

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 35 (1983)
Heft: 17

Rubrik: Filmkritik

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: 18.04.2026

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

romantisierende Weise, die wichtige Fragen nach den wirklichen Ursachen und Hintergründen der damaligen Ereignisse verschweigt. – Nicht gesehen habe ich den griechischen Beitrag *«Balamos»* von Stavros Tarnes, der die Funktionen des Autors, Produzenten, Regisseurs und Hauptdarstellers in der eigenen Person vereinigt hat.

Und abends auf der Piazza ...

Es wäre noch von den abendlichen Vorführungen auf der Piazza Grande zu berichten, dem *«Festival des Festivals»*, von Filmen, von denen einige bereits in Cannes oder Berlin zu sehen waren, die aber allen, die nicht zu den ständigen Festivalpilgern gehören, einige überraschende Höhepunkte brachten: von Sauras *«Carmen»*, die auf der Riesenleinwand eine unvergleichliche Wirkung hatte, von Bressons *«L'argent»* (vgl. Cannes-Berichte in ZOOM 11/83, Seite 4), von Rohmers subtiler Beziehungs- und Liebes-Choreografie in *«Pauline à la plage»*, von Truffauts Film-noir-Hommage *«Vivement dimanche»*, der das Festival als Welturaufführung heiter-glanzvoll eröffnete, von Oshimas *«Furyo»* und Imamura *«Narayama Bushiko»* (beide ebenfalls bereits im Cannes-Bericht erwähnt),

von Eric Rohmers *«Sans soleil»*, von dem rasanten argentinischen Thriller *«Tempo de revancha»*, von Chantal Akermans *«Toute une nuit»*, den Szenen einer heißen Sommernacht in Brüssel (dieser Film und jener von Marianne S.W. Rosenbaum waren die beiden einzigen Werke von Frauen; diese Untervertretung der Frauen gehörte zu den wenigen Minuspunkten von Locarno), von *«Remembrance»* des Briten Colin Gregg, der kritischen Schilderung der letzten Stunden von Marinerekruten vor ihrer Einschiffung, von der hervorragend gespielten und mit Spitzen gegen Justiz und Staatsmoral versehenen Inzestgeschichte *«Visszaesoeek»* des Ungarn Zsolt Kézdi-Kovacs und von dem ungewöhnlich subtil inszenierten *«El sur»* (Der Süden) des Spaniers Victor Erice, einer Familiengeschichte, gesehen durch die Augen eines Mädchens am Ende seiner Kindheit – aber die meisten dieser Filme laufen bereits oder bald in den Kinos (und werden teilweise auch schon in dieser Nummer ausführlich besprochen). Alles in allem hat Locarno diesmal eine recht positive Bilanz verdient. Sie weckt Erwartungen auch für die nächsten Jahre. Und vor allem hat Locarno wieder bewiesen, dass es mit Fug und Recht einen eigenständigen Platz neben den grossen Festivals beanspruchen darf. Franz Ulrich

FILMKRITIK

Carmen

Spanien 1983. Regie: Carlos Saura
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/242)

I.

Wenn ein Filmregisseur ein gewisses Alter, ein gewisses Renommée erreicht hat und auf eine entsprechende Filmografie verweisen kann, dann sieht er sein weiteres Schaffen mit zunehmend grösseren Erwartungen konfrontiert. Entwicklungslinien werden verfolgt, ein Werk wird aus dem vorangegangenen abgeleitet, man

erwartet ein Fortschreiten in derselben Richtung, Film um Film soll ein abgerundetes, konsequent vorangetriebenes Lebenswerk entstehen. Auch der 51jährige Carlos Saura sieht sich bei einer Filmografie von mittlerweile 20 Titeln solchen Erwartungshaltungen gegenüber. Er geht jedoch unbeirrt seine eigenen, unorthodoxen Wege, sich des Risikos bewusst, jeweils wieder einen Teil seiner *«Gemeinde»* vor den Kopf zu stossen, zu enttäuschen oder zumindest zutiefst zu verunsichern.

