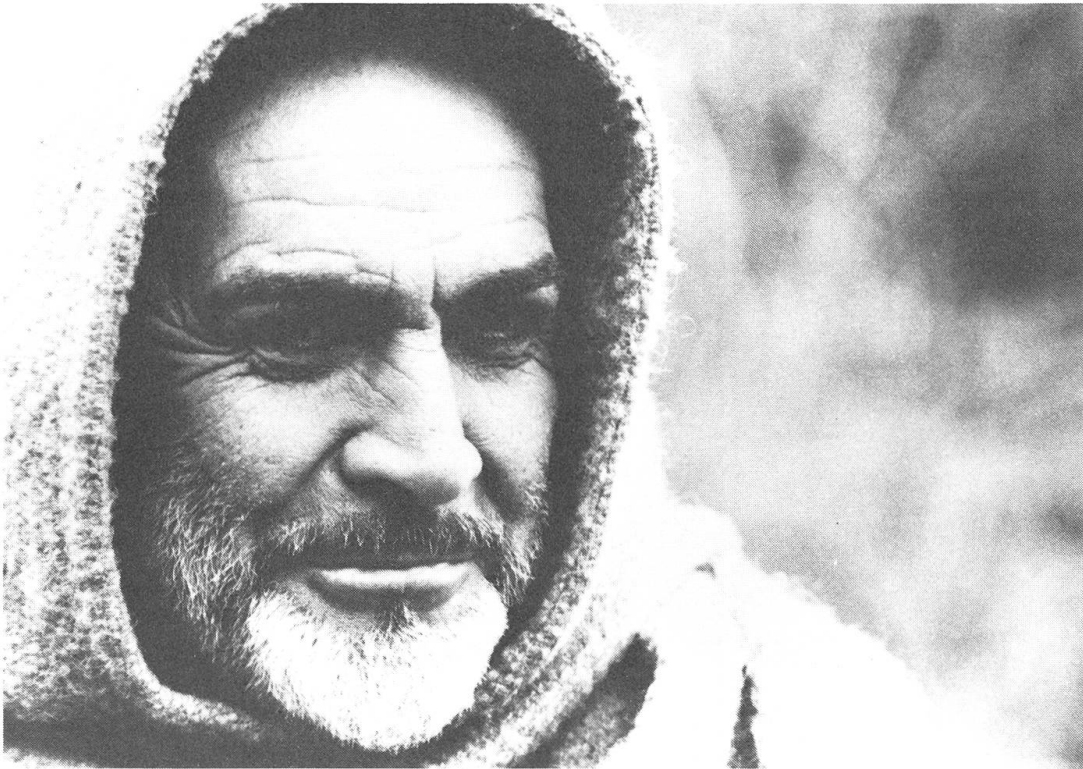
Das Buch zum Film

Hans D. Baumann, Arman Sahihi: Der Film: Der Name der Rose. Eine Dokumentation. Weinheim und Basel 1986, Beltz, 96 Seiten, farbige und schwarz-weiße Abbildungen, Fr. 14.80

Dieses Begleitbuch zum Film, das substantieller und anregender ist als die meisten der üblichen Bilder-Bücher zu aktuellen Filmen, befasst sich mit verschiedenen thematischen Aspekten des Romans und seiner Verfilmung. Zum Beispiel mit historischen und geistesgeschichtlichen Hintergründen, aber auch mit Ecos Spiel mit Zitate und seiner Semiotik. Dazu kommen kurze Interviews mit Regisseur Annaud, Produzent Eichinger, den Darstellern Connery und Abraham sowie mit dem Romanübersetzer Burkart Kroeber.

ster und Wirtschaftsverwalter Remigio von Varagina eine fast beängstigende physische Präsenz verleiht. Seiner Rolle als William von Baskerville wird auch Bond-Darsteller Sean O'Connery bestens gerecht, der mit sichtlichem Vergnügen die nicht selten trocken-witzigen Dialoge serviert und damit der ironischen Haltung Ecos am nächsten steht.

Die Welt dieser Abtei ist eine Welt ohne Frauen. Kommen weibliche Wesen trotzdem vor, dann in der Polarität von Heiliger und Hure/Hexe. In der Klosterkirche wird die Mutter Gottes verehrt, und nachts verkauft ein namenloses Bauernmädchen (Valentina Vargas) seinen Leib lüsternen Mönchen, um dafür Nahrung zu bekommen. Dieses Mädchen schenkt auch dem jugendlichen Adson einige Augenblicke ekstatischer Lust, die einzige irdische Liebe seines Lebens (im Film voyeuristisch-spekulativ gezeigt), und wird, zusammen mit Salvatore und Remigio, als Werkzeug des Teufels vom Inquisitor auf den Scheiterhaufen gebracht. Der



Bringt ein Schmutzeln in die düstern Mauern der Abtei: William von Baskerville (Sean Connery)

Film wertet gegenüber dem Buch die Rolle dieses Mädchens auf, wie er auch die Parallele zwischen Menschenverbrennung und Brand der Bibliothek erst richtig deutlich macht: Wo Bücher, deren Ideen weltlicher und geistlicher Macht gefährlich zu werden drohen, unter Verschluss gehalten oder verbrannt werden, schreckt man auch nicht davor zurück, Menschen zu verbrennen. Damit schlägt der Film eine Brücke vom Mittelalter bis in die jüngste Vergangenheit, was sicher den Intentionen Ecos nicht widerspricht, spiegeln sich doch in der mittelalterlichen Welt seines Buches nicht wenige Probleme und Themen auch unserer Zeit. Der pessimistischen Parabel Ecos von der Vergeblichkeit aller menschlichen Wahrheitssuche widerspricht jedoch die Errettung dieses Bauernmädchens vom Feuertod und das jämmerliche Ende des Inquisitors. Annaud lässt eine Art ausgleichende Gerechtigkeit siegen, die zu sehr an ein voreilig versöhnliches Happy-End à la Hollywood erinnert.

Jean-Jacques Annaud und seine Mitarbeiter haben keine Kosten (45 Millionen Franken) und Mühen gescheut, die Welt des Mittelalters bis in jedes Detail historisch-wissenschaftlich richtig zu rekonstruieren. Das hat sich zweifellos für die Atmosphäre des Films ausbezahlt. Diesem Ehrgeiz der historischen Treue und Stimmigkeit ist jedoch zuviel von der inneren Substanz, der intellektuellen Brillanz, der Mehrschichtigkeit und Ironie der Vorlage zum Opfer gefallen. Zwar muss man Annaud das Recht des Anspruchs auf eine eigene Leseart und Interpretation, auf Verkürzungen, Vereinfachungen und andere Akzente, zugestehen, wie sie ihm auch vom Autor zugestanden wurde (vgl. die beiden Zitate zu Beginn dieses Beitrages). Dennoch vermag der Film trotz seiner unbestreitbaren Qualitäten nicht voll zu überzeugen. Zu sehr hat sich Annauds aufwendige Rekonstruktion auf die *äussere* Wirklichkeit dieser mittelalterlichen Welt konzentriert, aber zu wenig den *inneren* Zustand dieser Welt zwischen

Heilssehnsucht und deren Missbrauch durch kirchliche und weltliche Mächte filmisch umzusetzen versucht. ■

Karl Weber

Lachen verboten

Die Verfilmung von Umberto Eco's Roman «Il nome della rosa» (1980, dt. 1982) wird als ein Palimpsest, also als ein aus Gründen der Sparsamkeit wiederbeschriebenes Pergamentblatt, vorgestellt. So kostbar war seinerzeit das Pergament, dass alte Zeichen ausradiert und neue darübergeschrieben wurden. Der Reiz für spätere Leser ist nun gerade die (manchmal mehrfache) Überlagerung von Zeichen, die nicht nur eine eigenartige Speicherung von Zeichen aus der Vergangenheit, sondern auch einen Zugang zu einer Welt bietet, die – nach Eco – der unsrigen gleicht.

Diese Welt ist das Mittelalter, und zwar in einem klösterlichen Milieu, das seinerseits hinein-

gezogen ist in die grossen theologischen und kirchlichen Auseinandersetzungen des 14. Jahrhunderts. Dazu gehört vor allem der Armutsstreit, der unvorstellbare Dimensionen annahm und Papst und Kaiser machtpolitisch engagierte. Es ging um das Problem der franziskanischen Armut. Der Orden der Franziskaner war deswegen in sogenannte Spiritualen (die den ursprünglichen Intentionen ihres Stifters zu folgen glaubten) und die Kommunität gespalten.

Diese Frage war zunächst sehr *praktisch*, galt es doch darüber klar zu werden, ob der Orden ein Recht auf Besitz von Gütern habe, oder nur ein Recht auf Gebrauch von Gütern. Die Spiritualen waren kompromisslos und widersetzten sich jeder friedlichen Beilegung des Streites. Johannes XXII. begann 1317 mit der blutigen Niederschlagung dieses Widerstandes. Brisant wurde die Geschichte, als sich die Dominikaner inquisitoren der Sache annahmen. Da begann der *theoretische* Armutsstreit und die Ketzerjagd. Der Franziskanerorden bestand auf der Rechtgläubigkeit der Auffassung, Christus und die Apostel hätten weder *in communi* (gemeinsam) noch *in speciali* (persönlich) Eigentum besessen. Doch Johannes XXII. verdammt diese Auffassung als häretisch, worauf eine Minderheit diesen päpstlichen Spruch als ketzerisch erklärte. Deren Wortführer waren Michael von Cesena (Ordensgeneral), Bonagratia von Bergamo (Doktor des Zivil- und Kirchenrechts) und der englische Theologe und wohl grösste Philosoph des 14. Jahrhunderts, Wilhelm von Ockham (ca. 1285–1347). Diese historische Gestalt findet im Roman und im Film eine äusserst interessante Nachbildung als William von Baskerville, Zeichendeuter und Spurensucher. Dieser William

verkörpert den mittelalterlichen «Semiologen» Ockham, aber auch Conan Doyles («Der Hund von Baskerville») Meisterdetektiv Sherlock Holmes, mit dem Novizen Adson von Melk als Doktor Watson an seiner Seite. In dieser einen Gestalt aus zwei verschiedenen Personen und Zeiten durchbricht Eco die Grenze zwischen einer elitären und einer trivialen Welt von Zeichen, zwischen einer elitären Kultur und einer Massenkultur (vgl. Umberto Eco: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt a. M. 1984, S. Fischer Verlag).

