Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 10

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Conte de printemps

Frühlingserzählung

Regie: Eric Rohmer ▮ Frankreich 1989

IRENE GENHART

Nach den «Sechs moralischen Geschichten» und den «Sprichwörtern und Komödien» arbeitet Eric Rohmer nun an einem neuen Zyklus, den «Conte de quatre saisons». Der beginnt, dem Ablauf der Jahreszeiten folgend, mit der «Conte de printemps», einer Geschichte, die im frühlingshaften Paris und der näheren Umgebung spielt. Waren die Namen der früheren Zyklen direktes Programm für die unter sie fallenden Filme, so versteckt sich in der Bezeichnung «Jahreszeitenzyklus» das «fabula docet» und das Programm. Dass es Rohmer nicht nur um die Primeln im Dekor und blühende Kirschbäume gehen kann, ist keine blosse Vermutung, deren Verifizierung in der Zukunft liegt.

Damit wären wir beim Thema, denn die «Frühlingserzählung» schreibt sich ein in einen – philosophischen – Diskurs um Wahrnehmung und Urteilsbildung.

Jeanne (Anne Teyssèdre) ist eine junge Philosophiedozentin. Zur Zeit unterrichtet sie an einem Lycée für Arbeiterkinder, macht ihr Praktikum, hofft im nächsten Jahr in die Provinz versetzt zu werden. Sie ist liiert mit einem Mathematiker namens Mathieu, hat vor, ihn im nächsten Jahr zu heiraten. Die meiste Zeit wohnt sie bei ihm. Eines Tages – Mathieu befindet sich auf einer Studienreise – sieht sie sich der Situation gegenüber, dass ihre eigene Wohnung, in der sie gerne sein möchte, besetzt ist, und ihr in Mathieus Wohnung, in der sie sein könnte, die Decke auf den Kopf fällt. Die Schlüssel zu zwei Wohnungen in der Tasche, steht sie auf der Strasse, am Arm eine Reisetasche mit einigen Philosophiebüchern und Kleidern ... Auf einer Party lernt sie Natacha (Florence Darel) kennen, eine junge, kindlich wirkende Konservatoriumsabsolventin. Auf dem Sofa sitzend, beginnen die beiden ein belangloses Gespräch. Doch schon bald sind sie diesem für Rohmer so typischen Sog der gegenseitigen Anziehung ausgesetzt, der sie zwingt, sich miteinander länger auseinanderzusetzen.

In einer Schlüsselszene, ungefähr in der Mitte des Films, sitzen Igor (Hugues Quester), Natachas Vater, dessen Freundin Eve (Eloïse Bennett), Jeanne und Natacha beim Nachtessen. Natacha hat Jeanne viel von Igor erzählt, viel vor allem aber auch von Eve, die sie nicht leiden kann. Während des Essens entwickelt sich ein Gespräch über Jeannes Lehrtätigkeit und die Philosophie im allgemeinen. Das Gespräch hakt bei Kant ein, verweilt bei der Definition der kantschen Begriffe des synthetischen Urteils a priori und a posteriori. «La vérité avant l'expérience» – das Urteil a priori wird gefällt, ohne dass die spezifische Erfahrung des einzelnen dafür notwendig ist.

Geschichte in der Geschichte, eine Rückblende: Nachdem Jeanne Natacha ihre unglückliche Wohnsituation geschildert hat, fahren die beiden in Natachas Wohnung. Hier unterhalten sie sich über einen durch Säulen optisch vom Rest der Wohnung abgetrennten Raum. Der Raum im Raum hier ist Sache der Wahrnehmung. Dann erzählt Natacha von ihrer Familie, spielt Jeanne später Schumanns «Gesänge der Frühe» vor.

Am nächsten Morgen fahren die beiden nach Fontainebleau, ins Landhaus von Natachas Familie. Hier erzählt Natacha Jeanne die seltsame Geschichte einer Halskette. Sie hätte diese Kette vom Vater als Erbstück zum achtzehnten Geburtstag geschenkt bekommen sollen. Unter mysteriösen Umständen ist die Kette jedoch kurz vorher verschwunden. Natachas Verdacht fällt in kindlicher Eifersucht auf Eve, die etwa gleichaltrige Freundin ihres Vaters. Es ist einzig Natachas Art, die Geschichte zu erzählen, die diese Vermutung nahelegt und scheinbar keine andere Lösung möglich macht.

Im Gegensatz zur («vernünftigen») Jeanne ist Natacha eine Frau, die viel ihren Träumen und Wunschvorstellungen nachhängt. Nur allzu offensichtlich wird so ihr Wunsch, dass sich zwischen Jeanne und ihrem Vater eine Beziehung anknüpfe, vor allem weil Eve dadurch ausge-

Furcht vor Betrug – und Selbstbetrug: Anne Teyssèdre, Eloïse Bennett und Florence Darel in einer «Frühlingserzählung».

schaltet würde. Sowohl Igor als auch Jeanne liegt der Verdacht der Kuppelei auf den Lippen, als sie sich eines abends unter reichlich verworrenen Umständen alleine gegenübersitzen. Während Igor das vermeintliche Spiel seiner Tochter auszutricksen versucht und sich in einem Generalangriff Jeanne nähert, fühlt sich diese von der Freundin mehr und mehr betrogen, blockiert das Gespräch und fährt alleine nach Hause.

Mit unendlicher Leichtigkeit gelingt es Eric Rohmer, die verfahrene Situation zwischen den beiden Frauen am Ende des Films wieder aufzulösen. Natacha, nach einer mühsamen Nacht mit Freund William nach Hause zurückkehrend, trifft Jeanne beim Packen. Während sie verzweifelt in ihrem Zimmer heult, fällt Jeanne die vermisste Halskette in die Hände. Alsbald sprechen die beiden wieder miteinander. Dabei lösen sich sowohl Natachas Verdacht auf Eves Diebesgelüste wie auch Jeannes Verdacht auf Natachas Kupplungsversuche in Nichts auf – das meiste, was geschieht, ist Sache der persönlichen Wahrnehmung, geschieht in den Köpfen der Menschen. Und das synthetische Urteil a posteriori «c'est la vérité après l'expérience».

Rohmer erzählt

«Le conte de printemps» ist vielleicht der klassischste und formvollendeste Film, den Rohmer bisher gedreht hat. Der Aufbau der Geschichte folgt den klassischen Mustern des Dramas: Einer Exposition folgt das «erregende» Moment, diesem der Höhepunkt, die «Katastrophe» und ein beruhigendes Ende. Bereits in den ersten Szenen, die sich im Gegensatz zum äusserst eloquenten Rest des Films in völliger Wortlosigkeit abspielen, steckt der Film den Rahmen des Kommenden in kleinsten Gesten und Zeichen ab.

