

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 42 (1990)
Heft: 24

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

Piravi

Geburt

Regie: Karun N. Shaji ■ Indien/Kerala 1988

BARBARA
HEGNAUER

Eine Brahmanen-Familie wartet auf den Sohn. Er studiert in der Stadt. Im letzten Brief hat er seine Rückkehr angekündigt. Er wird da sein für das Verlobungsfest seiner Schwester. Der kranken, beinahe erblindeten Mutter wird er schmerzlindernde Medikamente bringen und einen Termin in der Augenklinik.

Ruhig macht sich der alte Vater auf den Weg zur Bushaltestelle auf der anderen Seite des Flusses. Er sucht nicht Schatten unter dem grossen Baum neben dem Teehäuschen, der Himmel bleibt bedeckt während der Monsunzeit. Der Stamm ist Stütze für den müden Körper, der Wurzelstock trocken, und sollte der Regen wiederkommen, bieten die Blätter Schutz. Er weiss, die Ankunftszeit ist ungewiss. Schlamm, von heftigen Winden umgestürzte Bäume, eingebrochene Strassenstücke behindern die Fahrt.

Erst nach Einbruch der Dunkelheit naht der Bus. Kurz streifen die Scheinwerfer das Gesicht des Wartenden. Licht, Freude. Hastig steigen die Reisenden aus, verschwinden in der Nacht. Raghu ist nicht unter ihnen. Sein Studienkollege Harry weicht den Fragen des Vaters aus. Morgen vielleicht.

Bilder und Töne von ausseror-

dentlicher Intensität lassen uns angespannt mitwarten. Im Regen überqueren wir auf dem Fährboot den Fluss, hin und zurück, hin und zurück, waten durch Sumpf bis zur Busstation an der Strassengabelung, erwartungsvoll zuerst, dann Schlimmes ahnend und doch noch hoffend, wie der alte Mann. Zu Hause ticken die Uhren, tropft das Wasser vom Dach in den Innenhof, rüttelt der Wind an den Fenstern. Die Mutter mahnt ihre Tochter, mit dem Öl zu sparen. Wer weiss, wann Raghu wieder eine Flasche bringt. Malathi verschiebt ihr Fest, stellt ihrem Vater allabendlich heisses Badewasser bereit, streicht beruhigend über das Haar der Mutter. Die Zeit steht still und verrinnt doch unwiderbringlich.

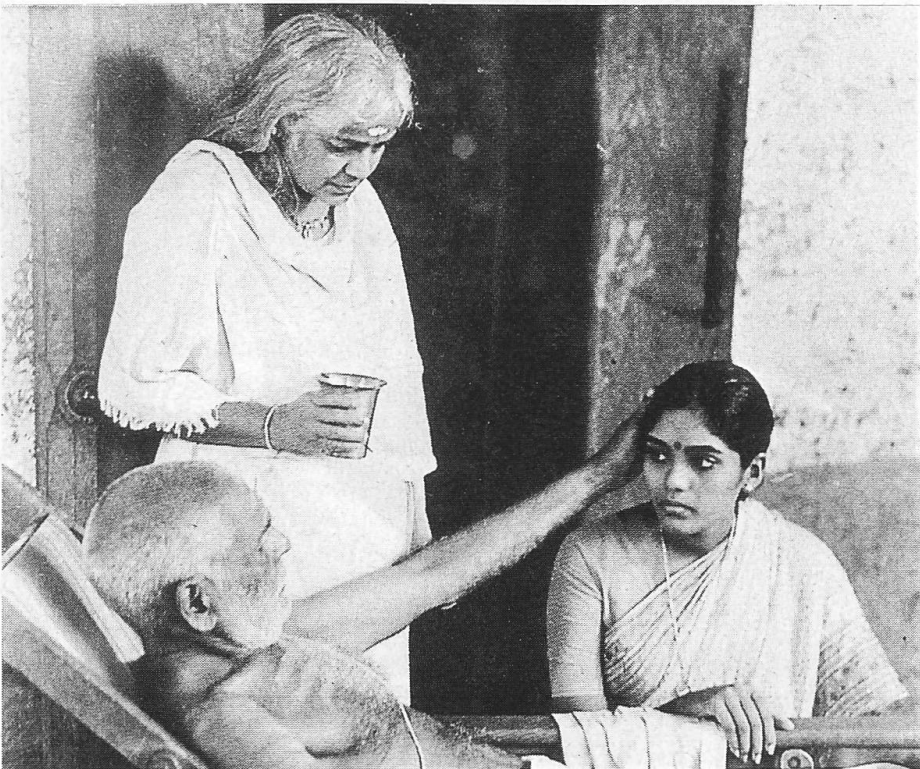
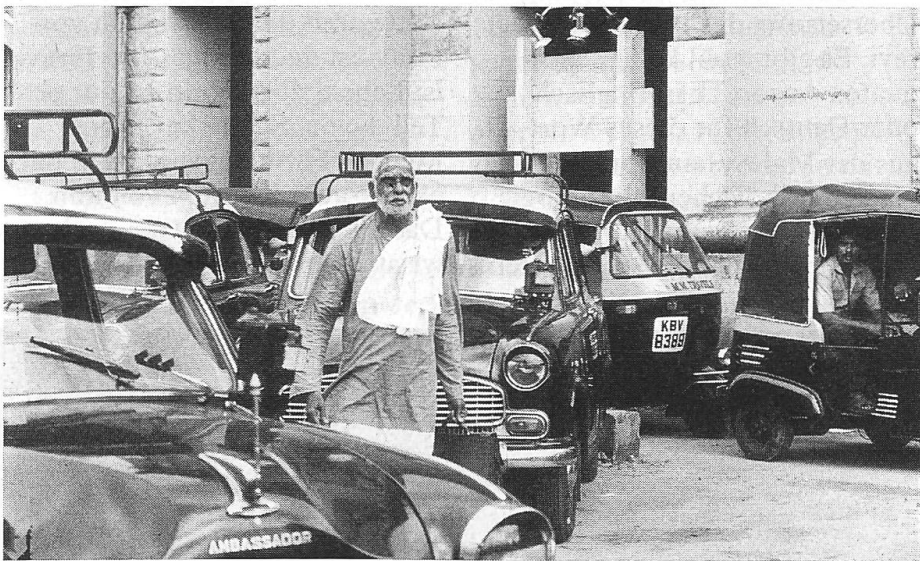
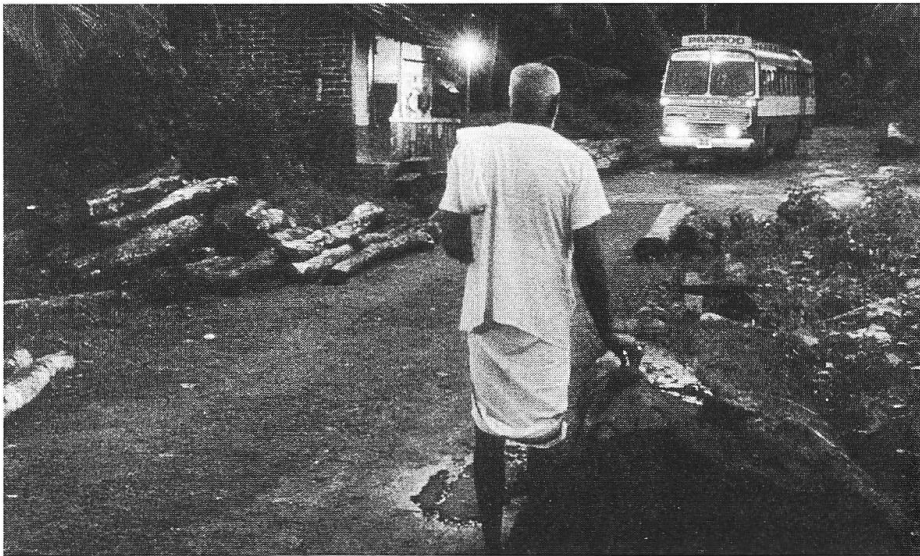
Stille als Ausdrucksmittel

Raghu wird nicht kommen. Vor den Semesterferien kam es zu Unruhen in Trivandrum. Sein Spottlied auf einen Minister ist Grund für eine Verhaftung mehr. Hinter dicken Mauern wird gefoltet. Nicht jeder hält gleichviel aus, nicht jeder schlägt gleich brutal zu. Raghu, weder länger gefangen noch frei, ist nicht mehr. Nur der irre Sinn des Vaters gibt ihm nochmals Gestalt, um vor dem Tod sein Wissen und seinen Lebenshauch weitergeben zu können, wie im «Vermächtnis eines Sterbenden

an seinen Sohn», das Karun N. Shaji im Vorspann aus den Upanischaden zitiert (philosophisch-theologische Abhandlung des Brahmanentums).