An seinen Lehrer William erinnert sich in der Erzählung Adson von Melk in seinen späten Jahren. Darin schildert dieser, wie er als junger Novize und Begleiter des gelehrten Franziskaners William auf einer kirchenpolitischen Mission in einem norditalienischen Benediktinerkloster eine erkenntnistheoretische und detektivische Schulung erhält. Wie zufällig erhielt William neben seiner diplomatischen Mission eine zusätzliche Aufgabe. Ein Mönch kam auf seltsame Weise zu Tode. Die Aufklärungsarbeit wird dem scharfsinnigen William übertragen. Sie ist ein Lehrstück der aufklärenden Rationalität gegenüber furchterregenden und kurzschlüssigen Praktiken der Inquisition und der Verwahrung von Büchern für «Eingeweihte» in der Klosterbibliothek. Dorthin führen die Spuren des seltsamen Todes. Dorthin führen auch die detektivischen Arbeiten Williams und Adsons beim Aufklären dreier weiterer Morde.

Die Ursache für die Verbrechen ist der Greis und «blinde Seher» Jorge von Burgos, der das Lachen verbietet, weil es den Menschen die Furcht nimmt, die ihrerseits ordnungspolitisch unverzichtbar bleibt. Darum verhindert er den Zu-

gang zu einem gefährlichen Manuskriptband, dem (fiktiven) «Zweiten Buch der Poetik des Aristoteles», der als Unikat in der labyrinthartigen Bibliothek verwahrt wird. Darin kommt – im Gegensatz zum ersten Buch, das über die Tragödie handelt – die Komödie zur Sprache. Für Jorge ist das Lachen äffisch und keineswegs eine einzigartige Eigenschaft, die den Menschen als Menschen auszeichnet. So entpuppt sich dieser asketische und apokalyptische Greis als eigentlicher Gegenspieler Williams. Sein «Lachen verboten» charakterisiert die Mentalität einer Wahrheitskontrolle und Verwahrung von Besitzständen an Wissen, die sich jeder Öffnung im räumlichen und zeitlichen Sinn verschliessen. An der Architektur der Labyrinth-Bibliothek erlebt der Zuschauer, warum für Eco die Architektur das am wenigsten zweideutige Zeichen ist.

William lehrt seinen Novizen Adson, offen zu bleiben. Dort, wo der inzwischen angereiste Ketzer- und Hexenjäger Bernhard Gui den Grund des Übels in der Abtei (drei in flagranti er tappte armselige Gestalten in der Küche beim Durchschlupf zur Aussenwelt, wo der Fleischeslust und dem Aberglauben gefrönt wird) dingfest gemacht zu haben glaubt, gerade dort behauptet sich die Rationalität des detektivischen Nominalisten William, der offen bleibt, bevor er deutet, und sich nicht vorschnell in die Eindeutigkeit verrennt. Am Schluss brennen die Klostergebäude und die Scheiterhaufen (einer bleibt verschont, jener der «Hexe»): Alles umsonst, alles zu spät? Die Geschichte bleibt offen, nicht zuletzt, weil sie auch heute ihre lebendige Fortsetzung findet. ■

Urs Jaeggi

Lamb

Grossbritannien 1985.

Regie: Colin Gregg

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/322)

«Benny Dies OK» steht eines Tages in roten Spray-Lettern an einer Mauer der abgelegenen Anstalt für Schwererziehbare, die von katholischen Priestern geleitet wird. Benny steht für Brother Benedict, den Leiter dieses Institutes an der westirischen Küste, hinter deren Mauern die Zöglinge mit straffer Disziplin und unerbittlicher Strenge von sozial Verwahrlosten zu tüchtigen Mitgliedern der Gesellschaft wahrhaftig zurechtgebogen werden. Einer von ihnen ist Owen Kane, etwas über zehn Jahre alt, Epileptiker und Bettläger, renitent und verschlagen bis über die Ohren hinaus – wenn man seiner Mutter glauben darf, die ihn, kettenrauchend und mit den Nerven am Ende, in die Obhut Bruder Benedicts brachte.

Owen Kane, O.K.: Was liegt näher, als ihn für das nächtlicher Weise hingeschmierte Sgraffito büssen zu lassen, das den gesammelten Hass der Zöglinge gegen den tyrannischen Anstaltsvater ausdrückt? Dass er's gar nicht gewesen sein kann – die Schrift wurde in einer Höhe angebracht, die ausser der Reichweite des kleinen Owen liegt – spielt keine Rolle, gehört vielmehr zum Prinzip der Willkürherrschaft, die hier zum Erziehungssystem proklamiert wird. Sechs Hiebe mit der Gerte auf die offene Handfläche – einer gut angelsächsischen pädagogischen Tradition folgend – sind der Tarif für die böse Tat. Und wenn ihn auch der Falsche zu berappen hat: dem erzieherischen Grundsatz der Züchtigung

als frommer Akt zur Gehorsamsbildung ist dennoch Genüge getan, wie Bruder Benedict dem noch jungen Ordensbruder Sebastian im Brustton innerster Überzeugung erklärt.

Sebastian, der mit bürgerlichem Namen Michael Lamb heisst, ist die Betreuung des kleinen Owen Kane anvertraut. Mit wachsender Beunruhigung und ständig nagenderen Zweifeln an der Gültigkeit des mit Sturheit durchgedrückten Erziehungsprinzips des Internats beobachtet er, wie Owen immer mehr unter die Räder gerät. Er kann nicht glauben, dass die Brechung eines zwar durch sein soziales Umfeld fehlgeleiteten, aber dennoch sensiblen kindlichen Charakters gottgewollt ist. Er kann es umso weniger, als er selber in seiner Kindheit und Jugend durch eine andere Lebensschule gegangen ist: Sein Vater, ein zutiefst gläubiger Katholik, hat ihn Geborgenheit und Liebe spüren lassen und ihm damit jenen Halt im Leben verschafft, der dem kleinen Owen so sehr fehlt.

Bruder Sebastians Verhältnis zu Owen wird zunehmend davon geprägt, den Zögling etwas von jener Wärme fühlen zu lassen, die ihm selber zuteil geworden ist. Das reicht von kleinen, mitunter fast unbeholfenen Zugeständnissen – einmal «vergisst» er die Zigaretten mitzunehmen, die er dem heimlich rauchenden Owen eben abgenommen hat – bis zur Fürsprache für den Jungen beim Heimleiter. Dieser allerdings mag auf Sebastians Argumente nicht eintreten. Das System, das auf den beiden Pfeilern absolut gehandhabter Autorität und Hierarchie beruht, erträgt nicht den Einwand, geschweige denn die Argumentation für gegenteilige Auffassungen. Sebastian steht mehr und mehr vor der Wahl, sich den Regeln des Heims und seiner Leiter gehorsam zu fügen



und dabei zuzuschauen, wie ein junges Menschenleben systematisch zugrunde gerichtet wird, oder seiner inneren Verantwortung zu folgen und das Gesetz des Handelns an sich zu reissen, d. h. seiner Opposition auch äusserlichen Ausdruck zu verleihen.

Die Reaktion auf diese Situation ist eine tiefe Glaubenskrise, die ihre Nahrung sowohl in Brother Benedicts unnahbaren, stur autoritären Haltung wie wohl auch im zwar nicht unerwarteten, aber dennoch schmerzlichen Tod seines Vaters findet. Sebastian verliert sich in seinem Schmerz und in seinen Zweifeln. Sieht er sich, bleibt zu fragen, jetzt nicht letztlich als einen direkten Leidensgenossen jener, die in der Erziehungsanstalt unterdrückt und zunehmend einsam werden? Die Art und Weise, wie er nun handelt – von einer simplen Lo-

Von der Schwierigkeit, sich in London durchzuschlagen: Lamb (Liam Meeson) kommt in Konflikt mit dem Drogendealer und Päderasten Haddock (Dudley Sutton), der Owen Kane (Hugh O'Connor) missbrauchen wollte.



gik und Kurzschlüssigkeit zugleich getrieben – legt es nahe: Zusammen mit Owen flüchtet Bruder Sebastian, der sich jetzt wieder Michael Lamb nennt, nächtlicherweise aus der Erziehungsanstalt. Den moralischen Rückhalt für diese Tat bildet die Idee, den Jungen aus der Unerträglichkeit seines Daseins zu befreien und ihm ein paar schöne, unbeschwerte Tage zu bereiten; den finanziellen das kleine Erbe, das der Vater Lamb hinterlassen hat.

Die Flucht, die nach London führt, ist – genau besehen – eine Flucht aus der Realität; für Lamb so gut wie auch für Owen. Das Leben in Freiheit, die so leicht gar nicht zu bewältigen ist, und die sich in einer schönen Art anbahnende Vater-Sohn-Beziehung zwischen Lamb und Owen sind Erfahrungen auf Zeit; Erfahrungen allerdings, die zugleich auch Hoff-

nung sind, weil sie eine Alternative zum Bisherigen zumindest antönen. Aber die Realität holt die beiden Ausreisser in vielgestaltiger Form wieder ein: Michael Lamb etwa muss erkennen, dass sich Owen auch mit liebevoller Zuwendung nicht einfach nach seinen idealen Vorstellungen normieren lässt. Dazu stehen sowohl dessen Krankheit wie auch die Vergangenheit, die stets wie eine Narbe Vergangenes in Erinnerung ruft, im Wege. Lamb muss überdies feststellen, dass ihm das jahrelange Leben in der abgeschiedenen Welt einer behüteten Kindheit, der theologischen Studien und schliesslich der Erziehungsanstalt dem tatsächlichen Leben ein Stück weit entfremdet hat. Er hat Mühe, sich zurechtzufinden, sich durchzuschlagen und gleichzeitig noch die Verantwortung für ein immerhin krankes Kind

wahrzunehmen. Äusserlichkeiten kommen hinzu: die Tatsache, dass das Geld zur Neige geht so gut wie die Angst, entdeckt und erkannt zu werden. Die Flucht der beiden ist natürlich nicht unerkannt geblieben, die Fahndung läuft. Ein gewisser Michael Lamb hat sich nach offizieller Version des Kidnapings schuldig gemacht.