Als Jeanne in einer Gruppe Menschen das Lycée verlässt und dem Auto zustrebt, prangt über dem Eingang gross der Schriftzug: «Lycée Jacques Brel» und evoziert unweigerlich Assoziationen zu dessen Liebesliedern, sein bekanntestes «Ne me quitte pas» – Jeanne bleibt Mathieu trotz Versuchung treu.

Wenig später packt sie ihre Tasche. Nebst einigen Kleidungsstücken wandern Kant und Platon hinein – die reine Vernunft und Metaphysik begleiten sie zusammen mit Platons Wahrnehmungsphilosophie durch den Rest des Films. Zwei- bis dreimal hat man bis jetzt Frühlingsblumen zu sehen gekriegt: einen Strauss weisser Tulpen auf einem Tisch, Krokusse und Primeln auf dem Balkon.

Einige wenige Minuten sind vergangen, mit einem Minimum an Aufwand hat Rohmer die Exposition gestaltet. Die Reduktion aufs absolute Minimum spielt jedoch nicht nur hier. Wo andere Filme Einstellung an Einstellung schneiden, um Ortsveränderungen und ablaufende Zeiten darzustellen, kommt Rohmer mit einem Bild aus. Ein Hinweis im Dialog – die Personen teilen mit, wo sie sich das nächste Mal treffen werden. Einige Sekunden Fahrt durch einen Wald – bereits steckt man in der nächsten Szene, am nächsten Ort.

Rohmers zweite Stärke liegt in der Personenregie, am auffälligsten und nachvollziehbarsten bei Jeanne. Beinahe schamvoll und scheu begegnet sie zu Beginn des Films der Kamera, am fühlbarsten vielleicht in einer kurzen Einstellung, in der man sie eine Wendeltreppe hinaufsteigen sieht und die Kamera mitschwenkt. Im Moment, wo die Annäherung Kamera-Person am stärksten ist, scheint sie sich von der Kamera wegzulehnen, schlägt sie die Augen nieder.

Im Verlaufe des Films ändert sich diese Zurückhaltung. Ihr Gesicht, anfänglich verschlossen und durchschnittlich, beginnt von innen zu leuchten. Den Höhepunkt erreicht sie in einer Szene mit Igor, in der sich im Reigen von Annäherung und Rückweisung die Palette der ganzen Gefühlswelt via ihren Gesichtsausdruck vermittelt, die Kamera sie liebkost und zur wahrhaftig schönen Frau werden lässt.

Wie Rohmer das macht? Es lässt sich vermuten, nicht beweisen. Vielleicht dadurch, dass er die Kamera die kleinen Gesten des Alltags einfangen lässt, ein verlegenes Drehen am Armreif von Natacha, ihr kurzes Zögern und Fingerdurchbiegen, bevor sie beginnt, Klavier zu spielen. Vielleicht, weil er die kurzen Bruchteile, die im normalen Leben den Fluss der Handlungen rhythmisieren, nicht via Schnitte eleminiert, sondern in seinen Film miteinbaut. Vielleicht aber auch einfach deshalb, weil er ein Meister des filmischen Erzählens und ein äusserst sensibler Schauspieler(innen)führer ist. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/141

Sidewalk Stories

Regie: Charles Lane ▮ USA 1989

FRANZ DERENDINGER

Solange Ton oder Farbe im Film technisch gar nicht zu realisieren waren, fiel ihr Fehlen nicht weiter auf; es konnte vielmehr als allgemeine Rahmenbedingung für filmische Erzählungen gelten. Die Filmer hatten gar keine andere Wahl, entsprechend war der Wegfall von Ton bzw. Farbe kein filmisches Ausdrucksmittel.

Das hat sich mittlerweile gründlich geändert: Der farbige Tonfilm ist längst zur Selbstverständlichkeit, wenn nicht zur Norm geworden – damit aber erhält der bewusste Verzicht auf eins dieser Ausdrucksmittel selbst eine spezifische Bedeutung. Das schwarzweisse Bild kann die Konzentration auf Wesentliches lenken, es vermag aber auch bestimmte Stimmungen auszudrücken. Francis F. Coppolas «Rumble Fish» oder Jim Jarmuschs «Stranger than Paradise» beispielsweise verlören, sofern sie farbig wären, zu einem beträchtlichen Teil ihre Wirkung.

Aber auch der Verzicht auf Dialoge hat heute eine Funktion im Zusammenhang einer Filmerzählung: In Ettore Scolas «Le bal» etwa dient er hauptsächlich dazu, die Aufmerksamkeit ganz auf das gestische Ausdrucksmittel des Tanzes zu konzentrieren, in dessen Entwicklung Scola die Geschichte unseres Jahrhunderts spiegeln will.

Hommage an den Stummfilm

Charles Lane hat nun in seinem ersten Spielfilm, den er als Hommage an Charlie Chaplin und an Buster Keaton versteht, gleich einen doppelten Verzicht geleistet: Der Film kommt wirklich als Stummfilm-Groteske daher, beschränkt sich – die meiste Zeit jedenfalls – auf Mimik und Gestik als Verständigungsmittel und schreckt auch nicht davor zurück, die Arsenale des Slapsticks zu plündern. Relativ lange ruhige Einstellungen zeigen die handelnden Personen in der Regel aus einer mittleren Distanz, so dass Situationen überschaubar und Beziehungen ins Bild gefasst werden. Da werden in der Tat filmische Mittel aus der Frühzeit des Cinema aufgeboten.

Aber auch die Geschichte selbst wirkt chaplinesk, ist auch offen an die Story von «The Kid» angelehnt, den Chaplin 1921 gedreht hat: Die Hauptfigur ist ein Strassenmaler (Charles Lane), der zusammen mit andern mehr oder weniger begabten Strassenkünstlern um die Gunst der Passanten wetteifert. Durch Zufall wird er Augenzeuge eines Mordes und findet neben dem Toten in einem Buggy dessen zweijährige Toch-

ter (Nicole Alysia, Lanes Töchterchen). Er nimmt das Mädchen auf und versucht, sich mit ihm gegen die Widrigkeiten seiner unsicheren Existenz zu behaupten.

Doch die Figuren-Konstellation wäre gar nicht komplett, wenn nicht noch eine Frau eine Rolle spielte: Es ist eine Boutique-Besitzerin (Sandye Wilson), die sich einmal vom «Tramp» malen lässt, und in deren Laden er für seine Kleine Wäsche klaut. Wie es sich für ein Märchen gehört, ist der Standesunterschied so gross, dass der Portier des noblen Appartementhauses, in dem sie lebt, ihm den Zutritt verweigert. Aber zum Schluss, nachdem er die Mutter der Kleinen ausfindig gemacht und seinen Schützling abgegeben hat, sitzt sie mit ihm auf der Parkbank, und sie teilen sich ein Sandwich.