Piravi ist mehr als die Darstellung eines Familiendramas vor religiösem Hintergrund. Über zehn Jahre trug Karun N. Shaji das Projekt zu diesem Film in sich, bevor er ihn 1988 mit einem Minimalbudget von 200 000.- Franken endlich realisieren konnte. Das indische Parallel-Cinema hat auch in Kerala einen schweren Stand, obschon dieser südliche Gliedstaat neben Bengalen (mit Meistern wie Ritwik Ghatak, Satyatjit Ray und Mrinal Sen) zu den traditionellen Förderern eines regionalen Filmschaffens gehört und herausragende Autoren wie Aravindan und Gopalakrishnan beheimatet, für die der 39jährige Shaji häufig hinter der Kamera stand. Mit dem langen Kampf ums Geld müssen nicht abbrechende Denkprozesse über Inhalt und Form einhergegangen sein, die in dieses Erstlingswerk eingeflossen sind, und sich in der dichten Filmsprache niederschlugen, die Nicht-Zeigen und Stille als Ausdrucksmittel einbezieht und den Ton dem Bild nicht hintennachhinken lässt.

«Durch meinen Film fordere ich die Leute auf, ihre Verantwortung zu übernehmen. Die Zeit drängt.» Diesen Satz formuliert auch Malathi gegenüber ihrem Vater. In der untersten Schublade seines Pultes hat sie die Zeitung mit dem Bericht über die Zwischenfälle an der Ingenieurschule gefunden, die ihr Bruder besucht. «Du hast



nicht die richtigen Fragen gestellt», sagt sie später zu ihm, als er erleichtert aber ohne klare Informationen über den Verbleib des Sohnes von seiner Reise nach Trivandrum zurückkommt. Im Bittgang des alten Brahmanen beim Innenminister und dem Polizeichef visualisiert Shaji den Gegensatz zwischen der Würde eines Menschen, der noch ganz in den Traditionen lebt und der Niedrigkeit von sogenannten hohen Vertretern der geltenden Ordnung. Ein Vater sucht seinen Sohn. Ihre Reaktion sind Floskeln und Lügen.

Der mühevollen Treppenaufstieg zum Büro des Ministers führt an einem lebensgrossen Spiegel vorbei. Darüber die



**Film des Monats Januar:
Piravi**

«Piravi» von Karun N. Shaji ist vom Evangelischen und Katholischen Mediendienst zum Film des Monats Januar gewählt worden. «Mit Bildern von faszinierender Schönheit, «stillen» Geräuschen und langsamen Bewegungen der Kamera, die vielen westlichen Zuschauern ein neues, multikulturelles Empfinden abverlangen, nähert sich der Autor dem kleinen Universum eines indischen Dorfes, in dem sich die Gesetze einer grossen, kosmischen Ordnung widerspiegeln – auch in dem Sinne, dass die Grenzen zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Bild und dem Sinnbild fließend sind, so dass die Welt als ein Ganzes kinematografisch sinnlich erfahrbar wird.»

Piravi heisst Leben

Gespräch mit dem Regisseur Karun N. Shaji

BARBARA
HEGNAUER

Hauptdarsteller des Films ist ein über 80jähriger Mann, dem nahen Ende seines Lebens bewusst. Seine Frau ist krank, schwach. Raghu, die zentrale Figur der Geschichte, ist vermutlich tot. Sie aber geben Ihrem Film den Titel «Piravi» – Geburt...

Geburt ist keine vollständige Übersetzung des Begriffes Piravi. Es gibt wohl keinen adäquaten Ausdruck in Englisch oder Deutsch für dieses Wort aus der Malayalam-Sprache. Nach der indischen Mythologie sind wir hier, weil unsere Vorfahren etwas Gutes für uns taten.

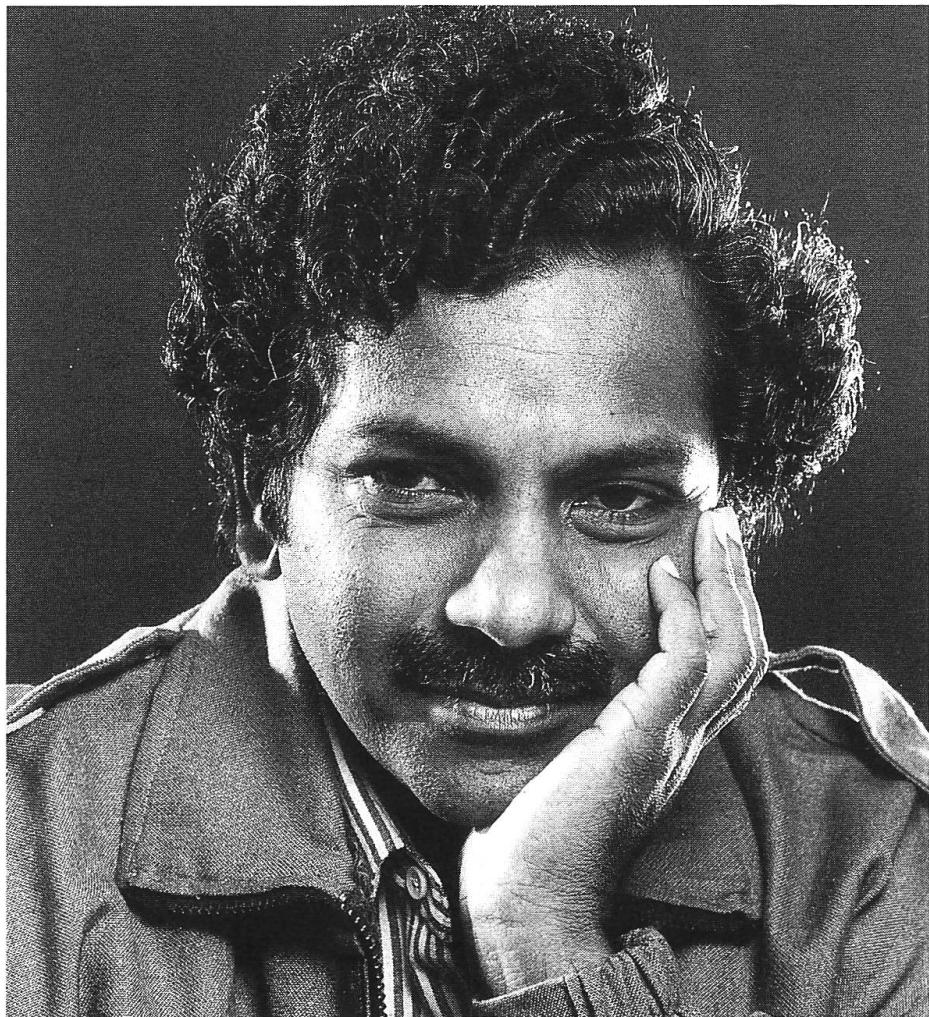
Die Herkunft eines Menschen kann Millionen von Jahren zurückverfolgt werden. Niemand hat das Recht, diese unendliche Lebenslinie zu unterbrechen. In meinem Film wird der Sohn aus politischen Motiven daran gehindert, die Linie weiterzuführen. Die Machthabenden handeln allein zu ihrem Vorteil, und damit tun sie nicht nur Raghu Unrecht, sondern allen andern vor ihm. Sie unterbrechen die Kette, und die Kontinuität von Piravi ist dadurch gestört. Piravi ist Leben, die Geburt ist nur ein Teil davon. Schon bevor ein Mensch Form angenommen hat, existiert ein Konzept von ihm. Das alles ist Piravi. Der Titel weist auch auf eine Besonderheit

Frage: «Are you smart?» Schmuck und gerissen, Eigenschaften, die in dieser Welt zählen, in der sich Malathi, auch sie war während ihrer Ausbildung zur Lehrerin wohl länger in der Stadt, besser auskennt als ihr Vater. Sie wendet sich in ihren Nachforschungen nicht an Vertreter des Staates, sondern sucht in Raghus Zimmer im Studentenwohnheim nach den letzten Lebensspuren, befragt seine Kommilitonen. Von ihnen erfährt sie, dass andere Verhaftete wieder frei sind und von schweren Folterungen erzählten. Malathi kann ihren Eltern nicht erzählen, was sie erfahren hat. Zu ungeheuerlich klaffen Realität und Hoffnung auseinander.