Einmal mehr vermag Michael Lamb aus einer richtigen Erkenntnis heraus nur einer kurzschlüssigen Logik zu folgen. Er vertagt die Probleme: Vom Hotel führt der Weg über die billige Pension direkt in die verlotterte Wohnung eines Abbruchhauses, die ihnen vom ständig betrunkenen Suchtmittel-Dealer und Päderasten Haddock nicht ganz selbstlos zur Verfügung gestellt wird. «Wo sucht man uns am wenigsten?», fragt Lamb sich schliesslich, als der Arm des Gesetzes sich ihm in London immer bedrohlicher nähert. Er beschliesst, dass dies in Irland selber der Fall sei und fliegt mit Owen zurück. Dieser Entscheid – der scheinbar wiederum einer zwingenden Logik folgt – ist das vorweggenommene Eingeständnis einer Niederlage. Lamb hat es letztlich nicht geschafft, Owen aus den Fängen eines schier unüberwindbaren sozialen Gefüges zu befreien. Der Höhenflug zur Freiheit – es ist kein Zufall, dass Lamb seinem Schützling einmal die Legende von Ikarus und Dädalus vorliest – findet sein abruptes Ende im Meer: Um Owen die immer unumgänglicher werdende Rückkehr ins Heim zu ersparen, provoziert er mit Medikamenten einen Epilepsie-An-

fall und ertränkt den bewusstlosen Knaben im Meer. Sich danach selber zu richten, will Lamb allerdings nicht gelingen.

Dieses Ende hat sowohl an den Filmfestspielen in Berlin, wo der Film in der Information gezeigt wurde, wie auch am Filmfestival von Locarno (Wettbewerb) zu erregten Diskussionen geführt. Für viele Zuschauer wurde «Lamb» deswegen problematisch, wenn nicht gar unerträglich. Das wird man dann verstehen müssen, wenn man Colin Greggs Film nur in der Tradition jenes englischen Films sieht, der sich mit dem britischen Erziehungssystem in Colleges und Internaten auseinandersetzt und von Lindsay Andersons «If» über Kenneth Loachs «Kes» bis hin zur «Terence-Davies-Trilogie» führt. Colin Greggs «Lamb» setzt sich gewiss auch mit den Problemen einer Erziehung auseinander, deren methodischer Ansatz die Repression und die Folge davon ein Liebesentzug ist, die zu tiefster innerer Einsamkeit führt. Der Ausbruch sowohl des menschlichen Lehrers wie auch des unterdrückten Schülers ist denn auch ein rebellischer Akt gegen ein Erziehungsprinzip, das den Menschen knebelt, statt ihn mündig und frei zu machen. Aber das ist nur ein Aspekt dieses Werks. Ein anderer, nicht minder entscheidender, ist die Frage nach der Verantwortung, die in diesem Film unablässig und nach allen Richtungen hin gestellt wird. Die Frage, ob es einem Menschen zustehe, über das Leben und den Tod eines andern verantwortlich zu entscheiden, steht am Ende des Films. Sie ist das Schlussglied einer Kette von Fragen nach Verantwortlichkeit. Wie verantwortet die Mutter, der ihr kranker Sohn schlicht und einfach im Wege steht, die Einweisung in die Erziehungsanstalt; wie Brother Benedict sein Terrorregime vor

Gott; wie Sebastian seine letztlich doch illegale Flucht nach London und wie Lams Vater seine, schier noch auf dem Sterbebett selbstgerechtes Bewusstsein, ein besserer Christ als die andern zu sein?

Dass die Frage nach der Verantwortung eines jeden Tuns und Lassens nicht mehr gestellt wird, ist für Colin Gregg – wie übrigens auch für den Verfasser sowohl der literarischen Vorlage als auch des Szenarios, Bernard MacLaverty – die Ursache vielen Übels in dieser Welt. Die vernachlässigte Frage nach der Verantwortung führt zum Entzug der Liebe und damit zur Zerstörung des Menschen. Hier bekommt der Film, der zwar eine britische Produktion ist, aber im wesentlichen in Irland spielt und irisches Gedankengut vermittelt, eine durchaus politische Dimension. Soziale Unrast, wie sie der kleine Owen am eigenen Leibe so peinvoll erfährt, und selbstgerechter Starrsinn religiöser Prägung sind die wesentlichen Ursachen des Konflikts in Nordirland, der die Menschen dort seit Jahrzehnten nun schon geißelt. Ohne gleich zur Parabel zu werden, greift der Film das Thema auf – mehr mit dem Mittel des knappen Verweises als mit vordergründigem Realismus, den Gregg allen offensichtlichen Realitätsbezügen seines Filmes zum Trotz wenig interessiert.

Die Stärke des Films ist neben seiner überzeugenden formalen Gestaltung, die allerdings konventionelle Formen kaum sprengt, seine Vielschichtigkeit. Diese findet ihren Ausdruck vor allem in der von Liam Neeson hervorragend gestalteten Persönlichkeit des Priesters Michael Lamb. Notgedrungen mehr als bei den andern Figuren des Films kommt bei ihm die Ambivalenz eines komplizierten Charakters zum Zuge, der zwischen der Skylla hautnah

erlebter und als ungerecht empfundener Wirklichkeit und der Charybdis kirchlichen Gehorsams und gesellschaftlicher Normen eine für ihn mögliche Durchfahrt sucht und prompt an den Klippen zerschellt. Die Subtilität, mit der Colin Gregg dies beschreibt, die Ernsthaftigkeit auch, lässt aufhorchen. Und wenn Lamb am Ende auch scheitert als einer, der sich (vergeblich?) aufgemacht hat als Samariter, um einem andern (mit untauglichen Mitteln?) zu helfen, der unter die Räder gekommen ist, so heisst das noch lange nicht, dass der Film jetzt fertig und die Geschichte abgeschlossen ist. Owen Kane ist zwar tot. Die Fragen, die er Michael Lamb und den Zuschauern gestellt hat, aber leben weiter. ■

Ambros Eichenberger

Deinen Nächsten sollst Du lieben...

Interview mit Colin Gregg in Locarno 1986

Der Film wie die Buchvorlage von Bernard MacLaverty sind letztlich wohl als Metaphern für die Verhältnisse in Nordirland zu interpretieren, wo Katholiken und Protestanten, also Christen, die sich allesamt zum Gebot der Gottes- und der Nächstenliebe bekennen, einander seit Jahren das Leben zur Hölle machen und die Liebe damit in ihr Gegenteil verkehren. Neben diesen Anspielungen auf den irischen «Glaubenskrieg» gibt es im Film aber noch eine ganze Reihe von anderen typisch irisch-keltischen Elementen. Dazu dürfte zum Beispiel das Milieu der Farmerfamilie gehören, aus dem Michael Lamb stammt, und die (Glaubens-)

Tradition, die durch seinen sterbenden Vater verkörpert wird, dem «der Glaube wichtiger war als alles andere zusammen».

Alle Bücher von Bernard Mac Laverty sind meiner Ansicht nach tief von der irischen Mentalität und vom irischen Lebensgefühl, das allerdings schwer zu definieren ist, durchdrungen. Schon sein Talent, Geschichten zu erzählen, ist ein Ausdruck davon. Weil die bürgerkriegsähnlichen Verhältnisse in Nordirland für ihn unerträglich wurden, ist er vor ein paar Jahren nach England umgesiedelt. Man geht also nicht fehl, hinter den Metaphern, die der Autor verwendet, Spuren dieses Konfliktes in seinem Werk nachzuspüren.

Obwohl ich selbst Engländer bin, habe ich versucht, auch im Film etwas von diesem irisch-keltischen Geist und Hintergrund einzufangen. Das ist mir umso leichter gefallen, als ich mich innerlich diesem irischen Naturell stark verbunden fühle. Dennoch bin ich keineswegs sicher, ob diese Stimmung und dieser Geist auch zum nicht-irischen Zuschauer hinüberkom-

men. Wo sie sich in den Landschaften spiegeln – die Aufnahmen wurden allerdings alle an der Küste Nordenglands gemacht –, oder in den Details der Inszenierung, ist das wohl der Fall. Weniger erkenntlich und verständlich werden hingegen vielen Zuschauern die typisch irischen Understatements sein. Das Verhältnis von Michael Lamb zum entführten Knaben ist zum Beispiel davon geprägt, denn trotz der Nähe der beiden zueinander werden (fast) keine offensichtlichen Äusserungen von Zärtlichkeit (z. B. Küsse) gezeigt.

Europäer sind mit diesem zurückhaltenden, unterkühlten Stil vertraut, Amerikaner schon viel weniger. Sie wollen in der Regel klare Verhältnisse und womöglich ein Happy-End, so dass der Film dort schon deshalb keine grossen Chancen haben wird.

Zu diesen Understatements dürfte auch gehören, dass der Film viele – zu viele? – Sachverhalte mit symbolhaften Namen (Lamb, Sebastian, Benedikt usw.) und Handlungen (Ikarus-

und Dädalus-Passage, Assoziationen zum Isaak-Opfer aus dem Alten Testament usw.) mehr andeutet als entfaltet. Ob und wie sie aufgeschlüsselt werden, scheint ausschlaggebend zu sein für die tiefere – christliche oder antichristliche – Deutung dieses Films. So kann das ostentative dreimalige ins Meer Eintauchen des Knaben in der Schlussequenz samt der ausdrücklichen Anrufung des Namens Gottes durchaus als bitterböse Ironisierung der christlichen Taufe, beziehungsweise des christlichen Glaubens, verstanden werden, der (neues) Leben verspricht, aber in Wirklichkeit Repression, Zerstörung und Tod über die Menschen bringt, vor allem, wenn diese selbst das Grundgebot der Liebe ad absurdum führen ...