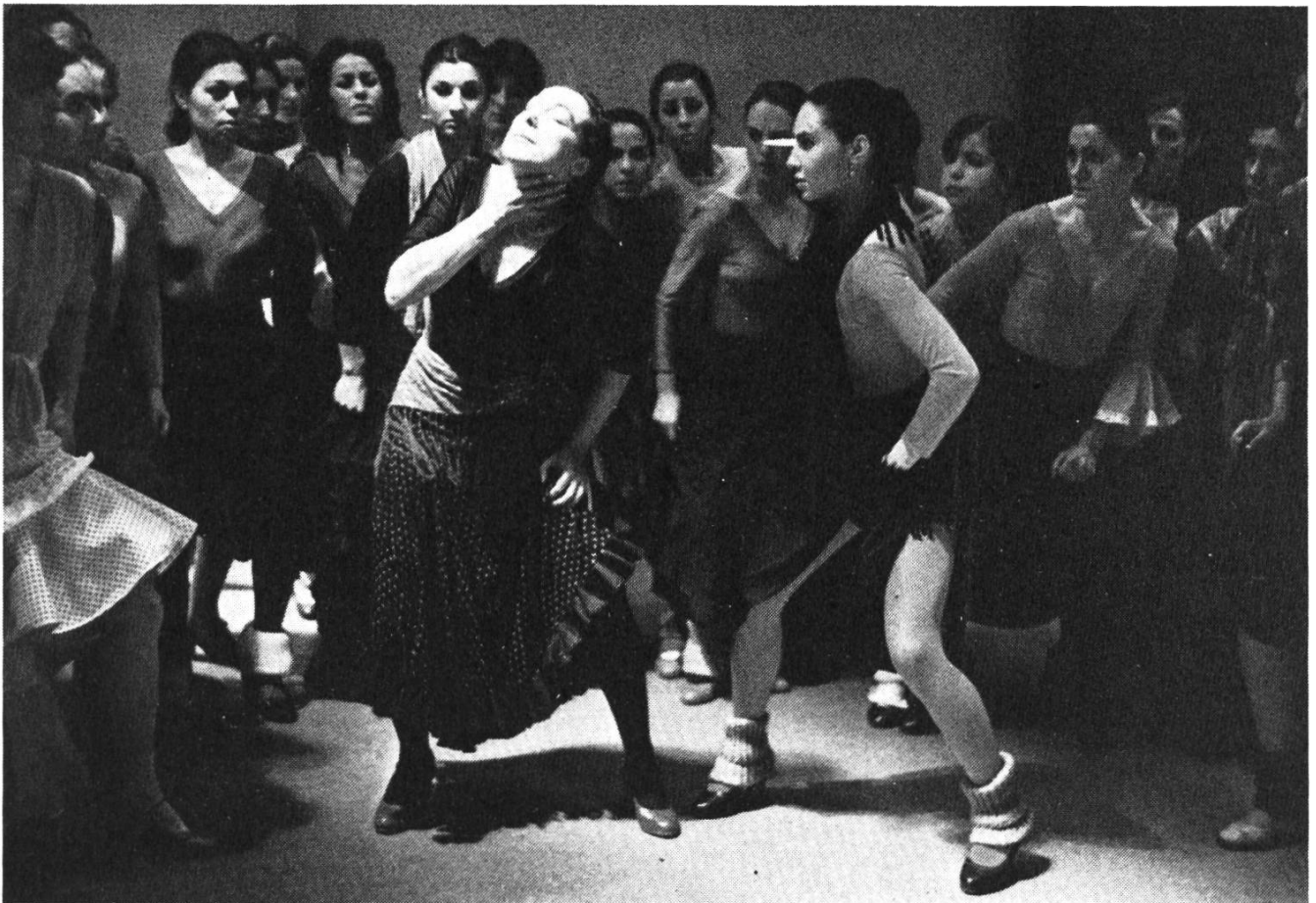
Vor allem mit *«Deprisa, deprisa»* (1980) hat sich Saura böse in die Nesseln gesetzt.