An einem kürzlich in Zürich durchgeführten Podiumsgespräch über Filme aus der dritten Welt sagte Karun N. Shaji: «Die Welt ist ja eigentlich nur ein Staubpartikel im Universum. Filme sind geeignet, an Menschen von der anderen Seite unseres Planeten heranzuführen und zu demonstrieren, dass wir alle gleich sind.» Piravi scheint mir beispielhaft für ein Kino als Vermittler zwischen verschiedenen Kulturen. Mit einer Einschränkung: Irritiert nehme ich Demut und grenzenlose Duldsamkeit in den Gesten und Blicken von Malathi wahr, registriere, dass sie es ist, die das Warten durchbricht, zum Handeln drängt, lasse mich faszinieren von ihrer liebevollen Zärtlichkeit im Verhältnis zu den betagten Eltern. Befremden, Erstaunen und Bewunderung bringen mich ihr nicht nahe. III

Vorspannangabe
siehe Kurzbesprechung 90/374

Karun N. Shaji: «Nach der indischen Mythologie sind wir hier, weil unsere Vorfahren etwas Gutes für uns taten.»



meines Films hin. Ich zeige Raghu nicht. Die Imagination der Zuschauer gibt ihm Gestalt, sie geben ihm Piravi.

Das Schicksal von Raghu, der hinter den Gefängnismauern verschwindet, ist dem skandalösen Foltertod eines Studenten in Polizeihaft in Ihrem Heimatstaat Kerala nachgezeichnet, der 1978 in der Öffentlichkeit grosse Entrüstung auslöste. Es kam zu einem Prozess, der dem zuständigen Minister den Kopf kostete. Dieser Realitätsbezug wird in Ihrem Film nicht herausgestrichen. Sie vermeiden kämpferische Töne, verzichten auf die Darstellung brutaler Staatsgewalt. So werden zum Beispiel keine Folterszenen gezeigt.

Meiner Meinung nach bleiben gewisse Bilder ohne Einfluss. Ich will keine lauten Filme machen. Ich will in den Köpfen der Zuschauer einen Denkprozess auslösen und sie nicht überfahren. Gewalt ist heute ein wichtiger Bestandteil des kommerziellen Kinos. Vor allem im amerikanischen Kino ist Gewalt und Sex zur Unterhaltung geworden. Mich aber interessiert die Kommunikation mit dem Publikum. Der dunkle, geschlossene Kinosaal trägt viel zur Aufnahmefähigkeit der Zuschauer bei. Obwohl hunderte von Menschen im selben Raum sitzen, konzentriert sich der Einzelne auf das Geschehen auf der Leinwand. Man vergisst die Leute links und rechts. Dazu kommt, dass die menschlichen Sinne in der Dunkelheit besonders aktiviert sind. Diese Situation möchte ich so gut wie möglich ausnützen.

Im Innenministerium und im Polizeihauptquartier trifft Raghus Vater, ein würdevoller Brahmane, auf schäbige Lügner, die als hohe Beamte den Staat repräsentieren. Der indische Regisseur Sudhir Mishra sagte: «Man kann wohl

politische Filme machen, aber keine Filme über Politik und ihre Führer.» Mussten Sie nicht mit Zensurmassnahmen rechnen?

In Indien werden Filme als Unterhaltung angesehen, engagierte Filme interessieren das grosse Publikum nicht. Die Leute strömen in die Kinopaläste, um während zwei, drei Stunden ihren Alltag vergessen zu können. Das künstlerische Filmschaffen macht nur fünf Prozent der indischen Jahresproduktion von 900 Filmen aus. Und es ist sehr schwierig, für Filme wie Piravi einen Verleiher zu finden. Hätte sich die Zensur eingeschaltet, wäre mein Film ins Scheinwerferlicht gerückt. So aber wird er nur von wenigen Leuten gesehen werden, an nationalen und regionalen Festivals etwa, oder in nichtkommerziellen Spielstellen. Aus diesem Grund greift die Zensur meiner Meinung nach nur in extremen Fällen ein.

Ich verstehe mich als Maler. Ein Gemälde hat einen Fluchtpunkt, in dem sich die einzelnen Elemente verdichten. Übertragen auf einen Film ist der Fluchtpunkt die Emotion.

Ich habe gelesen, dass Sie für das «Einfangen» der richtigen Töne ausserordentlich viel Zeit verwendet haben, Jahre vor den Dreharbeiten mit den Aufnahmen begannen. Hängt diese Präzisionsarbeit mit dem vorhin erwähnten aktivierten Zustand des Kinopublikums im dunklen geschlossenen Raum zusammen?

Ja. In gewisser Weise verstehe ich mich als Maler. Ein Gemälde hat einen Fluchtpunkt, in dem sich die einzelnen Elemente verdichten. Übertragen auf einen Film ist der Fluchtpunkt die Emotion. Als Grundfarben meiner «Bildkomposition» dienen

die Charaktere der Personen, die im Film vorkommen. Geräusche und Klänge verwende ich zur Feinabstufung dieser Farben. Dazu ein Beispiel: Zeige ich eine Türe, die vom Wind zugeschlagen wird, mit simultanem «Echt»-Ton, so löse ich eine andere Emotion aus als bei der Abfolge – erstens, Frau hört Schletzton – zweitens schon geschlossene Türe. Meine Perspektive ist immer die Emotion. Im Kino können wir ja auch die phantastische Tatsache ausnützen, dass die Zuschauer Geräusche automatisch visualisieren. Lasse ich es auf den Tonspur regnen, muss ich keine fallenden Wassertropfen ins Bild rücken.

Ich möchte auch über die eigentlichen Farben sprechen, die Möglichkeiten, die ein Farbfilm bietet. Während der Monsunzeit ist der Himmel bedeckt. Die Farben sind ohne Leuchtkraft. Bräunliche Töne, dumpfe Farben tragen zur Traurigkeit bei, die Piravi auslöst. Eine Einstellung irritierte mich jedoch in ihrer Buntheit: Malathi geht in einem fuchsroten Sari über eine saftig grüne Wiese. Wunderschön. Zu schön. Denn die junge Frau ist in diesem Moment voller un guter Ahnungen über den Verbleib ihres Bruders.

Diese Szene liegt in der Mitte des Films, am Scheidepunkt zwischen Hoffnung und Verzweiflung. Magenta, das von ihnen beschriebene Rot, ist die Komplementärfarbe zu Grün. Ich suchte den härtesten Kontrast, entsprechend Weiss und Schwarz. Unterstrichen werden die Komplementärfarben durch den kontrastreichen Ton. Auf ein wohlklingendes Vogelgezwitscher folgt das zischende Geräusch eines Sprungs ins Wasser.

Ja, ich erinnere mich. Malathi denkt an ihre Kindheit zurück, an die Spiele im Bach.– Der Bach,

der Fluss, das Meer, die Waschungen – Wasser ist das Grundelement Ihres Films, den Sie während der Regenzeit gedreht haben. Erzählen Sie über die Bedeutung des Wassers...

In den ländlichen Gebieten Indiens liest man die Tageszeit noch häufig vom Sonnenstand ab. Während des Monsuns ist das unmöglich. Die Leute verlieren das Zeitgefühl, und der tief verhangene Himmel verunmöglicht die Weitsicht, die Übersicht. Mein Film erzählt von einem Mann, der eine Situation falsch einschätzt und schlussendlich sein Urteilsvermögen ganz verliert. Ich nehme das gleich am Anfang des Films voraus: stürmische Winde kündigen Regen an. Doch die Wetterlage beruhigt sich. Es regnet erst später, dafür heftiger als angenommen.