Die Symbol-Sprache gehört mit zu den grossen Vorlieben und Interessen von Bernard MacLaverty. In seinen literarischen Werken kann man deshalb eine Fülle von entsprechenden Anspielungen und Assoziationen entdecken. Meistens sind diese sehr klug plaziert, aber deshalb



In eine ungewisse Zukunft ohne Liebe: Owen Kane wird von seiner Mutter in ein Internat für Schwererziehbare gesteckt.

nicht auch schon leicht verständlich. Die – ironisierenden – Bezüge zur Taufe und sogar zum Opfertod Christi in den Schlussequenzen des Films sind deshalb nicht an den Haaren herbeigezogen. Dass der Beschützer des kleinen Owen Kane (symbolisch abgekürzt o. k.!) Sebastian heisst, kommt ebenfalls nicht von ungefähr, sondern weist unterschwellig auf die homoerotischen Komponenten der Geschichte hin, wie sie in der Realität der Ereignisse ja auch eine Rolle spielten, im Film aber absichtlich ausgelassen werden. Dieser zweiten, hintergründigen, symbolischen Ebene, die über das Narrative hinausgeht, muss auch die Interpretation des Films Rechnung tragen.

Mich selbst haben diese Aspekte allerdings weniger interessiert, obwohl ich mich bemühte, sie buchgetreu wiederzugeben. Meine eigene Aufmerksamkeit gilt mehr der Entwicklung der zwischenmenschlichen Beziehungen oder deren Nichtexistenz. So fehlt Michael Lamb zum Beispiel jede erwachsene Bezugsperson, wogegen Bruder Benedikt, der als Heimleiter die Mechanismen der Unterdrückung verkörpert, über ein grosses Netz von gesellschaftlichen Beziehungen verfügt.

Im Vergleich zu diesem Aspekt der Lehrer/Schüler –, beziehungsweise Vater/Sohn-Beziehung zwischen Owen Kane und Michael Lamb kommt die innere Glaubensproblematik des letzteren, der mit dem Glauben seiner Kindheit und seiner «Väter» abzurechnen scheint, sehr verkürzt zur Darstellung. Es wird zum Beispiel nicht klar, wie weit der Tod des Vaters mit seiner patriarchalisch-irischen Autorität den inneren Ausbruchversuch des bislang unselbständigen Sohnes verursacht oder über-

haupt erst ermöglicht hat. Die «Naivität», mit der Michael Lamb die Kindsentführung inszeniert, und die «Opferung», die er am Schluss des Films an seinem jungen Schützling vollzieht, hätten durch eine differenziertere Charakterisierung wohl noch mehr Gewicht und Überzeugungskraft bekommen können?

Im Unterschied zur Novelle wird der inneren Glaubens-Problematik von Michael Lamb im Film tatsächlich weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Dieser Aspekt hat mich in geringerem Masse interessiert. Gezeigt wird vorab, wie zwei Unschuldige in ihrer Naivität einander vor einem Leben ohne Liebe in unserer und in der irischen Gesellschaft retten wollen. Dass Michael Lamb als Produkt seiner Erziehung emotional den Härten des Lebens nicht gewachsen ist, dürfte aus der Geschichte deutlich werden. Aber ich wollte unbedingt vermeiden, ihn vorwiegend als labile Person oder gar als Verrückten darzustellen, der in erster Linie seine eigenen Probleme auf einen Jüngeren, noch Schwächeren projiziert. Zudem hatte ich ständig darauf zu achten, dem Zuschauer das – pessimistische – Ende, den Umstand, dass einer aus Liebe einen anderen tötet (ohne dass Gott eingreift!), akzeptabel zu machen. Ich hoffe, dass es mir einigermaßen gelungen ist.

Die Formen repressiven Verhaltens in unserer Gesellschaft werden – einmal mehr – mit streng katholischen Erziehungsmethoden, beziehungsweise mit dem, was man sich gemeinhin darunter vorstellt, illustriert. Entspricht das dargestellte Milieu den historischen Fakten, die der Novelle Mac Lavertys zugrunde liegen, und wie haben kirchliche Kreise auf die Kritik «ihres» als unmenschlich

charakterisierten «Systems» reagiert?

Dem Buch und folglich auch dem Drehbuch liegt eine wahre Begebenheit zugrunde, die dramatisiert worden ist. Dabei ist der ursprüngliche Sozialarbeiter, der den Jungen entführte – und dafür heute noch im Gefängnis sitzt –, in einen christlichen Schulbruder (Sebastian) verwandelt worden. Dasselbe gilt für den gesamten «katholischen» Rahmen, in dem die Handlung spielt. Deshalb darf das von katholischen Schulbrüdern geführte Heim für schwererziehbare Buben, wie es im Film gezeigt wird, keineswegs etwa als typisches Beispiel für die heutige christliche Erziehung angesehen werden.

Die repressiven Methoden und die gesellschaftlichen Härten, Zwänge und Lieblosigkeiten hätten ebenso gut mit einem anderen «System», zum Beispiel aus dem Bereich des politischen Totalitarismus, dargestellt werden können. Zudem muss beachtet werden, dass es sich um «Anstalts»-Kinder aus schwierigen Familienverhältnissen handelt, die ihre Belastungen und Veranlagungen von zu Hause mitbringen. Diese Umstände mildern die Härte der Kritik an die Adresse der katholischen Kirche doch zu einem Teil, auch wenn vieles unbequem bleiben mag, und nicht verdrängt werden darf – von vielen Verantwortlichen ja auch immer weniger verdrängt wird. Zudem liegt der Hauptakzent nicht auf dieser Ebene der Kirchenkritik oder der Kindsentführung, sondern eindeutig auf dem Vertrauensverhältnis, das sich zwischen Michael Lamb, dem Erzieher, und Owen Kane, dem Zögling, entwickelt, weil der ältere den jüngeren von den Unmenschlichkeiten dieser Welt zu «retten» versucht, allerdings ohne Erfolg.

Zu den unbestreitbaren und wohl auch unbestrittenen Qualitäten von «Lamb» gehören nicht zuletzt die erstaunlichen schauspielerischen Leistungen des erst neunjährigen Hugh O'Conor aus Dublin, der den rebellischen, von epileptischen Anfällen gequälten Knaben spielt. Da die Kinderregie in der Regel als eine schwierige Aufgabe angesehen wird, ist anzunehmen, dass Sie über besondere Erfahrungen in diesem Bereich verfügen?

Hugh O'Conor spielt meiner Meinung nach tatsächlich so gut wie David Bradley in Kenneth Loachs «Kes» (GB 1969). Dabei hat er sich, auch während der Dreharbeiten, mehr für Fussball interessiert als für den Film. Der Verantwortliche für die Besetzungsliste wählte ihn aufgrund von Videotests unter 50 irischen Buben aus. Er begriff die Situationen sehr rasch, auch wenn er bei der Lektüre des Buches nicht alles verstand, zum Beispiel die Szene, in der ein älterer Päderast ihm nahezukommen versucht. Ich verkehrte mit ihm praktisch wie mit einem Erwachsenen, der voll ins Geschehen einbezogen wird und besprach alles mit ihm. Seine Mutter, die beim irischen Fernsehen arbeitet, half mit, vor allem, wo es um die Imitation der epileptischen Anfälle ging. Erstaunlich ist auch, wie rasch dieser Boy aus gutem Haus die Akzente und die derben Ausdrücke des Arbeitermilieus sich einzuverleiben verstand.

Bei dieser «Schauspielerführung» – Hugh O'Conor spielte das erste, aber wohl nicht das letzte Mal in einem Film – sind mir meine pädagogischen Erfahrungen als Primar- und Akademielehrer (Art-College) zugute gekommen. Zudem stamme ich aus einer Lehrerfamilie mit Tradition in diesem Bereich. ■

Franz Ulrich

The Mission

Grossbritannien 1986.
Regie: Roland Joffé
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/324)

I.
Angesiedelt irgendwo zwischen Coppolas «Apocalypse Now» (1979) und Boormans «The Emerald Forest» (1985), ist die britische Goldcrest-Produktion dazu bestimmt, als Flaggschiff des europäischen Films den marktbeherrschenden amerikanischen Grossproduktionen voran- und davonzufahren. Goldcrest ist eine der bedeutendsten und erfolgreichsten britischen Produktionsfirmen der letzten Jahre («Chariots of Fire», «Gandhi»). Diesen Erfolg verdankt Goldcrest nicht zuletzt ihrem Gründungs- und Verwaltungsratsmitglied David Puttnam, der für sie «Chariots of Fire» (Hugh Hudson, 1981), «Local Hero» (Bill Forsyth, 1983) und «The Killing Fields» (Roland Joffés Erstlingsfilm 1983) und «The Mission» produziert hat. Puttnam, ein ehemaliger Werbefachmann, gehört als Produzent (Enigma heisst seine Firma) und Ko-Produzent zu den Promotoren der Renaissance des britischen Films (vgl. Georges Wasers Beitrag in ZOOM 22/85, S. 2 ff.). So hat er unter anderem Ken Russells «Mahler» (1973), Allan Parkers «Stardust» (1972) und «Midnight Express» (1978), Ridley Scotts «Bugsy Malone» (1975) und «The Duellists» (1977) und Pat O'Connors «Cal» (1983) produziert. Da die Goldcrest durch den ebenso teuren wie erfolglosen Film «Revolution» von Hugh Hudson (1985) in finanzielle Bedrängnis geraten ist, soll «The Mission» sie wieder in die schwarzen Zahlen führen. Entsprechend

hoch sind denn auch die Erwartungen in diese (europäische) Superproduktion (vgl. den Cannes-Bericht in ZOOM 11/86, S. 19). Inzwischen ist bekannt geworden, dass David Puttnam, der bereits 1977–79 in Hollywood tätig war, wieder über den Atlantik gezogen ist: Seit September ist er als Vorsitzender und Hauptgeschäftsführer der Columbia Pictures, einer der «Major Companies» in Hollywood, weltweit für Produktion, Verleih und Marketing zuständig. Hat Puttnam ein sinkendes Schiff verlassen?