Zurück zu den Wurzeln

Zurück zu den Wurzeln also, und dies auf allen Ebenen, das ist ganz offensichtlich Lanes filmisches Programm. Wäre es aber nur das, so hätte er einfach eine Klamotte in Slapstick-Manier gedreht, der jeder Bezug zur cineastischen wie zur ausserfilmischen Realität fehlt; jedenfalls wäre er nicht über langweilige epigonale Nachfolge hinausgekommen.

Interessant ist jedoch gerade, wie Lane seine anachronistischen Mittel mit Aktualität auflädt, mit welcher Bedeutung er all die Abweichungen von zeitgenössischen Normen besetzt: Sein Rückgriff bringt nämlich in der Tat wieder vermehrt den Menschen ins Bild; die Beschränkung auf elementarste Ausdrucksmittel führt zurück zu jenen einfachsten Gefühlsäusserungen, die jeder intuitiv versteht, die aber durch perfektionierte Ausdrucksformen – sei's im Film, sei's im Leben – nur allzu gern überspielt werden. Weil seine Ausdrucksmöglichkeiten verglichen mit den heutigen rudimentär waren, sah der Stummfilm sich gezwungen, die bescheidenen Mittel sparsam und gezielt einzusetzen; ein Augenaufschlag, ein Blickwechsel, viel mehr stand nicht zur Verfügung, um eine Beziehung deutlich zu machen.

Auf der andern Seite waren diese Zeichen universal und ermöglichten Kommunikation über Staatsgrenzen und soziale Schichten hinweg. Der virtuose Umgang gerade Chaplins mit einfachsten Ausdrucksformen verbindet uns mit seinen Helden und gibt seinen Filmen das menschlich Anrührende, dem man sich auch heute nicht entziehen kann. Genau darauf will Lane hinaus, er will uns Menschen näherbringen, die auf der

«The Kid», oder: New Yorker Strassenszenen heute.

Schattenseite stehen, die unsere elaborierten Kommunikationsformen nicht beherrschen und darum Gefahr laufen, schlicht und einfach vergessen zu werden.

A Quarter – a Nickel – a Dime?

Das zeigt sich am Schluss, wo auch endgültig deutlich wird, dass es sich bei «Sidewalk Stories» natürlich um keinen Stummfilm handelt. Der Ton war ja immer da: in der Musik, die dazu eingesetzt wird, Entwicklungen oder Beziehungen zu akzentuieren; doch jetzt – am Ende – erhalten die Figuren das Wort, und zwar gerade jene, die bis zu diesem Punkt nur das Milieu, nur den Hintergrund gebildet haben. «Can you give me a little change?» Die Freaks, die Stadtstreicher, die sich in der bitterkalten Nacht um einen brennenden Papierkorb geschart haben, betteln Passanten an – ohne allzu viel Hoffnung, wie der ständige Refrain zeigt: «A quarter – a nickel – a dime?»

Das Märchen wird von der sozialen Wirklichkeit New Yorks eingeholt, der Held rückt in den Hintergrund und macht den gar nicht mehr romantischen Existenzen Platz, die Hinterhöfe und Parks bevölkern. Da liegt denn auch die Differenz zum Slapstick: Statt einsam in eine unbestimmte Perspektive hinauszuwandern, bleibt der «Tramp» vereint mit jenen Gestalten, für die er einsteht und zu denen er uns hinführen soll.

«Sidewalk Stories» hat an den Filmfestspielen in San Sebastian und in Schweden je den Preis für den besten Film und die beste Regie gewonnen. Man mag es diesem sympathischen Werk und seinem Autor von Herzen gönnen. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/152

Lord of the Flies

Herr der Fliegen

Regie: Harry Hook ▮ USA 1990

BARBARA HEGNAUER

Militärschulkadetten im Alter von acht bis zwölf Jahren retten sich nach einem Flugzeugabsturz auf eine unbewohnte Insel in der Karibik. Als sie nach Monaten von einer Marineeinheit gefunden werden, stehen weite Teile des Busches in Brand, zwei Jungs sind tot, die andern völlig verwildert, mit Speeren bewaffnet, blutbeschmiert.

Nein, der 29jährige Harry Hook liess sich für seinen zweiten Langspielfilm nicht von einer spektakulären Meldung aus der Sensationspresse inspirieren. Die Vorlage zu «Lord of the Flies» ist der gleichnamige Roman von Sir William Golding, eines der meistverbreiteten Bücher seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Absicht des Romans war, wie es Golding formulierte, «die Defekte der Gesellschaft auf die Defekte der menschlichen Natur zurückzuführen.» Seine Parabel über die Macht des Bösen ist eine eigentliche Antithese zu den Pädagogen und Philosophen in der Nachfolge Jean-Jacques Rousseaus, die als Kern des Menschen das Gute sehen, das durch die Einflüsse der Zivilisation zerstört wurde.

Zum zweiten Mal verfilmt

Peter Brook hat den Roman 1963 zum ersten Mal verfilmt. Unterstützt von einer möglichst reduzierten Equipe, ging er mit einem dokumentarischen Ansatz an den Stoff heran. Er liess Knaben ohne genaue Kenntnis des Szenarios «wild» an einem puertoricanischen Strand leben und spürte den Veränderungen im Verhalten der kleinen Engländer

«Zurück zur Natur», aber wohin? Hooks «Lord of the Flies» erzählt mehr als eine Rousseau'sche Fabel.

nach. Die in den jungen Gesichtern aufblitzende, durch die Umstände hervorgerufene Lust an Zerstörung und Gewalttätigkeit sollte echt sein, nicht Schauspiel. Das Resultat wurde von der englischen Zensur als «krank» und jugendgefährdend eingestuft. Der «Kinder sind Engel»-Mythos durfte nicht umgestossen werden.

Zu einem anderen Mythos, dem vielgeträumten Traum der Robinsonade auf einer einsamen Insel. Harry Hook und der Schweizer Kameramann Martin Fuhrer malen den Garten Eden. Von Menschenhand unberührt liegt er in der Weite des Ozeans, üppig bewachsene Hügel und Täler, Sandstrände im Schatten von Palmen zwischen vorgelagerten Klippen. Wie mir Martin Fuhrer erzählte (für die Première seiner letzten Arbeit, «Bingo» von Markus Imboden, war er in Zürich), ist diese Idylle zu einem grossen Teil inszeniert. Für die Bedürfnisse der Produktion baute man um, versetzte ganze Felsen. Aber die Illusion, das Paradies, das sich in eine Hölle verwandeln wird, ist perfekt.