Mit dem Regen, dem Wasser unterstütze ich die Vorstellungskraft der Zuschauer, die, wie ich schon erwähnte, Raghu Gestalt geben müssen. Wasser, Wasserbilder, Wassertöne helfen ihnen dabei, denn Wasser schliesst Leben ein, und es ist universell. Wasser auf der Haut fühlt sich von allen Menschen gleich an, Wassergeräusche – tropfen, glucksen, plätschern, strömen... – unterscheiden sich nicht, wo immer wir auch sind.

Es gibt auch einen Zusammenhang zwischen dem Rhythmus meines Films und der Regenzeit. Während dem Monsun verlangsamt sich das ohnehin gemächliche indische Tempo noch mehr. Oftmals ist man zu Immobilität und Passivität gezwungen, denn die Verkehrsmittel sind blockiert, Kommunikationssysteme durch die starken Regenfälle unterbrochen.

In einer besonders passiven Rolle zeigen Sie Raghus Mutter. Sie ist bettlägerig und beinahe blind. Malathi hingegen will klar

sehen. Sie liest die Zeitung, stellt die richtigen Fragen. Wolten Sie mit diesen gegensätzlichen Frauenfiguren auf Veränderungen in der indischen Gesellschaft hinweisen?

Ja. Besonders in Kerala hat sich vieles geändert. Wir haben den höchsten Bildungsstand in Indien und nur etwa fünf Prozent Analphabeten. Malathi fällt wichtige Entscheide, die Mutter aber ist total abhängig von ihrem Sohn. Ich will den älteren Frauen zeigen, dass ihre Töchter einen grossen Schritt vorwärts gemacht haben, und dass das so

richtig ist. Sie sind nicht schwächer als ihre Brüder.

Trotzdem, gemäss dem Text aus den Upanishaden, den Sie Ihrem Film voranstellen, muss das spirituelle Testament des Vaters an einen Sohn weitergehen.

Ja. In Indien gehört eine Frau nach der Heirat zur Familie ihres Mannes. Bei der Heiratszeremonie sagt der Vater zu den Eltern des Schwiegersohns: Ich gebe euch meine Tochter. Geben ist hier nicht nur in einem physischen Sinn gemeint. Es ist ein totales Geben, ein Verzicht. ■■■

Nocturne Indien

Nächtliches Indien

Regie: Alain Corneau ■ Frankreich 1988

IRENE GENHART

Was Film ist, das lebt vom Sichtbaren. Vom Visuellen, dem Imago – und der Imagination. Dem bewegten Bild und dem Moment der Verzögerung, des Stillstandes. Dem Reiz des Anwesenden und dem beinahe noch grösseren des Verschwiegenen, Abwesenden. Film ist Inszenierung und der Blick darauf. Genau so viel wie festgehalten wird, wird gezeigt. Und hinter den sichtbaren Bildern lauern die unsichtbaren, gedachten, der Subtext. Darum, um Visuelles und Verschwiegenes, Präsenz und Absenz geht es in Alain Corneaus «Nocturne Indien». Da ist, vordergründig, das Sichtbare. Jean-Hugues Anglade in der Rolle des Xavier Rossignol, der auf den Spuren eines verschollenen Freundes durch In-

dien reist. Orte, Räume, Wege: Filmbilder. Wunderbar eingeholt von Yves Angelos Kamera. Bilder, die ein Indien präsentieren, wie man es selten nur zu sehen bekommt. Schmutzige Häuserfassaden in Bombay. Eine Gruppe von betenden Sektenmitgliedern auf einer grauen Brücke über einem Fluss. Ein überfülltes, düster-grünes Krankenhaus. Ein nachtschlafener Wartesaal eines Bahnhofes. Die Bibliothek der theosophischen Studiengesellschaft in Madras. Der dreigesichtige Shiva am Ende eines langen, düster-feuchten Höhlenganges.

Kunst des Sehens

Eine Reise ist der Weg von einem Ort zum nächsten, von einem Raum zum folgenden. Auch Transportmittel sind Räume. Räume, die sich durch Land-



schaften bewegen. Das Zugabteil erster Klasse in der Nacht zwischen Bombay und Madras, der schäbige Bus, allgemeine Abteilerung auf dem Weg von Madras nach Goa. Xavier Rossignol durchquert Räume, hält sich an Orten auf; besser: er treibt den beinahe gelöschten Spuren eines mysteriösen Freundes folgend durch die Räume, und die Kamera als steter Begleiter hält seine nachtwandlerischen Gänge fest. Sie sieht nicht, was er nicht sieht, rückt in seine Position, rückt aber auch ab, beobachtet ihn.

In die Räume der Reise eingeschrieben finden Begegnungen statt. Begegnungen mit Menschen, die einst des mysteriösen Freundes Wege und nun diejenigen Rossignols kreuzen. Frauen und Männer – doch in der Begegnung mit Rossignol werden sie zu allegorischen Gestalten,

geheimnisvollen Trägern eines Mysteriums, dessen Namen zu nennen der Film von der ersten bis zur letzten Minute sich weigert. Im rotglitzernden Stundenhotel in Bombay trifft Rossignol das Freudenmädchen Vimla Sar (Dipti Dave). Sie erzählt ihm von ihrer Beziehung zu Xavier Junata Pinto, von seiner Besessenheit, den dreigesichtigen Shiva zu sehen, von Tagen und Nächten eines verliebten Paares in Bombay. Vimlas Bericht treibt Rossignol weiter in ein Krankenhaus. Die Gänge durch Säle voller Schmerz und Leid in Begleitung eines überarbeiteten Doktors nehmen kafkaeske Formen an. Und wenn der Doktor dann, seines Zeichens spezialisierter Kardiologe, der sich in Indien dem Los der Armen und Kranken widmet, Rossignol vor dem letzten Saal, dem Saal der Hoffnungslosen rät, doch besser den

Etwas vom Frechsten, was filmisches Erzählen in den letzten Jahren hervorgebracht hat: «Nocturne Indien» mit Jean-Hugues Anglade.

Weg durch die Tür links ins Freie zu nehmen, tauchen unvermittelt Bilder aus Kafkas «Schloss» auf. Xavier treibt weiter. Im nachtschlafenen Wartesaal der Victoria Station in Bombay wartet er auf den Zug. Und wieder findet die Kamera Bilder, die von der Verlorenheit eines einzelnen in einer ihm fremden Welt berichten: in Obensicht wird der ruhelos Wandernde in der Bahnhofshalle gefilmt, während die restlichen Reisenden in Decken gehüllt auf dem Boden liegend das Morgengrauen erwarten...

Viele Menschen braucht Xavier, bis er als letztes, nach hun-

dert Minuten, wieder bei einer Nicht-Fremden landet: einer weissen Fotografin im Park des Hotels in Goa. Im Zugabteil erster Klasse erzählt ihm Peter Schlehml (Otto Tausig) von Madras, dem Zentrum der dravidischen Künste, von dem tanzen den Shiva und den Nazis. Und der Theosophieprofessor unterrichtet ihn im Gespräch über das Verhältnis der westlichen Schriftsteller zur indischen Kultur. Am eindrücklichsten und wagemutigsten (im Sinne von: wer hätte sich dies schon getraut so zu filmen), die Begegnung Rossignols mit der Wahrsagerin: Zu nächtlicher Stunde, auf einer Busraststelle. Scheu wie der tastende Blick eines Menschen, fasziniert und erschreckt, nähert sich das Kameraauge der Wahrsagerin. Jean-Hugues Gesichtsausdruck – der Schnitt: Blick der Kamera, kaum dass man erkennen kann, was die Kamera erfasst. Ein Mensch, ja, aber wie sieht er aus? Dann wieder Anglades Gesicht, sein Ausdruck. Das Kind, das ihn anspricht, von der Fähigkeit dieses Wesens spricht. Der Fähigkeit, in andern zu lesen – und dann endlich, die Szene der Berührung. Anglade, der weisse Mann und die Wahrsagerin, in westlichen Sozietäten ihres Aussehens wegen wohl hinter Anstaltsmauern und verschlossenen Türen gehalten, doch hier in Indien zur heiligen Person erklärt.