II.
Mit dem Thema von «The Mission» hat der italienische Schauspieleragent und Produzent Fernando Ghia den renommierten englischen Dramatiker und Drehbuchautor Robert Bolt («Lawrence of Arabia», «Doctor Zhivago», «A Man for All Seasons», «Ryan's Daughter») bereits 1973 bekannt gemacht. Es ist der gleiche historische Stoff, den der am 20. Oktober in Zürich verstorbene österreichische Dramatiker Fritz Hochwälder in seinem auch ausserhalb des deutschen Sprachraums erfolgreichen Bühnenstück «Das heilige Experiment» bereits 1943 behandelt hat. Es geht um den sogenannten Jesuitenstaat im Gebiet des heutigen Paraguay. Ab 1609 errichteten die Jesuiten am Alto Paraná unter den Ureinwohnern, den Guarani-Indios, Missionssiedlungen, die sich an urchristlichen Idealen orientierten. Die Indios blieben Eigentümer von Grund und Boden, es gab weder Geld noch persönliches Eigentum. Die Missionsgemeinschaften waren nach Prinzipien der Selbstbestimmung und Selbstverwaltung organisiert. Die Jesuitenpatres sorgten vor allem für die geistige und handwerkliche (Vermittlung von Metall- und Holzverarbeitung) Bildung, die Glau-

bensverkündigung und die «Aussenpolitik». Zwischen den Jesuiten und den geistlichen und weltlichen Behörden und anderen Indio-Stämmen kam es zu Auseinandersetzungen, nicht zuletzt wegen des wachsenden Wohlstandes dieser «Reduktionen» genannten Missionskooperativen, der unter anderem auf den Export von Vieh, Matéblättern und Musikinstrumenten (bis nach Europa) beruhte.

Besonders befehdt wurden die Jesuiten von den Portugiesen, die aus dem Sklavenhandel fette Profite schlugen, die nun zu versiegen begannen: An die Indios in den «Reduktionen» kamen sie nicht mehr heran, und viele Sklaven flohen von den Plantagen in benachbarte Missionsgebiete, wo ihre Menschenwürde nicht mehr mit Füssen getreten wurde. Die brasilianischen (portugiesischen) Sklavenjäger – die Spanier kannten keine Sklaverei – begannen, die Jesuitenmissionen anzugreifen, wurden aber 1641 von einem Missionsheer vernichtend geschlagen. Als Spanien 1750 die Gebiete östlich des Uruguay an Portugal abtrat, im Tausch gegen Gebiete bei Buenos-Aires, widersetzten sich die Jesuiten beiden Mächten und verhinderten im «Guaranikrieg» 1753 die Übertragung an Brasilien. Spanien und Portugal, die ihren Handel nicht weiter von den Jesuiten stören lassen wollten, setzten den Papst unter Druck und drohten, den Jesuitenorden in ihren Ländern zu verbieten. Der Papst sandte einen apostolischen Visitator, den Kardinal Altamirano, nach Südamerika, der entschied, die Jesuiten-Reduktionen seien aufzulösen. Die Indios und viele Jesuiten akzeptierten diesen Entscheid nicht, worauf spanische und portugiesische Truppen eingesetzt wurden. In der Schlacht von Caibale massakrierte die europäische Artillerie

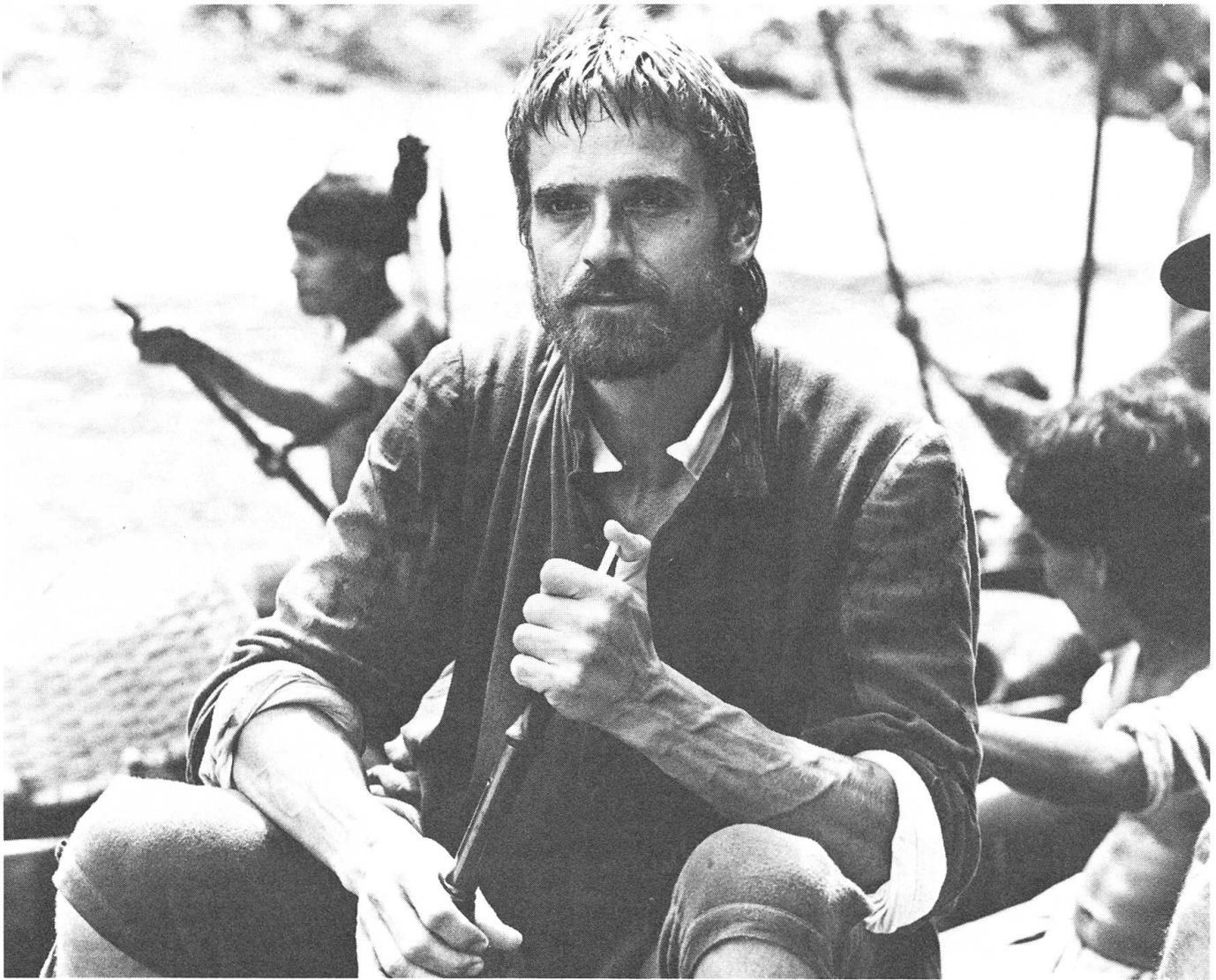
1400 Indios, die mit Kruzifixen, Fahnen und Heiligenbildern gegen den Angreifer entgegenzogen. Um den Orden in Europa zu retten, war auch der Jesuitengeneral in Rom der Meinung, die Reduktionen müssten Gehorsam leisten und sich der Gewalt fügen. Die Opferung der Indios aus (kirchen) politischem Kalkül zahlte sich jedoch nicht aus: 1759 wurden die Jesuiten in Portugal verboten, 1767 in Spanien entmachtet. 1767/68 wurden sie endgültig auch aus Südamerika vertrieben, worauf die von den Indios verlassenen Siedlungen zerfielen. Im Gebiet, das einst ihnen gehörte, leben heute nur noch wenige Guarani.

III.

«Nehmen wir einmal an, da wären damals zwei Jesuiten gewesen, von denen der eine die alte Kunst des Kriegshandwerks beherrscht hätte und der andere die simple Kunst, der Lehre Christi zu folgen. Und was wäre gewesen, wenn die Guarani diese zwei um Beistand gebeten hätten?» Indem Robert Bolt diese beiden Männer, von denen der eine das Prinzip der Gewaltlosigkeit, der andere das Recht auf Notwehr vertritt, zusammenbrachte, entwickelte er in freier Anlehnung an die historischen Geschehnisse die Story des Films. Als dritte Schlüsselfigur diente ihm der päpstliche Legat Altamirano, der die Ereignisse aus der Rückschau schildert, als er den Bericht über seine Mission an den Papst verfasst. Darin erzählt er, wie Altamirano nicht ohne Ironie bemerkt, «wie es kam, dass die Guarani neben der ewigen Gnade Gottes auch der kurzlebigen Gnade der Menschen teilhaftig wurden». Der Titel des Films bezieht sich also sowohl auf die Missionen der Jesuiten als auch auf die «Mission» Altamiranos.

Ein weisser Missionar wird im Dschungel von Indios gekreuzigt und in einen Fluss geworfen, der ihn zu den gewaltigen Fällen von Iguassu trägt, wo ihn die Fluten in den Tod stürzen. Darauf wird Bruder Gabriel (ein sehr differenzierter Jeremy Irons) zu den Indios gesandt, um mit ihnen Kontakt aufzunehmen. Bis zum Fluss der Fälle wird er von zwei Mitbrüdern begleitet (Der eine, Fielding, wird gespielt vom «Lamb»-Darsteller Liam Neeson, der andere, Sebastian, vom amerikanischen Jesuitenpater und Rüstungsgegner Daniel Berrigan, der 1980 mit Gleichgesinnten in einem Werk der General Motors Atomraketen beschädigte und deswegen verurteilt wurde; der Prozess war Gegenstand des Films «In the King of Prussia», vgl. ZOOM 20/83). In einer tollkühnen Kletterei klimmt Gabriel allein die steilen Felsen hinauf, dringt in den grünen Dschungel ein, packt eine Oboe aus und lockt mit ihren Tönen Indios herbei, von denen er sich schon längst beobachtet fühlt. Noch einige kritische Augenblicke, dann ist der Kontakt dank der Musik hergestellt, und Gabriel kann mit seinem Missionierungswerk unter den Indios beginnen. Er wird von diesen freundlichen, arglosen Menschen rasch akzeptiert, lehrt sie handwerkliche Tätigkeiten, verkündet das Evangelium, baut eine Schule, Werkstätten und eine Kirche. Die Mission San Carlos gehört bald zu den blühendsten Siedlungen der Jesuiten, wo die Indios als gleichberechtigte Menschen respektiert werden.