Intensiv arbeitet die Fotografie mit Farbe und Lichtverhältnissen. Von den dunklen Blautönen am Abend der Ankunft über das satte Grün des bedrohlichen Urwaldes bis zum schmutzigen Gelbbraun am letzten Inseltag kongruiert die Farbskala mit den Emotionen der verlorenen Kinder.

Typisierte Charaktere

Gleichzeitig aus Flugzeug und Zivilisation geschleudert, sind sie alle verschieden. Jack, impulsiv, schnell, Ralph, ruhiger, vorausdenkend, Simon, zart, etwas eigenartig. Der dicke, kurzsichtige Piggy ist manchmal zu altklug. Sam und Eric, die scheuen Zwillinge, gehören zu den jüngeren der Gruppe. Harry Hook hat mit Knaben ohne Filmerfahrung gearbeitet und viel erreicht.

Doch die ausgesuchten Gesichter entsprechen zu eindeutig der Rolle, die sie im Verlauf ihres Inselaufenthaltes einnehmen werden. Dass der drahtige Jack sich zum skrupellosen und machtgierigen Anführer der Horde von Wildschweinjägern entwickeln wird, lässt schon sein Grinsen bei den harmlosen Nekkereien der ersten Tage erahnen.

Ebenso typisiert ist Ralph: regelmässige Gesichtszüge, hübsch, aber nicht auffällig – eindeutig er wird es sein, der an die Vernunft seiner Schicksalsgenossen appelliert, um sie von der Wichtigkeit des Signalfeuers zu überzeugen, das vorbeifahrenden Schiffen ihren Standort angeben soll. Bei William Golding ist diese Figur um einiges komplexer. Auch in ihm sitzt der Teufel, und in der literarischen Vorlage steht Ralph nicht abseits, wenn die lendenbeschürzten Knaben in Kriegsbemalung, aufgeheizt vom rituellen Tanz ums Feuer, mit ihren von der Wildschweinjagd noch blutigen Speeren auf Simon einstechen, der plötzlich, wie die Verkörperung des in den Köpfen herumgeisternden Monsters, aus der Dunkelheit auftaucht.

Trotz des Einwandes – zum plump schematisierten Actionfilm wird Hooks Version nicht. Etwas stockend, in linearer Ord-

nung entwickelt sich das dramatische Geschehen, das sich zu einer Feindschaft zwischen Jack und Ralph zuspitzt. An mehreren Stellen wird der Zeitrahmen «Inselaufenthalt» bildsprachlich raffiniert aufgerissen. Diese Durchbrüche verhindern eine historische oder geografische Schubladisierung der Problematik.

Zwei Beispiele: Die Leinwand ist Meer, kein Ufer, kein Grund, nur Wasser. Zappelnde Umrisse schweben in seiner Tiefe. Es sind die Arme und Beine der nach Luft schnappenden Knaben. Die verzerrende Unterwasseroptik macht daraus Urlebewesen. – Der erste Tag auf der Insel: Noch in Kadettenkleidern stapfen die Knaben durch hohes Gras, einer hinter dem andern her. In der Totalen sind es Uniformierte auf einem Eroberungszug. Wann, wo? Immer und überall, und der Fliegengott ist mit ihnen (Fliegengott ist die Übersetzung von Baal-Sebub/ Beelzebub, einer Gottheit der Philister; im Neuen Testament gilt Beelzebub als der oberste der Teufel).

In diesen Bildern liegt Kraft. Und doch immer wieder Irritation, wenn ich den Film mit dem Buch vergleiche.

Der Amerikaner Lewis Allen, der schon Brooks Version produziert hatte, sicherte sich 1983, als William Golding der Nobelpreis für Literatur zugesprochen wurde, die Neuverfilmungsrechte, «um eine billige Fernsehfassung zu verhindern». Die aufdringlichen Chorgesänge und Trommelwirbel (Musik: Philippe Sarde) mal ganz ausgeklammert: Auch die teure Kinofassung (gearbeitet wurde mit einer hundertköpfigen Crew während drei Monaten auf Jamaica) kommt leider an die Dichte, an die Symbolik, an die Bedeutung des Textes nicht heran. Nur, wie wären folgende Zeilen in ihrer ganzen Traurigkeit umzusetzen? «Und mitten unter ihnen, mit verfilztem Haar, schmutzigem Leib und verschmierter Nase beweinte Ralph das Ende der Unschuld, die Finsternis in des Menschen Herzen und den Tod Piggys, des guten, klugen Freundes.» ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/146

Tong Tana – Eine Reise ins Innere Borneos

Regie: Jan Röed, Fredrik von Krusenstjerna ▮ Schweden 1989

DOMINIK SLAPPNIG

Ein Penan auf der Jagd: Fast geräuschlos bewegt er sich durchs Dickicht des Urwaldes, barfuss, mit nacktem Oberkörper. Konzentriert richtet er sein langes Blasrohr auf einen kleinen Gibbon. Der Giftpfeil trifft. Minuten später fällt der Affe wie eine reife Frucht vom Baum.

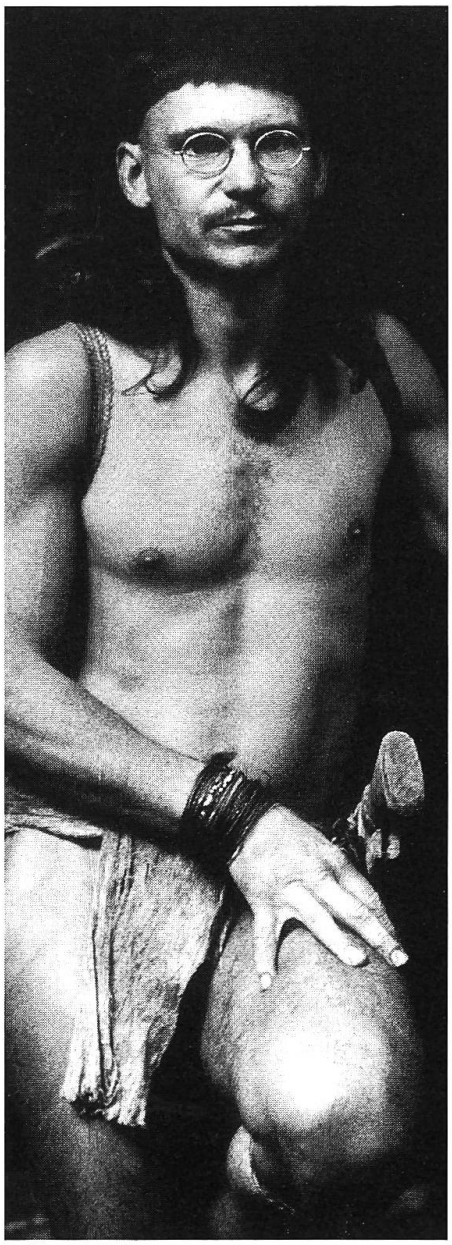
Schon bald könnte diese Szene für immer der Vergangenheit angehören. Dem Nomadenvolk der Penan, Jäger und Sammler, im nördlichen Teil Borneos beheimatet, wird nämlich die Lebensgrundlage entzogen: Der Regenwald wird abgeholzt.