Kunst des Erzählens

Jede Begegnung Rossignols beinhaltet den Teil eines Puzzles, das Stück eines zu gehenden Weges. Je länger die Reise dauert, je näher Rossignol seinem Freund rückt, desto weiter weg bewegt sich der, desto weiter ist er ins «Jenseits vom Rahmen» der Geschichte gerückt. Im Spiel der Worte um die Nacht und den Vogel – aus Xavier Juanta

Pinto wird allmählich eine Nightingale – beginnt sich die Auflösung der Identitäten abzuspielen, bis Rossignol nach einem Bad im Meer Christine, der ersten weissen Frau nach unendlichem Indien begegnet. Im Gespräch mit ihr beginnt eine Reflexion über den Film und plötzlich wird der Suchende zum Gesuchten, bringt sich der Film im Dialog dem eigenen Ende entgegen und mündet gleichzeitig in seinen Anfang – eine erzählerische Glanzleistung.

Die narrative Struktur von Corneaus Film ist etwas vom Erstaunlichsten und Frechtesten, was filmisches Erzählen in den letzten Jahren hervorgebracht hat. Im fließenden Übergehen vom Fiktionalen zum noch Fiktionaleren unter der Vorgabe des Do-

kumentarischen, im Auflösen des Hauptstrangs und der Verwandlung des Subjekts zum Objekt und der damit einhergehenden rückwirkend funktionierenden Sinnveränderung des bisher Erzählten verbirgt sich eine Erzählweise, die in solch sublimer Weise selten einer beherrscht. Solches Erzählen führt weg von üblichen Spannungsbögen, entwickelt einen Erzählsog, dessen Betonung in den letzten Bildern liegt. Sicher, man muss Corneaus Film lesen als innerlichen Entwicklungsprozess, als Suche eines Menschen nach sich selbst. Man kann ihn aber auch lesen als Reflexion über ein Medium, dessen Möglichkeiten viel zu selten vollausgeschöpft werden. ■■■

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/373*

Presumed Innocent

Aus Mangel an Beweisen

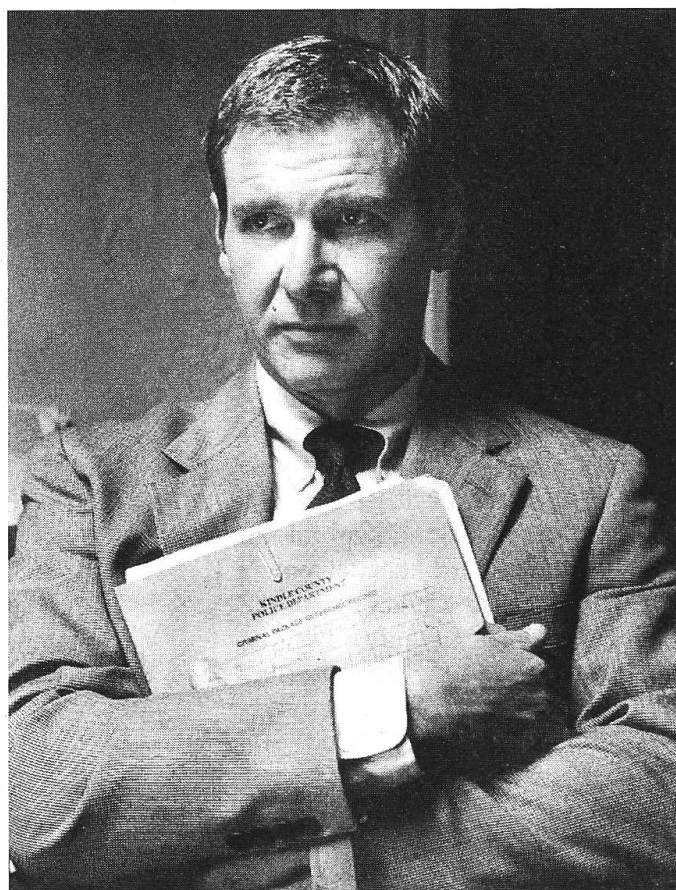
Regie: Alan J. Pakula ■ USA 1990

ANDREAS BERGER

Die Vorlage zu Alan J. Pakulas neuem Film «Presumed Innocent» hat den «Stern» und den «Spiegel» ebenso begeistert wie die Wiener «Wochenpresse» und die amerikanische «New York Times Book Review»: «Von der ersten Seite an lässt dieses Buch das Genre des Kriminalromans hinter sich, weil es die spannende Suche nach dem Täter mit stilistischer Eleganz und philosophischem Ton verbindet», schrieb etwa die Zeitschrift aus New York über den Bestsellerroman «Aus Mangel an Beweisen» von Scott Turow. In Hollywood hat man sich schon lange vor der Veröffentli-

chung um das mit viel Insiderwissen geschriebene Buch vom hauptberuflich als Anwalt arbeitenden Scott Turow gerissen. Eine satte Million Dollars sollen schliesslich die Produzenten Sydney Pollack und Mark Rosenberg auf den Tisch gelegt haben, um sich die Verfilmungsrechte zu sichern.

Bei solchen Summen verzichtet man natürlich auf formale Experimente und setzt auf sichere Werte und Namen. Mit Regisseur Alan J. Pakula («All the President's Men»), Drehbuchautor Frank Pierson («Dog Day Afternoon»), dem langjährigen Woody-Allen-Kameramann Gordon Willis und «Jaws»-Komponist John Williams sind durchweg routinierte



Hollywood-Profis mit mehreren Jahrzehnten Berufserfahrung für die Produktion engagiert worden. Auch vor der Kamera agiert eine hochkarätige Equipe: Harrison Ford, Bonnie Bedelia aus den «Die Hard»-Filmen, Raul Julia («Kiss of the Spider Woman») und die schöne Europäerin Greta Scacchi («Good Morning, Babilonia») bilden zusammen mit vielen markanten Nebendarstellern ein schauspielerisch illustres Ensemble.

Harrison Ford spielt den Anwalt Rusty Sabich, der von seinem Vorgesetzten dazu gedrängt wird, den Mord an einer gemeinsamen Berufskollegin zu untersuchen. Da Rusty eine Liebesaffäre mit dem Mordopfer innerlich noch nicht überwunden hat, übernimmt er den Fall nur ungern. Aus nicht ganz uneigennütigen Motiven jongliert er nicht ungefährlich mit jenen Untersuchungs- und Beweismitteln, die seine frühere Liaison öffentlich machen könnten. Damit aber

macht er sich bei einem karrieregeilen Ex-Kollegen erst recht verdächtig. Mit Hilfe eines Bierglases, das aus der Wohnung des Opfers stammt und Rustys Fingerabdrücke trägt, kann der Intrigant einen Haftbefehl gegen Rusty erwirken. Der langjährige Ankläger wird jetzt selber zum Angeklagten. Weil zudem Wahlkämpfe um Bezirksanwaltsstellen angesagt sind, bekommt Rusty auch von seinem Vorgesetzten keine Unterstützung; sein Chef stellt sich stattdessen der Gegenseite als Zeuge zur Verfügung und lässt sich dabei aus taktischen Gründen auch zu Falschaussagen bewegen, die Rustys eh schon ungemütliche Lage noch brenzlicher machen.