Im gleichen Indiodorf hat der Sklavenjäger Rodrigo Mendoza (ein eher verhaltener Robert De Niro) Indios gefangen, um sie, verkehrt auf Pferde gebunden, nach Asunción zu bringen und dem Gouverneur zu verkaufen. Im Affekt tötet er dort seinen



Jeremy Irons als Bruder Gabriel in Roland Joffées «The Mission».

geliebten jüngeren Bruder, der ihm während seiner Abwesenheit eine junge, reiche Witwe ausgespannt hat, von der Rodrigo überzeugt war, das sie ihm «gehöre». Entsetzt über den Brudermord, brütet er in einem Verliess dumpf vor sich hin, masochistisch seinem verzweifelten Schmerz hingegeben. Erst Gabriel, der zu einem Besuch in die Stadt gekommen ist, vermag Mendoza aus seiner Letargie zu reissen, indem er ihn herausfordert: Er solle eine Strafe wagen, die seines Verbrechens «würdig» sei. Die Strafe besteht darin, dass Mendoza seinem bisherigen Leben entsagt und tätige Reue zeigt,

indem er Gabriel zu den Indios folgt. Mendoza ist einverstanden, erschwert aber von sich aus seine Strafe: Er schleppt sein bisheriges Leben in Form eines gewaltigen Bündels, bestehend aus einem mit seinen Waffen und Rüstungen vollgestopften Netz, an einem Seil hinter sich her, in seinem Straf- und Sühnebedürfnis ebenso masslos wie früher in seiner Eifersucht und Wut. Ein Indio, der dieser Selbstkasteiung verständnislos gegenübersteht, befreit ihn von dieser Last. Wie erlöst sinkt Mendoza auf die Knie und weint. Der Indio glaubt, er lache vor Erleichterung und Freude.

So wird aus dem Saulus ein Paulus, der sich mit Feuereifer und Hingabe auf der Missionsstation nützlich macht, beim

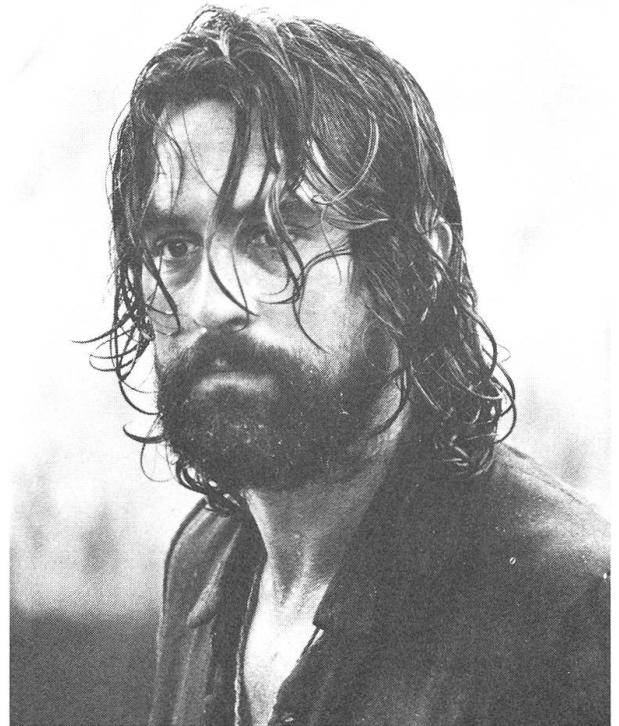
Bau der Kirche Mörtel schleppt, die Jungen unterrichtet und bald von den Indios voll akzeptiert wird, deren Zuneigung und Vertrauen er gewinnt. Aber töten will er nicht mehr, nicht mal ein Schwein auf der Jagd, zur grossen Enttäuschung eines Indiojungen, der ihn für einen Feigling hält. Schliesslich will Mendoza sogar Jesuit werden. Zusammen mit Gabriel und den Indios baut er an der kooperativen Gemeinschaft mit, die von urchristlichen Werten der Liebe, des Glaubens und der Solidarität bestimmt wird.

Inzwischen ist infolge der Auseinandersetzungen um die Jesuiten-Reduktionen der Abgesandte des Papstes, Kardinal Altamirano (eine hervorragende, doppelbödiige Charakterstudie von Ray McAnally), selbst ein

ehemaliger Jesuit, in Asunción eingetroffen, um einen Entscheid über die umstrittene Tätigkeit der Jesuiten zu fällen. Spanier und Portugiesen versuchen, ihn unter Verschleierung ihrer wahren, nämlich rein materialistisch-ökonomischen Absichten, auf ihre Seite zu ziehen, während die Jesuiten ihn für ihr Werk zu gewinnen suchen: Sie wollen ihn überzeugen, dass die Indios keine Wilden, sondern den Weissen ebenbürtige Geschöpfe Gottes seien, die Violine spielen, im Chor europäische Kirchenmusik singen, selbständig Plantagen betreiben und verwalten. Aber aller Augenschein vom geradezu paradiesischen Leben der Indios und ihrer Frömmigkeit nützt nichts, nicht einmal ein Besuch in Gabriels Mustermission San Carlos. Zwar ist der Kirchenmann überrascht, «wie kräftig und stark das Glied war», zu dem die Jesuitenmissionen in der Kirche herangewachsen waren. «Aber manchmal muss man ein solches abhauen, um den ganzen Körper (d. h. den Jesuitenorden) zu retten.» Und den Hinweis auf das harmonische, friedliche und fromme Zusammenleben der Indios kontert er mit dem Satz: «Die Schaffung eines irdischen Paradieses missfällt dem Papst, weil es vom jenseitigen Paradies ablenkt.» Der Mensch ist zum Leiden geboren, um die ewige Seligkeit zu verdienen – basta! Wer die Not und Leiden lindern oder gar zum Verschwinden bringen will, pfuscht Gott und seiner Kirche ins Handwerk...

Alle Argumente, Gebete und Gottesdienste können nicht verhindern, dass schliesslich Macht und politisches Kalkül über Menschlichkeit und Gewissen siegen. «In Europa rütteln die Staaten an der Macht der Kirche, hier muss die Kirche ihre Macht über die Jesuiten zeigen.» Altamirano verlangt von

Robert De Niro als Mendoza, der sich vom Sklavenhändler und Brudermörder zum frommen Jesuiten wandelt.



den Jesuiten, im Gehorsam gegen ihre Obern die Mission zu schliessen. Die Indianer sollen San Carlos verlassen: «Das ist der Wille Gottes.» Da hält ihm der Indiohüptling entgegen: «Es war der Wille Gottes, die Mission zu bauen. Warum änderte er seine Meinung?» Altamirano: «Ich rede für die Kirche, Gottes Instrument auf Erden. Der portugiesische König hört nicht auf mich.» Der Indio: «Ich bin auch ein König und ich höre nicht auf sie. Wir werden kämpfen.»

Obwohl Altamirano denen, die nicht gehorchen, mit der Exkommunikation droht, bleiben Gabriel, Mendoza und andere bei den Indios, um ihnen beizustehen. Mendoza widerruft sein Gehorsamsgelübde und übernimmt die Leitung der Verteidigungsvorbereitungen, wobei er wieder zu den Waffen greift. Gabriel lehnt auch jetzt noch konsequent jede Gewalt ab. Aber weder Mendozas Bereitschaft, die Mission mit Waffengewalt zu verteidigen, noch Gabriels gewaltloser Widerstand mit Gebet und Prozession können das Unheil abwenden und den Un-

tergang der Mission verhindern. Die anrückenden Truppen metzeln unterschiedslos Kämpfer, Frauen, Kinder und Alte in einem schändlichen Blutbad nieder. Den rauchenden Trümmer der Mission entkommen lebend nur einige Kinder, die zusammen in einem Kanu in der Wildnis verschwinden. Als einziger Besitz bleibt ihnen eine Violine, die ein Mädchen aus dem Fluss gefischt hat.

IV.

«The Mission» besitzt alle Ingredienzen eines grossen Kinosppekakels: Imposante exotische Landschaften, abenteuerliche und spektakuläre Action-szenen, vor Spannung knisternde Konfrontationen zwischen Gegenspielern, eine packende Dramaturgie, hervorragende Darsteller und ein grosses Thema. Roland Joffés Film hat in mancher Hinsicht durchaus das Zeug, amerikanischen Grossproduktionen Konkurrenz zu machen: Er ist aus dem Stoff, aus dem Kinoerfolge entstehen. Dies ist umso höher zu werten, als «The Mission» Themen behandelt, die in der Heils- und

Kirchengeschichte bedeutungsvoll sind, in der Geschichte der Kolonisation einen besonderen Platz einnehmen und heute, nicht zuletzt in den Auseinandersetzungen um die Befreiungstheologie, bei denen vergleichbare theologische und (kirchen) politische Positionen bezogen werden, erneut aktuell sind. Den Vorwurf der Infantilität, der vielen amerikanischen Grossproduktionen der letzten Jahre gemacht werden muss, trifft auf «The Mission» jedenfalls nicht zu.