Obwohl der kompromisslose Blick auf jugendliche Grossstadt-Ausenseiter in Berlin 1981 mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet worden ist, reagierte die Kritik weitgehend mit Achselzucken und Nasenrumpfen. Demgegenüber entpuppte sich der Film in Spanien selbst als ausgesprochenener Kassenerfolg. Der 1981 in Cannes präsentierte halbdokumentarische Ballett-Film «Bodas de Sangre» («Bluthochzeit») nach dem gleichnamigen Text von Federico Garcia Lorca – entstanden in enger Zusammenarbeit mit dem spanischen Tänzer und Choreografen Antonio Gades und seiner Tanztruppe – vermochte die untreu gewordenen wieder mit Saura zu versöhnen. Dann allerdings folgte 1982 «Dulces Horas» («Zärtliche Stunden»), eine Wiederaufnahme des alten Saura-Themas der Familie und ihrer Mysterien, ein Film, der vorwiegend auf Indifferenz stiess. Im selben Jahr noch realisierte Saura in Mexico die Gaumont-Produktion «Antonieta» nach einem Drehbuch von Jean-Claude Carrière mit Isabelle Adjani und Hanna Schygulla in den Hauptrollen; ein Werk nach gefürchtetem «Euro-Film-Muster», dem praktisch einhellig mit Ablehnung und Verständnislosigkeit begegnet wurde. Nach diesem fast hasenartigen Hakenschlagen in alle möglichen Richtungen – wobei dieser Aspekt des Unsteten, der Überraschung bei Saura wirklich nur erstaunt, wer sein Gesamtwerk nicht kennt, hat er doch schon von Anfang an immer wieder sich in unterschiedlichsten Genres und Formen versucht, man denke daran, wie weit voneinander entfernt die unmittelbar nacheinander entstandenen Filme «Los Golfos» (1959), «Llanto por un bandido» (1963) und «La Caza» (1965) liegen oder noch später die Unterschiede etwa zwischen Filmen wie «Elisa, vida mía» (1977) und «Los ojos vendados» (1978) – nach diesem Hakenschlagen nun also «Carmen», Sauras jüngster Streich und vorläufig sein letzter. Denn er arbeitet an einem grossen Projekt, das allerfrühestens 1984 realisiert werden kann. Der Arbeitstitel lautet «Das Abenteuer El Dorado», und es geht um die Figur von Aguirre, wobei Saura im Gegensatz zum Film von Werner Herzog eine historisch exakte Version vorschwebt. «Carmen»

dürfte der Film sein, der all jene, die vom einen oder anderen Saura-Film der letzten Jahre enttäuscht worden sind, von neuem für diesen spanischen Regisseur einnehmen könnte. Zumindest wer an «Bodas de Sangre» seinen Spass hatte, dürfte sich «Carmen» nicht entgehen lassen.

II.

Im Unterschied zu «Bodas de Sangre», wo Saura auf eine bestehende Inszenierung der Gades-Truppe zurückgreifen konnte, entwickelte sich die Zusammenarbeit zwischen Antonio Gades und Carlos Saura im Falle von «Carmen» eigentlich vom Nullpunkt aus. Vorgegeben war lediglich der 1845 entstandene Text der Novelle des französischen Schriftstellers Prosper Mérimée (1803–1877; in Cannes befindet sich schräg gegenüber des neuen Palais des Festivals ein unscheinbares Denkmal, das an den in dieser Stadt verstorbenen Dichter erinnert) sowie die bekannte Opern-Interpretation dieses Stoffes durch Georges Bizet. Der Text stand jedoch mehr im Vordergrund als die Musik. Opern-Ausschnitte kommen gewissermassen nur als Zitate, als Überleitungselemente oder als ironische Brechung vor. Sauras «Carmen» ist eigentlich die Verfilmung des Mérimée-Textes, zumindest des Haupthandlungsstrangs der Novelle, keinesfalls jedoch eine Opern-Verfilmung. Was Saura an dieser Novelle so fasziniert, erklärt er in einem Interview: «Ich mag Mérimées Geschichte sehr. In dieser Novelle gibt es eine Figur, die auf der Suche ist, die Don José trifft, und ich glaube, dahinter versteckt sich Mérimée selber. Das ist bestimmt eine Geschichte, die zum Teil Mérimée passiert ist, und den Rest hat er erfunden. Ich glaube, dass Mérimée der erste Liebhaber von Carmen war. Er muss sich in Sevilla oder in Cordoba in eine Carmen verliebt haben, und daraufhin hat er eine Geschichte erfunden. Was mir gefällt, ist, dass hier einer eine Geschichte erfindet und aufschreibt, in der er sich selber gerne als Protagonist sieht. Und Don José ist auch ein wenig Mérimée, jünger zwar und mehr spanisch, aber trotzdem. Diese Art des Erzählens einer Geschichte gefällt mir sehr, wo einer



Streit in der Tabak-Manufaktur: Cristina Hoyos (links) und Laura del Sol.

gleichzeitig von aussen erzählt und doch selber in der Geschichte drinsteckt.»

III.