Fülle von Intrigen

Was in einer knappen Inhaltszusammenfassung noch recht verheissungsvoll tönt, erweist sich beim Betrachten als eher zähflüssige Angelegenheit. Die Ma-

Nach Seitensprung unter Mordverdacht: Harrison Ford als Anwalt Rusty Sabich.

cher selber scheinen der Geschichte nicht ganz zu trauen. Es mutet jedenfalls ein bisschen seltsam an, dass im Presseheft des Films die «lieben Filmkritiker und Journalisten» gebeten werden, dem Publikum «unter keinen Umständen» den Namen des Mörders zu verraten. Ein Spannungsbogen aber, der nur schon mit der blossen Erwähnung eines Namens ruiniert werden kann, kann keine sehr solide filmische Konstruktion sein. Tatsächlich bringt der Film «Presumed Innocent» nicht nur einen riesigen Haufen an Einblicken in die Eigenheiten des hierzulande nur in den Grundzügen bekannten amerikanischen Justizsystems; er wartet auch mit einer verwirrenden Fülle von komplizierten Intrigen auf und bringt dazu ein kaum überschaubares Panorama an verschiedensten

Little Dorrit

A Story Told in Two Films

Regie: Christine Edzard ■ GB 1987

Personen, die allesamt ein bisschen Dreck am Stecken haben und somit als Tatverdächtige in Frage kommen. Gerade diese Vielfalt an Personen und Geschichten bringt es mit sich, dass man wie in vielen Wer-ist-der-Täter-Krimis gelassen dasitzt und innerlich unbeteiligt die Entlarvung des Mörders abwartet.

Und gemessen an den Erwartungen, die der technisch aufwendige Film in seinen zwei Stunden Laufzeit aufbaut, ist die Schlusspointe eher dürftig und inhaltlich wenig überzeugend: Da wird einem ein Mörder vorgeführt, der sich einerseits wochenlang seriös auf seine Tat vorbereitet und am Tatort gezielt allerlei falsche und irreführende Spuren hinterlegt. Andererseits ist dann dieser Mörder so blöd, dass er das wichtigste Indiz, die Mordwaffe, ungeputzt liegen lässt, im Keller eines Hauses, von dem er notabene im voraus mit Sicherheit weiss, dass es bei den Ermittlungen von der Polizei durchsucht werden wird.

Und dass der Film dem Zuschauer auch eine polizeiliche Hausdurchsuchung zumutet, bei der so etwas völlig unwichtiges und harmloses wie ein Werkzeugkasten mit Hämmern, Feilen, Schraubenziehern, Sägen usw. einfach so und mir nichts, dir nichts übersehen wird, das macht die unglaublich konstruierte Täterfigur auch nicht überzeugender.

«Presumed Innocent» ist ein oberflächenschöner, aber dramaturgisch doch eher wackelig konstruierter Thriller, dessen Ungereimtheiten auch die ansich glaubwürdigen Darsteller nicht überspielen können. Obschon der Film in etwelchen Passagen durchaus spannend und packend wirkt, zuletzt fühlt man sich dann doch auf eher billige Art und Weise verschaukelt. ■■■

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/375



PIERRE LACHAT

Noch um etwelches ausführlicher, als er es in manchen anderen Romanen tut, setzt sich Charles Dickens in «Little Dorrit», der 1857 erschien, mit den sozialen und besonders auch mit den politischen Verhältnissen im England seiner Epoche auseinander. Die melodramatische Liebesgeschichte zwischen der Titelheldin Amy, die ihrer kleinen Gestalt wegen Little Dorrit genannt wird, und dem Geschäftsmann Arthur Clennam erweitert sich um erschöpfende kritische Schilderungen von Bürokratie, Industrie und Finanzwesen.

Gegen die Figur des allmäch-

tigen Geldmenschen und späteren Bankrotteurs und Selbstmörders Merdle steht diejenige William Dorrits, des Vaters von Amy, der viele Jahre im Londoner Schuldnergefängnis, dem sogenannten Marshalsea, einsitzen muss, nicht anders, als es seinerzeit dem Vater des Autors, dem betrügerischen Kontoristen John Dickens, widerfahren war. In der Industriegesellschaft, hatte der realistische Romancier schon vor 150 Jahren begriffen, geraten Macht und Ohnmacht, Reichtum und Pleite – *easy come, easy go* – in gefährliche Nachbarschaft zueinander, und unversehens verkehrt sich das eine in sein Gegenteil.

Eigenwilliger Aufbau

Christine Edzard hat das dickenssche Romankonvolut in «A Story Told in Two Films» umgesetzt. So lautet der Untertitel des Kinostücks, das sich in zwei dreistündige Teile gliedert. Jeder der beiden Teile rollt die Geschichte aus einem andern Blickwinkel auf. Arthur Clennam (Derek Jacobi) ist der Held des ersten, Little Dorrit (Sarah Pickering) die Protagonistin des zweiten Teils, nachdem sie im ersten kaum richtig hervorgetreten ist.

Man kann bezüglich der Zweckmässigkeit dieser Konstruktion, die gewisse Wiederholungen geradezu herbeinötigt, in guten Treuen verschiedener Meinung sein. Persönlich glaube ich, dass der eigenwillige Aufbau etliches für und etliches gegen sich hat. Zunächst haben mich die Wiederholungen im zweiten Teil geärgert, doch dann sind sie mir mit der Zeit auch wieder recht spannend vorgekommen. Von einem bestimmten Punkt an setzt man wesentliche Kapitel der Geschichte in seinem Kopf noch einmal anders zusammen, bloss hat dann dieser dramaturgische Dreh eine vielleicht doch übermässige Länge zur Folge, und mindestens zeitweise wird die Substanz des Berichteten von der ungewohnten Erzählweise etwas überdeckt.

Keine Frage ist indessen, dass die lange epische Herleitung im ersten zu einer kunstvoll verzögerten dramatischen Verdichtung im zweiten Teil führt, die vieles von der behaglichen, mit Gemach ans Ziel strebenden Umständlichkeit dickensschen Fabulierens verrät. Alec Guinness als sterbender William Dorrit, der Gefangene des Marshalsea, der noch spät, ja zu spät ein Vermögen erbt und seine Tochter Fanny, Little Dorrits Schwester, an den notorischen Geldsack

Merdle verschachert, trägt in der vielleicht besten Rolle seines Lebens Entscheidendes zum merklichen Aufschwung bei, den der Film von der dritten Stunde an nimmt, nachdem er bis dahin allzu gern lang nur angekündigt, eingefädelt und in Exkursen beschrieben hat.

Damals und heute

Muss Christine Edzard bestimmte Teile des fast tausendseitigen Buchs auch bei Maximallänge des Films überblättern, so insistiert die Regisseurin dennoch auf einer gewissen Komplexität. Und auf diese Weise erstehen die Farbe, ein Grün-Grau-Gelb, und die Atmosphäre des damaligen Englands, die des klassischen Miserabilismus, alles in allem anschaulich genug so wieder, wie sie der unvergleichliche Erzähler auf vielen tausend Seiten geschildert hat. Auch rein zeitlich gesehen lässt die Breite der Verfilmung genügend Raum für jene meist satirische individuelle Charakterisierung, die

eine der Hauptstärken von Dickens' Stil ist. Doch verliert sich andererseits das Bemühen um die Schilderung von Originalen ganz gern im Selbstzweckhaften, wobei dann auch nicht ganz alle Darsteller in dem viele Dutzend Namen langen *cast* auf der Höhe ihrer Aufgabe sind.

Noch bis vor wenigen Wochen hat das Grossbritannien unserer jüngsten Vergangenheit mindestens sozial gesehen eine Sehnsucht nach dem neunzehnten Jahrhundert mit seinen nahezu absoluten Klassenschranken kultiviert, um nicht zu sagen als Staats- und Parteidogma geführt. Einiges von dieser schon wieder entschwindenden Thatcher-Herrlichkeit ist im England Dickens', wie es Edzard rekonstruiert, wiederzuerkennen. Jenseits der bloss literarischen, historisierenden Adaptation, gewinnt so der Film eine bestimmte Aktualität, die von der Autorin offensichtlich beabsichtigt gewesen ist. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/372*

Judou

Regie: Zhang Yi-Mou ■ China 1990

JUDITH WALDNER

Ein grosses, in den Boden eingelassenes Becken, grünlich ausgemalt, mit Wasser gefüllt. An einer Ecke giesst jemand rote Farbe hinein, die Oberfläche gerät in Bewegung, blutrote Wolken durchwallen das Wasser, schauerlich-schön und Schreckliches ahnen lassend. Das im ersten Drittel des neusten Films von Zhang Yi-Mou stehende Bild hat prophetischen Charak-

ter: In diesem Becken voller roter Farbe werden im Lauf des Films zwei Männer ertrinken.