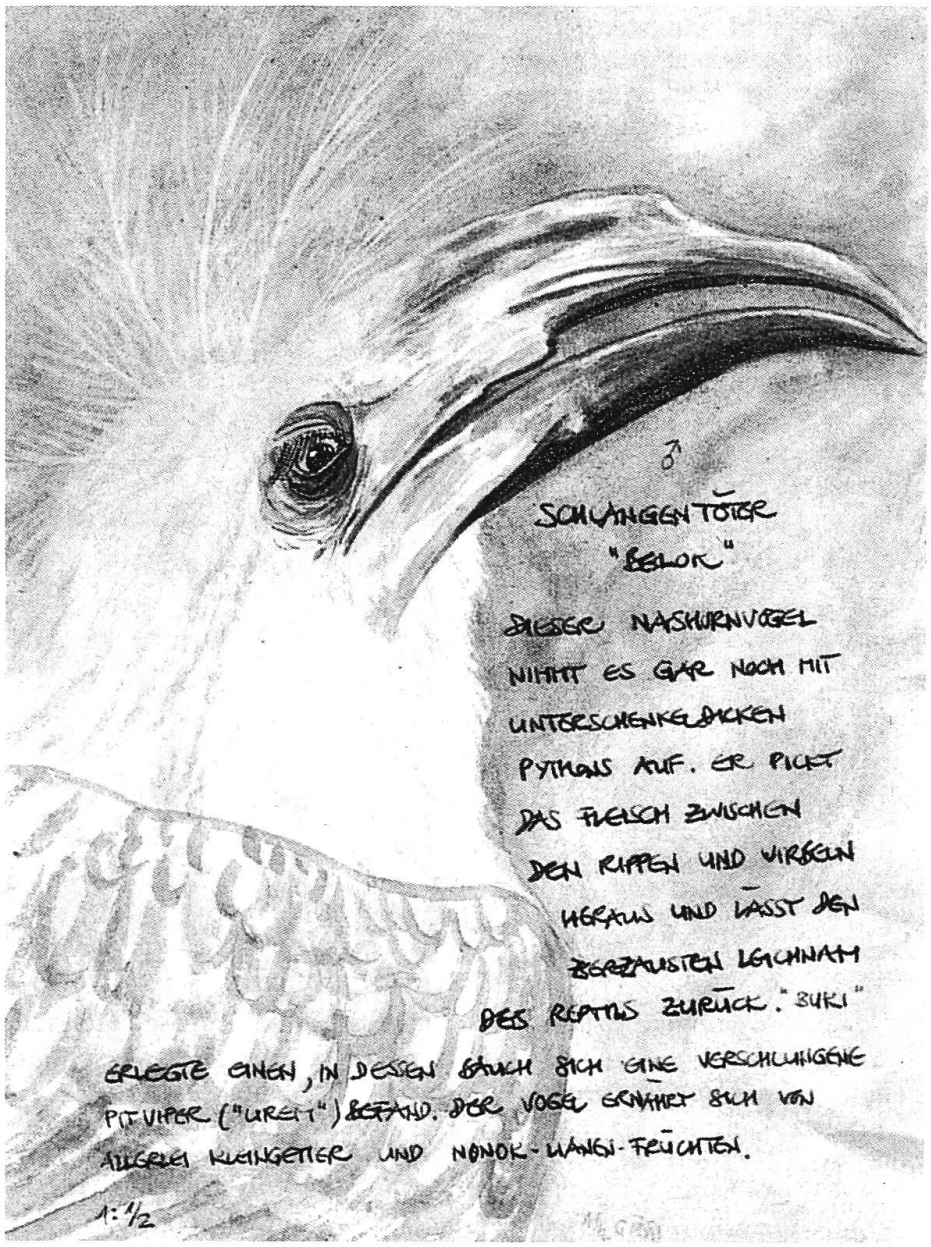
Der Schweizer Bruno Manser, vor sechs Jahren mit einer Höhlenexpedition in Borneo unterwegs, setzte sich bald von der Gruppe ab, um im Urwald zu bleiben. Von den Penan freundlich aufgenommen, erlernte er deren Sprache, Bräuche und Sitten. Vom katastrophalen Ausmass der Rodungen schockiert, versuchte Manser alsbald mit Appellen an die Weltöffentlichkeit auf das Schicksal der Penan aufmerksam zu machen.

1988 gelang es dann den beiden schwedischen Dokumentarfilmern Jan Röed und Fredrik von Krusenstjerna, Manser unter nicht ganz alltäglichen Bedingungen aufzuspüren. Da die Regierung von Malaysia auf Mansers Kopf eine Prämie von 35 000 Dollar ausgesetzt hat, und ihm an die 200 Soldaten auf den Fersen sind, hält sich Manser nie längere Zeit am gleichen Ort auf. Verbindungsleute bringen das Filmteam schliesslich doch zu ihm. Nur mit Lendenschurz bekleidet, ist es Bruno Manser, der nun den Kontakt zwischen Penan und Equipe herstellt, Lebensweisen kommentiert und auf besondere Kostbarkeiten der Penankultur hinweist. Staunen ist da nur ein Wort dafür.

Daneben verblüfft Manser immer wieder durch seine Beobachtungs- und Adaptionsgabe: In haargenauen Zeichnungen dokumentiert er die reiche Tierwelt des Regenwaldes, seine Pflanzen und nicht zuletzt die Penan selber. Ähnlich dem Stil von Naturforschern des letzten Jahrhunderts, die noch ohne Fotografie auskommen mussten, beschreibt er eine Artenvielfalt, die seinesgleichen suchen muss auf dieser Erde. Auf einen Hektar tropischen Regenwaldes kommen ungefähr 300 verschiedene Baumsorten.