Sauras «Carmen» gibt vorerst einmal Einblicke in einen kreativen Prozess, in die Probenarbeit einer Ballett-Truppe. In einem grosszügigen Tanzstudio – in dem sich praktisch der ganze Film abspielt – werden im Hintergrund Schrittfolgen eingeübt, während im Vordergrund Antonio Gades und Paco de Lucia daran sind, geeignete Musikpassagen zu erarbeiten. Gleichzeitig werden Kostüme genäht. Werkstattatmosphäre. Eine wichtige Rolle spielt die Suche nach einer Hauptdarstellerin: Antonio meint, dass Cristina, die Vortänzerin, zu alt sei, zu wenig überzeugend für diesen Part. In einer Flamenco-Schule findet Antonio schliesslich seine Carmen (die 21jährige Laura del Sol in ihrem Filmdebut). Die Proben werden intensiviert. Einzelne markante Stationen der Geschichte werden ange-

spielt: die schwitzenden Frauen in der Tabak-Manufaktur, der Streit zwischen zwei Arbeiterinnen, die Verhaftung der Messerheldin Carmen; das alles praktisch ohne Requisiten, mit nur ein paar Tischen und Stühlen, einem Vorhang, einer Lampe. Auf ähnliche Weise wird die Stierkampf-Ambiance evoziert, aus dem Nichts heraus sozusagen, genauso das Duell mit den Holzstöcken zwischen dem eifersüchtigen Antonio und Carmens Gatten. Doch da ist der Zuschauer schon längst mitten drin in der tückischen Doppelbödigkeit dieser Geschichte. Denn Antonio hat sich Hals über Kopf in die Hauptdarstellerin Carmen verliebt. «Sie war eine seltsam wilde Schönheit, und ihr Gesicht, das zuerst etwas Befremdendes hatte, musste jedem, der es einmal gesehen, unvergesslich bleiben. Ihre Augen hatten einen sinnlichen und zugleich grausamen Ausdruck, wie ich ihn in keinem menschlichen Antlitz je wiedergefunden habe. «Zigeunerauge: Wolfsauge!» sagt ein von guter Beobachtung zeugendes spanisches Sprichwort. Wer keine Gelegenheit hat, im Zoologischen Garten den Blick eines Wolfes zu studie-

ren, möge seine Katze beobachten, wie sie einem Sperling auflauert.» (Mérimée)

IV.

Mehr und mehr, zu Beginn nur unmerklich, beginnt sich die Realität mit der Fiktion zu vermischen. Die Naturgewalt Carmen bricht über dieses Tanzensemble herein und stiftet Verwirrung. Der Betrachter des Films sieht sich bald einmal aufs Glatteis geführt, die Trennungslinie zwischen Bühnenwelt und Leben verwischt sich. Es kommt zu einer reizvollen Verdoppelung; was bei Mérimée literarisch vorgegeben ist, wiederholt sich in diesem kreativen Prozess. Liebe und Eifersucht, Besessenheit und Besitzanspruch, Leidenschaft, Hass und Tod, all das, was nach Buchvorlage möglichst echt auf die Bühne zu bringen wäre, nimmt sich Raum in der Realität. Der Mythos Carmen reißt die Protagonisten, allen voran die beiden Hauptfiguren Carmen und Antonio, in einen Strudel der Gefühle. Gefühle, die sich durch die harten Rhythmen der Musik ins Vielfache steigern, die bis ins Äusserste beherrschten Bewegungen der Tänzerinnen und Tänzer, die farbenprächtigen Kostüme und – man kommt nicht darum herum es anzumerken – die Virtuosität der Kameraführung (Teo Escamilla), die selbst den schnellsten Bewegungsfolgen und Läufen präzise folgt, katzenhaft elegant, um im nächsten Augenblick wieder fast lasziv auf einem Detail verweilen zu können. Hier hat Saura mit einem über Jahre gemeinsamer Arbeit optimal aufeinander abgestimmten Team eine Meisterschaft erreicht, die dem Kino neue Dimensionen erschliesst. Man kann es wohl kaum anders sagen: «Carmen» ist ein Meisterwerk geworden. Es ist ein Kinoerlebnis, wie es nur ganz selten vorkommt, ein Augen- und Ohrenschauspiel par excellence, ein bis ins letzte Detail stimmiges, präzise orchestriertes Feuerwerk, dessen Wirkung sich wohl kaum jemand kühl entziehen kann. Saura zeigt, was Film auch sein kann: die künstlerische Synthese von so unterschiedlichen Elementen wie Literatur, Musik, Oper, Tanz und spanischer Folklore. Da beginnt auch der Flamenco seine durch touristischen Missbrauch entstandene Erstarrung zu verlieren, zu

neuem Leben zu erwachen. In «Carmen» hat das alte Spiel von Liebe, Leidenschaft und Tod – die Ingredienzen vieler begeisternder Filme – eine neue kinematografische Form gefunden.