Farbe sticht nicht nur in dieser Sequenz ins Auge, «Judou», angesiedelt in den zwanziger Jahren, spielt fast ganz in einer Färberei. Im Innenhof werden die langen, eingefärbten Stoffbahnen in luftiger Höhe aufgehängt, um im Wind trocknen zu können. Manchmal fällt eine von ihnen herunter, fliesst in langer Einstellung zu Boden. Die Färberei ist ein düsteres Haus,



Ju Dou leidet unter ihrem barbarischen Ehemann und verliebt sich in den Gesellen.

Wohn- und Arbeitsraum zugleich, letzterer mit archaisch anmutenden Maschinen ausgestattet.

Der Besitzer des Geschäfts hat sich die junge Ju Dou gekauft, sie soll ihm vor seinem Tod einen Nachkommen schenken. Er ist ein alter Barbar, quält seine Frau, behandelt sie schlechter als sein Maultier. Obendrein arbeitet ein Verwandter als Geselle in der Färberei und wird so schlecht bezahlt, dass er seinerseits nicht einmal daran denken kann, zu heiraten. In ihn verliebt sich Ju Dou, er ist schliesslich auch der Vater des Knaben, den sie zur Welt bringt. Ihr rechtmässiger Ehemann weiss nichts davon, wenigstens vorerst nicht.

Dramatische Liebesgeschichte

Anders als «Hong Gaoliang» (Das rote Hirsefeld, ZOOM 21/88), vor drei Jahren am Film-

festival Berlin mit einem Goldenen Bären ausgezeichnet, setzt sich Zhang Yi-Mous neuester Film fast ausschliesslich mit dem Innenleben seiner Figuren auseinander. Vordergründig wirkt «Judou» denn wie ein in eindrücklichen, oppulenten Bildern erzähltes Liebesdrama – und lässt sich auch als solches geniessen.

Der alte Färbereibesitzer stürzt von seinem Maultier und ist fortan unfähig, selber zu gehen. Hilflos liegt er im Bett oder rollt in einem vorsintflutlichen Rollstuhl umher. Mit einem Mal sind Ju Dou und ihr Liebhaber seiner Autorität nicht länger ausgeliefert. Vorher unterdrückt und leidend, entlädt sich ihr Widerwille und Hass gegen den alten Mann. Er weiss mittlerweile auch, dass er nicht der Vater des heranwachsenden Knaben ist und möchte diesen am liebsten umbringen. Dieser Wunsch stirbt, als der sonst stumme

Kleine, der nicht weiss, wessen Kind er ist, ihn zum ersten Mal «Vater» nennt. Offiziell war und ist der Knabe der Clan-Erbe, vom Moment an, in welchem er sich auf die Seite des Alten schlägt, bilden die beiden eine Art Allianz gegen Ju Dou und den Gesellen.

Und von da an wird das Kind immer mehr zu einem unmenschlichen Abbild einer symbolischen Ordnung, benimmt sich wie ein zu deren Bewahrung eingesetzter Roboter. Irritierend ihm zuzusehen, nie ist man recht sicher, ob er überhaupt ahnt, was er tut. Irr lachend schaut er zu, wie der machtlos und abhängig gewordene Färbereibesitzer in einem Farbbecken ertrinkt. Nach Jahren bringt er den Gesellen, seinen wirklichen Vater, um: Nachdem er den Klatsch im Dorf über das Liebesverhältnis

von Ju Dou und ihm nicht ertragen kann, lässt er den Mann in roter Farbe ertrinken.

Kultureller Frost über China

Darüber, inwieweit «Judou» mehr als Liebesdrama, Kritik und politische Äusserung ist, können von aussen betrachtet nur Vermutungen angestellt werden.

Dass nach der Niederschlagung der Demokratisierungsbewegung Kunst heute in China wieder der «Erziehung der Massen» dienen muss, die laufende Kampagne gegen Pornografie und andere «gesellschaftliche Sünden» hat in den letzten Monaten zahlreiche Personen aus dem kulturellen Bereich bewegen, sich ins Ausland abzusetzen. So beispielsweise auch Wu Tianming, Direktor des Xi'an-Filmstudios, der Filme wie «Hai zi wang» (Der König der Kinder von Chen Kaige, 1987) oder «Dao ma tse» (Der Pferdedieb von Tian Zhuangzhuang, 1985, ZOOM 7/90) produziert hat. Er lebt heute in den USA. Das von ihm geleitete Studio war ein wichtiger Begegnungsort der chinesischen Filmszene, er eifriger Befürworter von künstlerischer Autonomie.

Der Aufbruch im chinesischen Filmschaffen, der sich vor noch nicht sehr langer Zeit manifestierte, scheint momentan beendet. In der proklamierten «Erziehung der Massen» – getreu der Idee, die Mao 1942 in seiner Rede vertreten hatte – soll Kultur wiederum ein Instrument der Propaganda im Sinne des Systems sein. Der «Kampf gegen verderbliche bourgeoise Liberalisierung» wird vom obersten Propagandachef der Partei, dem Politbüromitglied Li Ruihan geleitet. Nach dessen Votum müssen Filme unterhaltsam, ästhetisch wertvoll und gleichzeitig künstlerisch anspruchsvoll sein,

vor allem aber dem Volke und dem Sozialismus dienen.

In diesem Klima des Frostes konnte «Judou» zwar produziert werden, allerdings ist der Film jetzt in China verboten. Vordergründig wohl wegen einiger Liebesszenen, die allerdings durch die Zeichnung der Beziehung zwischen Ju Dou und dem Gesellen völlig harmlos wirken. Die zwei sind an sich sehr konventionell orientiert. So scheint es, dass nicht die verbotene Beziehung Anstoss erregt, wohl aber, dass «Judou» aufzeigt, dass diese von den Lebensumständen her geradezu zwingend ist.

Betrachtet man den Film sorgfältiger, werden da und dort Anspielungen, versteckte Chiffren sichtbar. Dass beispielsweise das Kind wie eine unmenschliche Verkörperung eines Systems erscheint und nichts als Gewalttätigkeit verbreitet, dürfte kaum jemandem entgehen. Zumindest so bedrohlich könnte Ju Dou wirken, als sie endlich aufsteht und dem Alten sagt, sie habe keine Lust, neben ihm zu versauern. Sie wolle leben.

Später allerdings lässt sie sich von ihrem Sohn, dem neuen Repräsentanten des Systems, neuerlich drangsalieren und einschränken. Als eines der grössten Hemmnisse, sich weiterzubewegen, schildert «Judou» denn auch persönliche Schranken, das sich Einrichten innerhalb von Vorgaben und Konventionen.

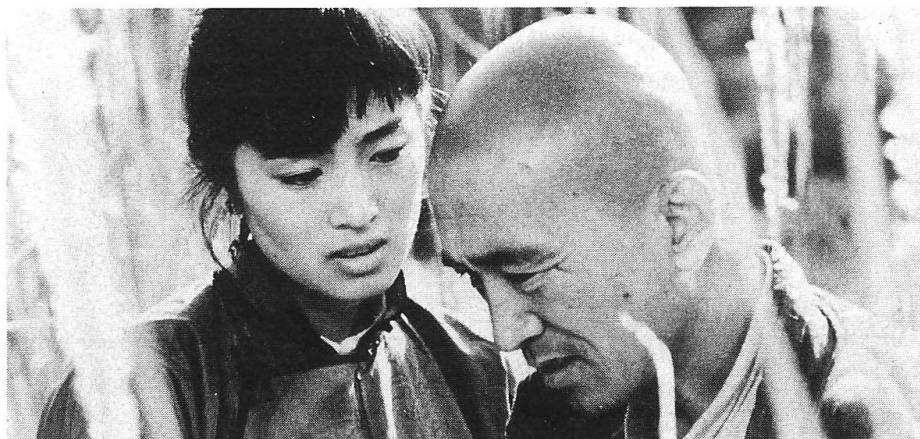
Im Film ist das nur für eine beschränkte Dauer möglich, scheidet daran, dass Ju Dou glaubt, wieder schwanger zu sein und ihr rechtmässiger Ehemann nach seinem Unfall impotent ist.