Dann Bilder des Schweizers auf seinen Streifzügen: Höch-





Bruno Manser: Seite aus seinen Aufzeichnungen.

stens durch seinen kräftigeren Körperbau unterscheidet er sich von den Männern seines Gastgebervolkes. Doch nicht nur rein äusserlich bleibt ein Unterschied. Einmal spricht Manser von der Einsamkeit, hier draussen ganz allein. Er merkt, dass er nicht näher an die Penan heranrücken kann, denn da sind die verschiedenen Erfahrungen, die ihn von diesem Stamm für immer trennen. Resignation? Keinesfalls, denn er ist ein Träumer. Aber über die Zukunft könne er im Moment noch nichts sagen. Vielleicht werde er schon morgen zurückgehen in seine Heimat, vielleicht werde er sich aber auch den Regierungstruppen stellen.

Sie könnten Traum und Wirklichkeit nicht unterscheiden, meint Manser über die Penan. «Träumt einer, das Lager brenne ab, brechen sie auf und gehen weiter». Ebensogut könnte man es andersherum formulieren: Die Penan hören noch auf ihre inneren Stimmen und nehmen sie ernst. Sind sie weitergezogen, hat der Urwald nach rund vier Jahren ihre verlassenen Stätten wieder ganz überwachsen, alle Spuren getilgt. Symbiose ist nur ein Wort dafür.

Naheinstellung: Gelbe Schaufel eines Bulldozers, fallende Bäume, Lärm. Ein Penan, der verzweifelt sagt: «Ich will nichts von alle dem, was sie mir geben wollen». Das einzige, was er wirklich hat, wird soeben vor seinen Augen zerstört. Seine Lebensgrundlage ist der Urwald, von hier hat er Fleisch, Sago und Früchte. Hier ist sein Zuhause. Doch seine Argumente beeindrucken die Politiker nicht. Diese profitieren vom Kahlschlag, der grösste Teil des Geldes fliesst in ihre Taschen. Korruption und Skrupellosigkeit sind die traurigen Worte dafür.

Der Film «Tong Tana» schildert das Ende des Lebens der Penan und der Beginn ihres Überlebenskampfes. Er versucht bildhaft aufzuzeichnen, was in Worten nicht zu fassen ist: Die Schönheit der Natur und das Ödland der abgeholzten Waldgebiete. Die zwei Filmemacher nehmen sich dabei viel Zeit. Da verweilt die Kamera auch mal länger in einer Baumkrone. Der Zuschauer hört den Wind in den Blättern und sieht sie sich bewegen im grellen Sonnenlicht. Langsame Kamerabewegungen, Urwaldlandschaften mit Weitwinkel aufgenommen und stille Überblendungen versuchen die Kostbarkeiten erfühlbar zu machen, die wir im Begriff sind, für immer zu verlieren.

Unser dringend benötigter Regenwald wird aus kurzfristiger Profitgier zu japanischen Essstäbchen, zu Gerüstbauholz oder Schwellenholz für Eisenbahntrassees (bis vor kurzem auch für die Schweizerische Bundesbahn) verarbeitet. Doch ohne Regenwald, der «Lunge» unserer Erde, ist der Ökokollaps vorprogrammiert, der Treibhauseffekt die Vorstufe. «Wir sind ein Teil dieser Erde» – beim Verlassen des Kinos kommt mir unweigerlich die Rede des Häuptlings Seattle vor dem Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika im Jahre 1855 in den Sinn. «Jeder Teil dieser Erde ist meinem Volk heilig, jede glitzernde Tannennadel, jeder sandige Strand, jeder Nebel in den dunklen Wäldern, jede Lichtung, jedes summende Insekt ist heilig, in den Gedanken und Erfahrungen meines Volkes... Wir erfreuen uns an diesen Wäldern. Ich weiss nicht – unsere Art ist anders als die Eure.» Und so ist es geblieben – 135 Jahre hat der Mensch seither die Erde unerbittlich für seine Zwecke missbraucht. «Wir haben nur zu verlieren. Wir wollen unser Land verteidigen. Doch wir sind wie Tiere ohne Zähne – niemand hört auf unsere Sorgen». Ein Penan zu Bruno Manser. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/153

Zur weiteren Information:

Roger Graf, Bulldozer gegen Blasrohre. Der Überlebenskampf der Penan in Sarawak/Malaysia, Gesellschaft für bedrohte Völker – Schweiz, Postfach, 3000 Bern 7. Beim Verleih ZOOM, Zürich, ist ein australischer Dokumentarfilm erhältlich. Der Titel: Blasrohre und Bulldozer.

Blaze

Eine gefährliche Liebe

Regie: Ron Shelton ▮ USA 1989

FRANZ ULRICH

«Vertrau' keinem Mann, der zu dir sagt: Vertrau' mir!». Diesen guten Rat gibt die Mutter ihrer 16jährigen Tochter Fanny Belle Fleming (Lolita Davidovich) beim Abschied mit auf den Weg, als diese 1950 in den Bergen von West Virginia aufbricht, um die Welt als Country-Sängerin zu erobern. Aber der Wunschtraum der naiven Hinterwäldlerin erfüllt sich nicht wie erhofft: Das Männerpublikum in der Stadt will nicht ihre Lieder hören, sondern ihren Busen sehen. So macht Fanny Belle in den Nachtclubs mit ihrem üppigen Körper Karriere, zieht sich aus, damit die jungen Männer vor ihrem Einsatz in Korea nicht die Lokale kurz und klein schlagen, und wird als Blaze Starr zu einem Stripper-Star. Ihre Tätigkeit, der sie mit Selbstbewusstsein und Spass obliegt, wird zu ihrem Lebensinhalt. Als Femme fatale zum Anfassen ist sie eine freche erotische Herausforderung für die Männer. Aber die ganze Zeit hält sich Blaze an den Rat ihrer Mutter, was sie bei Männerbekanntschaft vor dem Schlimmsten bewahrt.

Politiker und Stripperin

Neun Jahre später begegnet Blaze Starr auf ihrer Tingel-Tour in New Orleans dem Gouverneur von Louisiana, Earl K. Long (Paul Newman). Wie Blaze ist auch Long eine authentische Figur. Long ist ein im politischen Kampf ergrauter knorriger Haudegen mit einem unverblümten Mundwerk, der mit saftigen Sprüchen gegen seine Gegner vom Leder zieht und keine Zeit mit differenzierter Argumentation verplempert. Long schickt sich gerade zu einem Wahlkampf an, um für eine dritte Amtsperiode wiedergewählt zu werden. In seinen Methoden ist der populistische Demokrat aus einer alteingesessenen Politiker-Dynastie alles andere als wählerisch oder zimperlich. Er spielt mit Zuckerbrot und Peitsche, «kauft» die Leute mit kleinen Geschenken und schreckt keineswegs davor zurück, politische Gegner massiv und handgreiflich unter Druck zu setzen.