Dennoch: Joffés kolossales Kinospektakel ist ein höchst zwispältiges Werk. Einmal mehr steht der äussere Aufwand in umgekehrtem Verhältnis zum geistig-künstlerischen Gehalt. Der materielle und formale Aufwand wird zur opulenten Staffage, die einer Erhellung des Stoffes und der Sensibilisierung der Zuschauer für Hintergründe und Zusammenhänge eher im Wege steht als dient. Wenn dem entgegengehalten wird, ein solcher publikumswirksamer Film sei geeignet, ein solch wichtiges Thema einem breiten Publikum nahezubringen und verständlich zu machen, dann trifft das nur bedingt zu. Die leichte Konsumierbarkeit garantiert noch lange keine tiefgehende und weiterwirkende Auseinandersetzung mit dem Inhalt. Das belegt nur schon die Geschichte der biblischen Monumentalfilme von «Ben Hur» bis zu «The Greatest Story Ever Told». Zwischentöne, Skepsis, Zweifel, unlösbare Gegensätze, die Begrenztheit zwischenmenschlicher Kommunikation, die alltägliche Plackerei, in der sich hehre Ideale erst noch zu bewähren hätten – solche das reale Leben prägende Elemente sucht man in «The Mission» vergeblich. Die spektakuläre Show, finde sie an den Wasserfällen oder in der Missionskirche statt, dominiert den Film.

Zugegeben: Roland Joffé und sein Kameramann Chris Menges haben Bilder und Szenen gestaltet, die sogar einem Werner Herzog nicht schlecht anstehen würden. Allerdings ist auch gleich festzuhalten, dass «The Mission» nie jene mythische Dimension besitzt, die die besten Filme Herzogs auszeichnet. Joffés Film besitzt auch keinen «Raum», in dem eine andere, spirituelle Wirklichkeit sich ereignen könnte, wie etwa in den Filmen Dreyers, Bressons, Tarkowskis oder in Cavaliers «Thérèse». Joffé zerstört diese Möglichkeit durch Übertreibungen und Wiederholungen. Die Erklümmung der Felsen an den Iguassu-Fällen, die geradezu extreme Kletterkünste erfordert, wird zweimal serviert. Dabei scheint es doch auch einen anderen, bequemeren Weg nach San Carlos zu geben, den sowohl Mendoza (zu Pferd) und Altamirano und die Truppen (in Kanus) benutzen. Gabriels Oboenklang erschallt in bester Konzertsaal-Hifi-Qualität durch den Urwald. Überhaupt tönt Ennio Morricones Musik öfters ganz schön daneben: Stellenweise übergiesst er die Szenen, vor allem religiöse, mit süsslichen, pseudosakralen Klängen, so dass man Hühnerhaut bekommt. Das schwere Bündel, das Mendoza hinter sich herschleppt – an und für sich ein starkes Bild für die Last seiner Schuld –, wird strapaziert bis zum Geht-nicht-mehr. Und das Massaker am Schluss unterscheidet sich kaum von ausgedehnten Kampf- und Schlachtszenen in anderen Filmen: Sie sind spekulativ, spektakulär und voyeuristisch, stellenweise auch malerisch und pittoresk, anstatt dem Zuschauer hart und unentrinnbar den Atem – auch den seelischen – stocken zu lassen.

Vollends fragwürdig wird der Film durch die Art, wie er die Indios benutzt. Sie und ihre Welt

sind derart idealisiert und idyllisiert, dass es ein ungetrübtes Vergnügen gewesen sein muss, diesen lebenswürdigen Naturkindern das Evangelium und europäische Kultur beizubringen. Bei solchen Menschen, die nie krank, nicht widerspenstig und schon gar nie böse und unerträglich sind, hätte wohl jeder Missionar sein mögen, um Krieg und Pest und sozialer Not in Europa zu entfliehen. Warum brauchten diese Indios in ihrem Paradies überhaupt eine andere Religion und Kultur? Die Indio-kinder perfekt Violine spielen und wie die Wiener Sängerknaben singen zu lehren – sofern dies historisch nur im entferntesten zutrifft –, ist aus heutiger Sicht doch mehr als problematisch. Ein derartiger Kulturtransfer, der die Indios der eigenen Kultur entfremdet, wird heute kaum noch jemand befürworten. Aber «The Mission» tut so, als seien diese Probleme noch nie zur Diskussion gestanden. Es lassen sich nicht einmal Ansätze zu Kritik oder Infragestellung ausmachen.

Noch schwerer aber wiegt, dass «The Mission» die Indios nicht als Subjekte, sondern als blosse Objekte zeigt. Sie bilden die blosse Staffage für die Auseinandersetzungen der Weissen. Mit Ausnahme vielleicht der Konfrontation zwischen Altamirano und den Indios, wird ihnen weder Profil noch Persönlichkeit, weder Entscheidungs- und Handlungskompetenz noch Individualität zugebilligt. Sie treten fast ausschliesslich in Gruppen und Massen oder als einzelne Schauobjekte auf. Das kann man einem Film, der sich einen solchen Stoff wie «The Mission» vornimmt, nicht nachsehen. ■

Uwe Künzel

Down By Law

USA 1986.

Regie: Jim Jarmusch

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/318)

«Der Titel *«Down by law»* ist Slang, ein Ausdruck von der Strasse. Diesen Ausdruck gibt es seit den zwanziger Jahren. Die wörtliche Bedeutung ist das Gegenteil seiner Slang-Bedeutung. Man erwartet, dass es heisst: *«unterdrückt vom Gesetz»*, aber im Strassen-Slang bezeichnet das jemanden, der die Situation im Griff hat, der sich durchzuschlagen weiss.» Jim Jarmusch

I. Sich durchschlagen: Zack

Zack hat als Disc-Jockey bei einer privaten Rundfunkstation gearbeitet. Damit ist jetzt Schluss. Aus irgendwelchen Gründen hat man ihn dort rausgeworfen. Nun sitzt er in seinem schäbigen Loft in New Orleans. Um ihn herum liegen zahllose Schallplatten, mit denen gerade Zacks Freundin Laurette um sich wirft, als Robby Müller zum ersten Mal seine Kamera auf die Szenerie richtet. Mit seinem Job verliert Zack auch seine Gefährtin – was daran liegt, dass er sich vor lauter Frust ziemlich daneben benimmt. Und da mag Laurette nicht mehr mitmachen. So bleibt dem solcherart gebeutelten Zack nur der Griff zur Bourbon-Flasche. Mehrere davon leert er vor seinem Haus, es ist Nacht, und plötzlich steht ein seltsamer Italiener vor ihm, der sich amerikanische Redewendungen auf einem Block notiert. Zack scheucht ihn weg. Er weiss noch nicht, dass er ihn bald wiedertreffen wird. Stattdessen nimmt er erstmal einen Auftrag

an. Für ein paar hundert Dollar fährt er eine Nobel-Limousine ans andere Ende der Stadt. Erst, als ihn die Cops anhalten, erfährt er, dass eine Leiche im Kofferraum liegt. Endstation: Knast.

II. Sich durchschlagen: Jack

Jack hält sich zwei Nutten. Zu Beginn des Films ist ihm gerade die Hälfte seiner Produktionsmittel davongelaufen. Nur Bobbie liegt noch auf dem schäbigen Bett in dem nicht minder schäbigen Apartement, das Jack als Absteige und Wohnraum gleichermassen benutzt. Aber Jack möchte gern zu den *«tough guys»* gehören, die nicht so schnell aufgeben. Pläne hat er immer, und vor allem liegen die Geschäfte ja buchstäblich auf der Strasse. Da gibt es zum Beispiel einen alten Partner, der Jack eine neue Braut schenken will. Die läge in einem Hotelzimmer und würde nur auf ihren neuen Beschützer warten. Da sich Jack durchschlagen will, glaubt er das wirklich. Aber das Mädchen, das er dann findet, ist minderjährig, und darauf haben die Bullen von der *«Sitte»* gerade gewartet. Die wussten natürlich längst Bescheid, und so landet noch einer hinter Gittern. Wo er einen anderen trifft...

III. Sich zusammenschlagen: Jack und Zack

Tom Waits (der Zack spielt) und John Lurie (der Jack spielt) sind eigentlich keine Schauspieler. Im wirklichen Leben machen sie Musik. Der eine spielt Schlagzeug, der andere Saxophon. Deswegen sind sie aber trotzdem Darsteller, die keine Mühe haben, dem Zuschauer das vermutlich unbehagliche Gefühl zu vermitteln, das sich im Gewahr-sam von Südstaaten-Polizisten

einstellt. Zumal beide ja unschuldig sind. Und so gibt erst einmal jeder dem jeweils anderen die Schuld an der miesen Lage, die sich noch zuspitzt, weil die Zellen in New Orleans auch nicht den geringsten Komfort bieten. Nicht einmal eine Tür, die man hinter sich zu machen könnte. Zigaretten sind zwar erlaubt, aber offenes Feuer wird nicht geduldet. Ganz, ganz schlechte Karten für Jack und Zack. Vor lauter Langeweile (und weil einer von den beiden die kaum vergehende Zeit auch noch durch permanentes Bemalen der Wände spürbar werden lässt) verhauen sie sich irgendwann. Was die Wärter nicht weiter stört, solange sich der Lärm, der dabei entsteht, in Grenzen hält. Am Ende des ersten Drittels von *«Down By Law»* sitzen die beiden traurigen Figuren mit reichlich lädierten Schädeln auf ihren Pritschen und muffeln herum.

IV. Ein Meister im Durchschlagen: Roberto

Plötzlich taucht jener Italiener wieder auf, dem Zack schon einmal begegnet ist, als der sich komische Notizen auf seinen Block gemacht hat. Damals war er noch frei und konnte in den Strassen herumlaufen. Jetzt ist er plötzlich auch im Knast, und weil gerade anderweitig kein Platz mehr frei war, darf er nun Jack und Zack Gesellschaft leisten. Die muffeln aber immer noch herum. So entfällt die Begrüssung, was den stets zu einem netten Gespräch aufgelegten Roberto aber nicht weiter stört. Er zückt seinen Block und stellt – die Lage immer im Überblick – mit fürchterlichem Akzent fest: *«If views could kill, I would be dead now.»* Das beschreibt die Stimmung in der Zelle genau genug. Aber mit der Zeit kommt man sich näher.