V.

Carlos Saura hat sich mit «Carmen» den Traum vom totalen Kino zu erfüllen versucht, eine Art Traum vom Gesamtkunstwerk: «Die Ausdruckskraft von «Bodas de Sangre» und «Carmen» liegt wohl darin, dass wir verschiedene sehr unterschiedliche und auch sehr schwierig zu verbindende Elemente zusammengebracht haben. Theater ist Theater. Oper ist Oper. Die Oper ist Theater und Musik, aber sie ist mehr als das, nicht nur Theater und Musik allein. Der Tanz ist Theater und Tanz, und wer weiss, was er sonst noch ist. Und das Kino, das mit diesen Elementen spielt, ich meine, so etwas wie das totale Kino anzustreben, das wäre Theorie, ich weiss, vielleicht ein Traum, vielleicht auch eine einfältige Idee, weil es unmöglich ist. Aber kein Zweifel: Ein Film wie «Carmen» ist für mich eine Annäherung an diesen Traum.» Im gleichen Interview (geführt in Madrid, Ende Juni) kam Saura auf den Frauentyp Carmen zu sprechen, auf das Bild einer modernen, emanzipierten Frau, die liebt, wen sie will und so lange sie will: «Sicher ist die Carmen bei Mérimée eine idealisierte Frau. Und zudem ist sie eine Frau, die aus der Sicht eines Mannes beschrieben wird. Sicher ist diese Idee der Freiheit ein Traum. Der Traum eines Mannes. Die Traumfrau, die stark von ihren Gefühlen geleitet wird, eine Frau ohne kulturelle Verblendung; das Bild einer Frau, die immer nur den Moment lebt. Ich glaube, es handelt sich um eine Utopie. Andererseits trifft man diese Art Frau immer mehr im täglichen Leben: die Frau, die nicht von einem Mann abhängig sein will, die arbeiten will, für sich selber aufkommen will und die sich vor allem an niemanden binden will; also ein Frauenbild, dem wir heute auf der ganzen Welt begegnen.»

VI.

Nun scheint ja das Jahr 1983 zu einem eigentlichen Carmen-Jahr zu werden. Nach Sauras Auftakt folgen weitere filmi-

sche Interpretationen desselben Stoffes. So hat Francesco Rosi eine dem Vernehmen nach eher klassisch orientierte «Carmen» realisiert, ebenfalls unter Beizug des Choreografen Antonio Gades. Peter Brook soll von seiner Theater-Inszenierung gleich drei unterschiedliche Filmversionen hergestellt haben, und in Venedig soll schliesslich das jüngste Godard-Werk uraufgeführt werden, «Prénom Carmen». Auffallend ist dabei vor allem, dass sich bislang ausschliesslich Männer für diesen Stoff zu interessieren scheinen. Langsam, aber sicher möchte ich aber auch einmal eine weibliche Interpretation dieser Materie erleben.

Hans M. Eichenlaub

Narayama Bushi Ko

(Die Ballade von Narayama)

Japan 1983. Regie: Sohei Imamura
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/252)

Auf Breitleinwand wird in Farbe während zwei Stunden und zehn Minuten japanische Berglandschaft zelebriert, gegliedert, verziert oder – unnötigerweise – verfremdet durch kulturfilmartige Kurzexkurse in die japanische Tierwelt. Die dokumentaristische Aufnahme etwa eines Kauzes entspricht dabei dem penetrant realistischen Stil des ganzen Films, der allerdings immer nur pseudorealistisch sein kann, handelt es sich doch beim verfilmten Stoff um Überlieferungen; um Bergsagen würde man wohl hierzulande sagen. Damit kommt für mich Shohei Imamuras «Die Ballade von Narayama» – so hochgejubelt er mit der Verleihung der Goldenen Palme in Cannes 1983 auch wurde – in gefährliche Nähe des Heimatfilms und gewisser Gotthelf-Verfilmungen.

Um das Werk, welches das letzte Lebensjahr der Bergbäuerin Orin zusammenfasst, besser beurteilen zu können, gilt es die literarische Vorlage zu berücksichtigen. Unter dem Titel «Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama-Lieder» ist das dem Film zugrunde liegende Buch von Shichiro Fukazawa, «Narayama

Bushi Ko», 1964 im Rohwolt Verlag und 1981 im schweizerischen Verlag Im Waldgut auch in deutscher Sprache herausgegeben worden. Dies ermöglicht zumindest teilweise einen Vergleich.