Von den fülligen weiblichen Proportionen Blaze Starrs entflammt, glaubt Long zuerst, seine übliche direkte Methode führe ins Bett der attraktiven Frau. Aber Blaze hält ihn hin,

Der Haudegen und die heitere Femme fatale: Paul Newman und Lolita Davidovich als Südstaaten-Gouverneur Earl K. Long und Nachtclubstar Blaze Starr.

weist seine eindeutigen Offerten ab und lässt sich auch durch einen Pelzmantel nicht ködern. Sie will nichts von heimlichen Schäferstündchen, nichts von einem schnellen Sexabenteuer wissen. Ihre Zurückhaltung und Weigerung entflammt jedoch Longs Leidenschaft nur umso mehr, sodass der Liebestrunkene alle Bedenken und Ratschläge seiner Freunde in den Wind schlägt und seine Geliebte der Öffentlichkeit und den Wählern präsentiert. Im prüden, puritanischen Südstaat Louisiana wird Longs Liebesaffäre zum Skandal. Die bigotte Moral würde wohl ein heimliches Verhältnis tolerieren, nicht jedoch, dass Long offen dazu steht.

Der Konflikt um Longs Person und seine Stellung als Politiker wird noch dadurch verschärft, dass sich der liberale Demokrat Strong für die Bürgerrechte der Schwarzen stark macht. Beides zusammen, die «skandalöse» Liaison und der «Nigger»-Freund, ist den weissen Wählern zuviel und kommt seinen Gegnern gelegen.

Für den Politiker und seine Geliebte beginnt ein dorniger Weg, auf dem sich Blaze für Long als verlässliche Stütze und Partnerin erweist. Nachdem der alkoholisierte Long das Parlament bei einer Debatte schokkiert hat, wird er vorübergehend in eine Nervenheilanstalt gesteckt und verliert die Wahl. Aus dem politischen Desaster zieht sich das Paar in die Idylle ländlicher Zweisamkeit zurück, wo der gesundheitlich angeschlagene Long seine Vitalität, nicht aber seine politischen Ambitionen zu verlieren droht. Mit einigen Tricks gelingt es Blaze, ihn zu einer Kandidatur für den Kongress zu bewegen, worauf er seine alte Energie wieder findet, einen Wahlkampf in gewohnt polternder Manier bestreitet, aber am Tage seines Wahlsieges in den Armen Blazes das Zeitliche segnet.

Im Mittelpunkt des Films von Ron Shelton steht weniger der Politiker Earl K. Long als vielmehr seine sexuelle und partnerschaftliche Beziehung zu seiner Freundin Blaze Starr. Der Politiker, der über Sexualtrieb und Leidenschaft stürzt, ist ein Thema mit vielen Variationen – von Ludwig II. und Lola Montez über den britischen Kriegsminister Profumo und das Callgirl Christine Keeler bis zum amerikanischen Präsidentschaftskandidaten Gary Hart und dem Modell Donna Rice.

Nostalgische Liebesburleske

Was in den späten fünfziger Jahren im prüden, puritanischen Louisiana eine «sensationelle» Affäre war, entbehrt heute weitgehend jeglicher Brisanz. So konzentriert sich denn Regisseur Ron Shelton nicht auf den politischen Kontext, sondern auf die Liebesburleske zwischen dem alternden Politiker und Landesvater und der vitalen, selbstbewussten Schönheit aus dem anrüchigen Milieu. Shelton und die beiden Hauptdarsteller machen glaubhaft, wie es zwischen den beiden «funkt» und wie aus der sexuellen Anziehung eine dauerhafte, ehrliche Liebesbeziehung wird. Long schätzt an Blaze Starr nicht nur die erotische Ausstrahlung, sondern ebenso ihre Intelligenz, Unabhängigkeit, Integrität, ihren Freimut und ihre unverbrauchte Frische. Und Blaze Starr (ihre Erinnerungen dienten dem Film als Vorlage) erkennt schnell, dass Long ihr nichts vorzumachen, sie nicht von seiner «Vertrauenswürdigkeit» zu überzeugen sucht. Sie schätzt seine Aufrichtigkeit und Geradlinigkeit ebenso wie seine Leidenschaftlichkeit.

Als Schauspieler kann sich Paul Newman, der als knorriges Rauhbein und ausschweifender Geniesser zweifellos einige grosse Auftritte hat, neben Lolita Davidovich nur schwer behaupten. Newmans Posen wirken öfters bemüht und gezwungen. Lolita Davidovich dagegen spielt eine natürliche, herausfordernde Präsenz und Unverfrorenheit aus, die nicht von ungefähr an Mae West erinnern.

Dass sich Ron Shelton vor allem mit der «privaten» Beziehung von Earl Long und Blaze Starr befasst, hat zur Folge, dass die Zeichnung von Zeit und Gesellschaft unscharf, ja oberflächlich bleibt. Wichtige konfliktträchtige Elemente werden nur angedeutet (beispielsweise das rassistische, anachronistisch-feudale politische System Louisianas) oder verharmlost (etwa wenn das Stripper-Milieu als Weg zur weiblichen Emanzipation erscheint) oder ganz ausgespart (der reale Long war verheiratet). So ist ein beschönigtes, harmloses nostalgisches Bild einer Zeit entstanden, als Männer noch richtige Männer und Frauen noch echte Frauen waren. Trotzdem verdient der Film das harte Urteil des «Spiegel» nicht ganz: «Blaze Starr» komme mit «jenem toleranten Grinsen daher, mit dem Spiesser anderen Spiessern vorführen wollen, dass sie nicht spiessig sind». Vor dem Abgleiten ins belanglose, spiessige Melodram wird der Film durch Selbstironie, durch eine gewisse Frische und Unbekümmertheit und durch eine Portion «fröhlicher Amoralität» bewahrt. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/127

Cookie

Regie: Susan Seidelman ▮ USA 1988

CAROLA FISCHER

Cookie ist eine freche New Yorker Göre, die sorglos in den Tag hineinlebt, am liebsten an der Seite von Pia, die wie so viele «beste» Freundinnen etwas pummelig und unattraktiv ist, was den eigenen Marktwert ja immer so wohltuend steigert. Emily Lloyd, die blonde Britin aus David Lelands «Wish You Were Here», die 1987 mit ihrem Kindersexappeal zum Instantstar von Cannes avancierte, hat die englische Kleinstadt mit der amerikanischen Grossstadt vertauscht. In einer schwarzen Lederjacke, die in Punkmanier mit Schnüren und Troddeln behängt ist wie ein mitteleuropäischer Weihnachtsbaum, durchstreift Cookie kaugummikauend die City, lässt sich beim Schwarzfahren in der U-Bahn erwischen und landet unsanft in der Realität eines Gerichtssaals.