Talentierte Geschichtenerzähler

In «Judou», der Geschichte eines individuellen Dramas – das in der zweiten Hälfte des Films streckenweise reichlich dick aufgetragen wird –, geben die wenigen gezeigten Personen ein Bild für eine Gesellschaft, die an ihrer Sturheit und Chancenlosigkeit krankt. Auch der alte, barbarische Färbereibesitzer ist eigentlich die blossе individuelle Form eines Systems.

Via Metaphern und Bildern, die sich nach dem Kinobesuch neu zusammensetzen, ist unter der Oberfläche von «Judou» etliches zu entdecken, Verborgenes zu erschliessen. So könnte man die Färberei, welche am Schluss von der jungen Frau angezündet in Flammen aufgeht, mit China überhaupt gleichsetzen. Mehr als Andeutungen werden nicht gemacht, sind in China momentan wohl auch nicht zu machen. So ist «Judou» in erster Linie ein visuell eindrücklicher, dramaturgisch überzeugender Film eines talentierten Geschichtenerzählers. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/371*



La gloire de mon père

Erinnerungen einer Kindheit in der Provence

Regie: Yves Robert ■ Frankreich 1990

CAROLA FISCHER

Wie Honig tropft der Klangbrei von der Leinwand, die Musik lullt den Zuschauer mit ihrer klebrigen Süsse ein, stimmt ihn ein auf zwei Kinostunden beispielloser Familienidylle wie sie sonst nur in Hollywood oder etwelchen Werbespots für Frühstücksmüesli anzutreffen ist. Was auf der Leinwand so an Friede, Freude, Eierkuchen abgeht, legt sich einem allmählich so schwer auf den Magen wie der ungehemmte Genuss einer ganzen Dose Schoggi-creme pur. So viel heile Welt ist geradezu

unverdaulich und hat mit der Realität so viel zu tun wie Spaghetti bolognese mit italienischer Küche.

Aber halt, wir haben es mit gelebtem Leben zu tun. Schliesslich handelt es sich um die Verfilmung der Kindheitserinnerungen von Marcel Pagnol, diesem Multitalent französischer Kulturgeschichte, der in seiner Heimat wie ein Heiligtum verehrt wird und dessen Filme und Theaterstücke sich auch heute, 16 Jahre nach seinem Tod, grösster Beliebtheit erfreuen.

Als Pagnol seine autobiografischen Romane veröffentlichte, war er bereits ein älterer Herr,

der nach einem überaus erfolgreichen Leben mit ungetrübter Liebe auf seine Kinderzeit zurückblicken konnte. Regisseur Robert (hierzulande in erster Linie durch seine Pierre-Richard-Komödien «Le grand blond avec une chaussure noire» und «Le retour du grand blond» bekannt), der sich bereits im Jahr 1962 um die Filmrechte bemühte, ist siebzig Jahre alt. Dieser geradezu verklärende Rückblick auf die Kindheit als paradiesischen Zustand wird so verständlicher.

Harmonische Kindheit

Pagnol selbst hat einmal gesagt, dass die Erinnerungen an die Kindheit erst dann wieder wach

Heile Welt: Pagnols Familiengeschichte verfilmt von Yves Robert.



werden, wenn das Gedächtnis nachlässt («quand on a 30 ou 40 ans, on n'a pas de souvenirs d'enfance. Ils ne viennent qu'à partir de l'instant où on perde la mémoire, car alors vient une autre mémoire, celle des souvenirs d'enfance»). Eine überaus schöne, harmonische Kindheit war dem 1895 geborenen Dichter beschied. Als wichtigste Bezugsperson der Vater, ein beseelter Lehrer, der rasch Karriere machte, der seiner Familie nicht nur eine zufriedenstellende materielle Existenz bieten konnte, sondern als echter Freidenker und Fortschrittsgläubiger für ausreichende geistige Nahrung besorgt war. Seine sprachlichen Fähigkeiten erwarb der Schriftsteller bereits im väterlichen Klassenzimmer, wo er durch einfaches Dabeisitzen, lange vor seiner Einschulung, lesen lernte. Ein Vorgang, den seine Mutter,



eine einfache Näherin, in heller Aufregung versetzte, da sie sich sorgte, der Kopf ihres allzu jungen Sohnes möge ob der ungewöhnlichen Fähigkeiten explodieren. Dabei war er doch einfach ein Frühreifer, der bereits mit fünfzehn sein erstes Theaterstück schreiben sollte. Neben dem geistvollen Vater also die jugendliche Mutter, die für ihn

«immer 19 Jahre alt geblieben ist, wie bei seiner Geburt», und die in dem Film auch nach acht Jahren und zwei weiteren Geburten keine Minute älter zu werden scheint.

Herzstück des Films ist der lange Sommerferien-Aufenthalt auf dem Lande, in der Provence nahe bei Aubagne, dem Geburtsort Pagnols. Diese Landschaft, welcher der Volksschriftsteller mit seinem Werk ein so liebevolles Denkmal gesetzt hat, ist in dieser vortouristischen Zeit noch unberührte Natur voller Abenteuer und Überraschungen für einen achtjährigen Buben aus der Stadt, der alsbald in dem Bauernsohn Lili einen kundigen Führer und Herzensfreund findet. Auch die Erwachsenen, als da sind neben den Eltern die Schwester der Mutter mit ihrem stets gutgelaunten Ehemann, der von Marcel heissgeliebte Onkel Jules, genießen die Freuden des Landlebens in vollen Zügen. Dieser Sommer hält neben den ungezählten Lustbarkeiten, zwei schmerzliche Erfahrungen für den Knaben bereit. Er muss mit der Tatsache fertig werden, dass sein omnipotenter Vater dem Onkel unterlegen ist, als er von diesem in das Männerhandwerk der Jagd eingeweiht wird. Allerdings wird diese Tatsache durch das Glück eines Zufalltreffers, mit dem der Vater dann doch zwei der begehrten Perlhühner erlegt, wieder gemildert. Und Marcel muss auch noch feststellen, dass sein Vater sogleich der Versuchung der Eitelkeit erliegt. Aber dieses Wissen um die Unvollkommenheit eines Idols, ebenso wie die Erkenntnis, dass die Erwachsenen lügen, wenn sie es für opportun halten, steckt Marcel locker weg.

Platte filmische Poesie

Der dominierende Eindruck, der vom Geschehen auf der Lein-

wand ausgeht, ist der der Leichtigkeit des Seins. An sich schmerzhafteste Prozesse des Erwachsenwerdens geraten hier zu Episoden inmitten einer Reihe nicht endenwollender Harmoniebezeugungen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch den seltsam steif agierenden kindlichen Hauptdarsteller (Julien Ciamaca), auf dessen glatten Puppengesicht sich so gar nichts von der Begeisterung, Neugier, Wachheit, Angst, Trauer und Verzweiflung widerspiegeln will, von denen der Erzähler spricht. Dieser Erzähler, der aus dem Off den ganzen Film begleitet, ist die meiner Meinung nach einfachste, aber in diesem Fall nicht gelungene Methode mit dem Problem einer Literaturverfilmung umzugehen. Robert versucht die Poesie und die Stimmung des literarischen Texts zu erhalten, indem er diesen auf der Tonspur einspielt. Daraus entsteht der Eindruck einer Gleichzeitigkeit, die nicht der Wirklichkeit entspricht. Denn das Erzählen ist ein Vorgang der Erinnerung. Die Bebilderung suggeriert, dass die Dinge genauso stattgefunden haben. Herausgekommen ist eine Folge von so glatten austauschbaren Bildern, die einer Unterteilung des Textes gleichkommt, ohne dessen Ironie und Humor auch dramaturgisch umzusetzen. Das Ganze wirkt steril wie ein Hochglanzprospekt für vergangene, bessere Zeiten. Schade um so einen Darsteller wie Philippe Caubère (als Vater), der als Molière in Ariane Mnouchkines gleichnamigem Film so unauslöschlich in Erinnerung geblieben ist.

1977 realisierte Yves Robert einen Spielfilm mit dem Titel «Nous irons tous au paradis». 1990 hat er uns mit dieser Familiengeschichte ein solches vorge-

setzt. **///**
Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/369