I am Robert, call me Bob: Roberto Benigni.

Jack und Zack (die Roberto – oder Bob – notorisch verwechselt, was Anlass zu neuem Missmut gibt) erzählen irgendwann, dass sie unschuldig sind. Man habe sie hereingelegt. Während sie das berichten, steht Bob zwischen ihnen und lauscht staunend.

Hier muss man nun wissen, dass Bob von dem italienischen Komiker Roberto Benigni dargestellt wird. Der ist einen Kopf kleiner als Tom Waits und John Lurie und sieht auch sonst ziemlich harmlos aus. Folglich erwartet man auch von ihm eine Geschichte, aus der eindeutig hervorgeht, welche Finsterlinge für seinen Aufenthalt an dem beschriebenen unwirtlichen Ort verantwortlich sind. Die kommt aber nicht. Dafür fragt man sich an dieser Stelle zum ersten Mal, ob «Down By Law» eine Komödie oder eine Tragödie ist. Denn Bob hat wirklich einen Mann

umgebracht. Weil er beim Kartenspielen hin und wieder betrugt, ist er einmal in eine unangenehme Situation geraten, als seine Mitspieler das gemerkt haben. Als sie hinter ihm hergerannt sind, haben sie angefangen mit Billard-Kugeln nach ihm zu werfen. Klar, dass Bob sich das nicht gefallen lassen wollte. Also hat er zurückgeworfen: «I took a black ball, Nr. 8, very good ball, and I throw it back. One man – right between the eyes ... So I'm here.» Ein folgenschweres Geständnis, das dazu führt, dass Zack und Jack ihren Zellengenossen nun doch in ganz anderem Licht sehen. Zumal der auch weiterhin Stimmung in die Bude bringt. Zum Beispiel beim Kartenspielen. Irgendwann – Bob will auch weiterhin pausenlos sein Englisch verbessern – kommen die drei beim Zocken auf das Wort «scream». Gleich hat Bob seinen Block bei der Hand und rezitiert seinen Lieblingsauspruch: «I scream, you scream, we scream for Ice-Cream». Um zu verstehen, warum das ein Höhepunkt dieses Films ist, stellt man sich am besten hin und ruft diesen Satz mit steigender Geschwindigkeit mehrmals hintereinander aus, wobei es sich empfiehlt, gleichzeitig eine Art Kriegstanz zu beginnen. Das tun nämlich auch Jack, Zack und Bob, woraufhin die Wächter böse werden, was aber nichts nutzt; denn inzwischen haben auch die Zellennachbarn der drei in den Chor eingestimmt.

V. Sich herausschlagen: Jack, Zack, Bob

So fangen Revolten an. Und manchmal auch Kinofeste: Bei einer Vorführung in Cannes sollen hier durchaus ernsthafte Kritiker von ihren Plätzen aufgestanden sein, um ebenfalls nach Eis zu schreien ...

Klar, dass sowas verbindet, und so wundert man sich auch nicht mehr weiter, als Bob eines Tages vorschlägt, einen Ausbruch zu wagen. Er habe im Hof ein Loch (oder so was ähnliches) entdeckt. Jack und Zack glauben das natürlich nicht, aber sie machen trotzdem mit. Und hier kommt dann die Stelle, wo «Down By Law» zum Märchen wird. Am Tag der geplanten Flucht soll ausgerechnet für Bob der Hofgang gesperrt werden. Aber dann genügt es, dass er sagt: «Ich will aber!», und schon lassen ihn die sonst so bösen Polizisten auch hinaus, und die Flucht gelingt, und dann sind die drei in den Sümpfen rings um den Mississippi, und sie können den Wachhunden entkommen. Bob kann zwar nicht schwimmen, aber Zack und Jack helfen ihm, und die drei finden ein Boot, und als sie Hunger haben, fängt Bob ein Kaninchen, und das geht dann so weiter, und am Ende sind alle auf dem Weg in die Freiheit – nur Bob nicht. Der wird wahrscheinlich heiraten. Aber das ist eine andere Geschichte.

VI. Der Aussenseiter: Jim Jarmusch

«Ich bin Amerikaner, und infolgedessen sprechen alle meine Filme in gewisser Weise über Amerika, seine Kultur, seine Sprache. Das ist sicherlich nicht der einzige Einfluss, denn die meisten meiner Helden – wenn man die Dichter, Regisseure, Schriftsteller, Maler meint, – sind keine Amerikaner. Aber ich fühle mich sehr von der amerikanischen Kultur geprägt. Ich bin in dieser Kultur, in der alles verfügbar wird und nichts lange dauert, aufgewachsen. Ich weiss, dass etwas davon in mir ist. Ich möchte als jemand wahrgenommen werden, der sich

ausserhalb des Hauptstroms des amerikanischen Films befindet. Ich möchte nicht Teil dieses Produktionstypus sein, aber trotzdem ein Publikum finden. Ich hoffe, es gibt einen Mittelweg. Dies war bei *«Stranger Than Paradise»* der Fall; er hat es geschafft, sein Publikum zu finden, ohne unter die üblichen Produktionen zu fallen.» Jim Jarmusch

(Es wäre ja nun wirklich verrückt, wenn *«Down By Law»* kein Publikum finden würde. Immerhin ist das der schönste Film, den man derzeit überhaupt in den Kinos sehen kann. Die Tragik des Jim Jarmusch ist nur die: Nach diesem Werk wird er kein Aussenseiter mehr sein, sondern ihm stehen vermutlich Angebote aller wichtigen Produzenten der Welt ins Haus. Wenn nicht, beweist das ja auch etwas; aber so kaputt ist das Kino nun hoffentlich doch noch nicht.)

VII. Neo-beat-noir-comedy

Listig genug von Jarmusch, seinen Film mit diesem Etikett zu versehen. Erstens bedarf im Kulturbetrieb jede Äusserung mehr oder weniger einer Schublade, in die man sie ablegen kann, und zweitens ist mit *«Neo-beat-noir-comedy»* alles und nichts gesagt. *«Down By Law»* beginnt *«noir»*: Die nächtlichen Strassen von New Orleans sind von Robby Müller mit jener strengen Sachlichkeit fotografiert, die man aus den Bildern von Edward Hopper ebenso kennt wie aus den Schattenspielen der *«Schwarzen Serie»*. Mit einem wesentlichen Unterschied: Die Kadrierung der Einstellungen verweist von vornherein auf die absolute Künstlichkeit des Dargestellten – und damit auf die Seelenlandschaften der Protagonisten, die sich so rein optisch offenbaren.

Diese irrsinnigen Schwarzweiss-Bilder sind dabei nicht ohne Gefahr für den Betrachter. Vor lauter *«Sehen»* hat man buchstäblich Mühe, den Dialogen (und damit der anderen tragenden *«Säule»* des Films) zu folgen. Kein Paradox: denn letztlich erklären ja wiederum die Bilder das Geschehen ausreichend genug, und sie situieren den Schauplatz mit der nötigen Präzision. Zacks Loft, Jacks schäbiges Zimmer: Räume, die es so nicht geben kann, die aber gerade deshalb anschaulich das Innere der Figuren nach aussen kehren. Bis hierher: Keine Komödie.

Aber dann: comedy. Es ist kein Widerspruch zum ganz und gar filmischen Konzept von *«Down By Law»*, dass die Geschichte erst über die *Sprache* lebendig wird. Denn die Sprache, mit der sich Bob abmüht, ist nicht seine eigene, er ist gerade dabei, sich mühsam den amerikanischen *«Dialekt»* anzueignen. Der Akzent, mit dem er sich daran versucht, bewirkt einen höchst seltsamen Verfremdungseffekt. Schwierig, dies ohne hörbare Originaltöne zu belegen, aber vielleicht einen Hauch von einer Vorstellung mag die Geschichte von Bobs *«seltsamer Mutter»* geben, die gerne Kaninchen umzubringen pflegte:

Das Wort *«rabbit»* wird im Mund des Darstellers Roberto Benigni auf einmal eins mit dem Begriff *«strange mother»* – und irgendwann hat man auch das Wort *«murder»* im Kopf. Das mag der Regisseur nicht beabsichtigt haben, ist vielleicht auch nur eine ganz persönliche und unwiederholbare Assoziation, verweist aber darauf, wie sehr die gesprochene Sprache in *«Down By Law»* zum Mittel der Dramaturgie wird. Sie betont, wovon die Bilder bisweilen gefährlich ablenken: Auf die Mühe des Verständigungspro-

zesses zwischen drei Männern, die – in einer unglücklichen Lage gefangen – sich durchzuschlagen wissen. Womit wir wieder beim Ausgangspunkt wären. Den Schluss verrate ich hier trotzdem nicht. Nur soviel: Eine schöne Frau tritt auf, dann wird getanzt, eine Music-Box spielt, Zack und Jack bekommen neue Klamotten, und die Entscheidung *«Westen oder Osten?»* muss getroffen werden. Und vielleicht heiratet Bob ja doch nicht. Aber das sollte man sich – God damn'! – im Kino anschauen.

VIII. Stranger than paradise

Wer Lust hat, kann sicher Bezüge zu den beiden ersten Filmen von Jim Jarmusch herstellen. Die hiessen bekanntlich *«Permanent Vacation»* und *«Stranger Than Paradise»*. Beide in schwarzweiss, beide voll von kleinen Geschichten über das Leben in einem fremden Land, das USA heisst und uns deshalb auch seltsam vertraut vorkommt. Ziemlich schlimm ist vieles, was einem da zustossen kann, doch der amerikanische Traum funktioniert bei Jarmusch fast immer. Wie seine Geschichten aufhören, das kann man auch mit Happy-ends verwechseln. Aber eigentlich sollten wir es ja besser wissen. Schliesslich kommt das Glück für die Figuren immer so plötzlich und unvermittelt, dass man es gar zu gerne glauben möchte – was dann aber nur im Kino geht. Das Paradies auf der Leinwand hat beim Verlassen des Saales keinen Bestand mehr. Insofern ist auch *«Down By Law»* ein realistischer Film. ■