Spätestens hier wird klar, dass es sich nicht um eine Fortsetzung von Susan Seidelmans «Desperately Seeking Susan» (1984) handelt, und Cookie beileibe kein x-beliebiger Teenager ist, sondern der nicht ganz ehrenwerte (da uneheliche) Spross einer ehrenwerten Familie aus einem Mafia-Clan. Der mit allen Wassern gewaschene Anwalt paukt sie vor Gericht heraus und bringt sie umgehend und standesgemäss in einer Luxuslimousine mit Chauffeur zu ihrem Vater. Dieser sitzt gerade eine langjährige Haftstrafe ab, was ihn jedoch nicht daran hindert, vermittels seiner weitverzweigten Geschäftsbeziehungen, ordnend in das Leben der Tochter, die er seit ihrem fünften Lebensjahr nicht mehr gesehen hat, einzugreifen und ihr einen Job bei einer Textilfirma zu verschaffen, die Drittwelt-Textilien durch Etikettenaustausch in Designerklamotten verwandelt. Nicht gerade das, was Cookie unter tollem Leben versteht!

Kecke Tochter

Mit dem geht's aber los, als der Daddy entlassen wird. Cookie und die Kinogänger kommen voll auf ihre Kosten. Auf der Leinwand läuft ab, was man von einem Gangsterfilm mit Fug und

Recht erwarten darf: Männer in feinen Massanzügen machen miese Geschäfte in dubiosen Hinterzimmern; glanzvolle Familienfeste, auf denen rührselige Tischreden über Freundschaft und Familienbande gehalten werden, während nebenan bereits Intrigen und Mordpläne geschmiedet werden. Das altbekannte Spiel um Sein und Schein, Macht und Geld, Politik und Profit, das nicht nur in diesen Kreisen beherrscht wird. Dazu jede Menge Auto-Verfolgungsjagden – Cookie ist inzwischen zum Chauffeur ihres Gangsterpapas avanciert – und Bombenattentate. Und der kecke Teenager mischt kräftig mit. Sie ist es letztlich, die den rettenden Einfall hat und den genialen Coup ersinnt, mit dem ihr Vater sich sowohl dem Zugriff der Staatsanwaltschaft entziehen als auch den Rachefeldzügen seiner skrupellosen Geschäftspartner entgehen kann und – last but not least – die lästige Zwangsehefrau los wird. Wohl dem, der eine solche Tochter hat!

Gelungene Mafia-Komödie

Das ist flott inszeniert, mit einem guten Gefühl für Rhythmus und Atmosphäre. Dieser Film reiht sich mühelos in die Reihe von Mafiakomödien der letzten Jahre ein, von Jonathan Demmes «Married to the Mob» bis zu «Prizzi's Honour». Allerdings hat Regiemeister Huston mit seinem brillanten Alterswerk die Marge ganz schön hoch angesetzt und bleibt für mich unerreicht.

Die Stärke von Susan Seidelmans Film liegt weniger in der Geschichte, gerade wenn man sie mit dem raffinierten Handlungsgeflecht von «Prizzi's Honour» vergleicht, als vielmehr in der lockeren Stimmung, diesem «groove», der zu einem bedeutenden Teil dem ausgezeichneten Soundtrack zu verdanken ist. Diese Mixtur aus alten Songs und Remakes populärer Schlager erzeugt die gelungene Mischung aus urbanem Lebensgefühl und jugendlicher Unbeschwertheit, die die Regisseurin bereits in ihren früheren Filmen gestaltet hat.

Aus diesem Grund gefällt mir dieser Film auch sehr viel besser als der neuere «She-Devil» (ZOOM 7/90). Die Strasse, die Grossstadt und vor allem junge Menschen scheinen mir viel mehr das Element dieser Regisseurin zu sein als Suburbia und Luxusvillen.

Hollywood-Pate Peter Falk

Eine gute Hand bewies Seidelman bei der Auswahl ihrer Schauspieler, neben Emily Lloyd vor allem ihre Filmeltern: Peter Falk und Dianne Wiest. Falks Dino bereichert die Galerie verdienter Hollywood-Paten, vom bulligen Brando bei Coppola bis zum smarten Andy Garcia («Eight Million Ways to Die» von Hal Ashby) um eine neue Variante. Ein zurückhaltender Typ, von eher proletarischem Zuschnitt, weichherzig, wenn's um Frauen geht, leicht hilflos zwischen der langjährigen Geliebten und der robusten Ehefrau pendelnd, nicht willens und fähig, hier reinen Tisch zu machen, wozu er im Geschäftsleben durchaus in der Lage ist, wobei sich unter seiner Columbohaften Bescheidenheit doch genügend Härte und Schlauheit verbergen, um ihn als Verbrecher ganz oben stehen zu lassen.

Ihm zur Seite eine wunderbar überkandidelte Dianne Wiest. Stets leicht überfordert durch ihre selbstbewusste Tochter zwischen hysterischen Anfällen und resoluten Erziehungsanstrengungen schwankend. Ein leicht verblühter, ewiger Teenager mit grossem Herzen und romantischer Seele. Wie sie in ihrer plüschigen Wohnung Raumspray und Lebensweisheiten in üppigen Dosen versprüht, das ist komisch und rührend in hohem Mass.

«Cookie» gehört zu den Filmen, die einen in aufgeräumter, beschwingter Stimmung aus dem Kino entlassen, ideal für die ganze Familie. ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 90/130)

NACHTRAG

Dekalog und «Dekalog»

Wie aufmerksame Leser bemerkt haben, stimmt die Reihe der Zehn Gebote, wie sie in ZOOM 9/90, S. 30, aufgeführt sind, nicht ganz mit der Reihenfolge der «Dekalog»-Episoden von Krzysztof Kiéslowski überein. Hier nochmals die Zählweise nach katholischer (polnischer!) Tradition in Analogie zu den zehn «Dekalog»-Filmen:

1. Du sollst keine anderen Götter neben mir haben. Du sollst dir kein Gottesbild machen.
2. Du sollst den Namen Gottes nicht missbrauchen.
3. Halte den Sabbat heilig.
4. Ehre deinen Vater und deine Mutter.
5. Du sollst nicht töten.
6. Du sollst nicht ehebrechen.
7. Du sollst nicht stehlen.
8. Du sollst nicht falsches Zeugnis reden.
9. Du sollst nicht begehren nach dem Hause deines Nächsten: nicht nach seinem Weib, ...
10. (nicht nach seinem) ... Sklaven, Rind, Esel oder was er sonst hat.