Shichiro Fukazawa wurde 1914 in Isawa-Machi im Bezirk Yamanashi, einer Berggegend in Mitteljapan, geboren, verliess schon mit 16 Jahren die höhere Schule, beschäftigte sich mit Literatur, schaffte selber, lernte klassische Gitarre und spielte in einem Orchester in Tokio. Zu seinem eigentlichen Lehrmeister aber machte er die Bergwelt, aus der er stammte, und das einfache Leben ihrer Bewohner. Daraus ging auch «Narayama Bushi Ko» hervor, mit dem Shichiro Fukazawa 1956 den «Preis des Neuen Menschen» errang und schlagartig zu einem der berühmtesten Dichter Japans wurde. Der fast wissenschaftlich anmutende Titel «Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama-Lieder», in Frankreich wurde er zu «Etude à propos des chansons de Narayama», wurde wohl von Fukazawa, der auch die in der Erzählung «erforschten» Lieder der Bergbevölkerung selber geschrieben hat, nicht nur als Ironisierung der Sachbuchwelle gesetzt, sondern auch als Möglichkeit einer Annäherung an eine von der Zivilisation fast hermetisch abgeschlossene Bevölkerungsgruppe von verschiedensten Seiten her. Die künstlerische Form einer Rekonstruktion des Berglebens zwischen Liebe und Tod anhand einiger Lieder erhält eine ebenso poetische wie mytische, eine ebenso psychologische wie mystische Dimension.

Im Film des 1926 geborenen Ozu-Schülers Shohei Imamura aus Tokio fehlen nun diese Eigenschaften ganz. Er stellt das naturalistische Remake einer bereits 1958 von Kinoshita geschaffenen Verfilmung des Stoffs dar, die sich in entgegengesetzter Richtung bewegte, indem sie Brauchtum und Tradition stilisiert in den Mittelpunkt stellte. Wenn Imamura mit faszinierender Kamerafahrt – Masao Tochizawa zeichnet für die Bilder verantwortlich – in die Berglandschaft eindringt, so nicht mit dem Respekt des Stauenden, sondern mit den Augen des Voyeurs. Das letzte Lebensjahr der Bäuerin Orin, die 69jährig ist und sich, einer ur-



Orin (Sumiko Sakamoto) nimmt Abschied von ihrem Sohn Tatsuhei (Ken Ogata), der sie zum Sterben auf den Berg Narayama getragen hat.

alten Tradition folgend, auf den Weg in den Tod mit 70 Jahren vorbereitet, wird zum Bilderbogen von Hunger und Elend, von Liebe und Hass und vor allem von jenem sozialen Gefälle, das selbst in ärmlichsten Lebensgemeinschaften zu finden ist. Seine eigentliche Auseinandersetzung mit dem Tod und mit dem bewussten Sterben erhält erst im letzten Teil das ihr zukommende Gewicht. Hier wird der Film auch bedeutungsvoll und gross. Im Bergdorf am Narayama-Gebirge herrscht noch der Brauch, dass die alten Menschen zum Tode «verurteilt» werden, indem sie sich beim Erreichen ihres 70. Altersjahres zu den verschneiten Bergen aufmachen müssen, um dort zu sterben. Bevor Orin von ihrem Sohn wortlos

in die Todeslandschaft hinaufgetragen wird, gibt sie jenen, die sie überleben werden, ihre Geheimnisse weiter, so etwa die Stelle im Bach, wo man mit blossen Händen die Forellen unter den Steinen hervorholen kann. «Die Ballade von Narayama» gibt gerade in diesen Szenen und im erschütternden Abschied vom Leben auch uns eine Möglichkeit, wieder mit dem allzu oft verdrängten Tod und dem Bewusstsein des Sterbenmüssens in Beziehung zu treten.

Dieser starken Begegnung mit dem Tod, stehen leider bildlich ausgeschlachtete und damit in ihrer Bedeutung verfälschte Sequenzen gegenüber wie etwa die Liebesnacht des Dorfnarren, die Hinrichtung einer verarmten Familie, die sich des Nahrungsmitteldiebstahls schuldig gemacht hat, oder die Schneeschmelze, welche nicht nur den kargen Boden, sondern auch eine Kindsleiche freigibt. Der dörfliche Mikrokosmos mit seiner Sinnlichkeit, seiner Kriminalität, seinem

Brauchtum, seinem Alltag und seinen Geheimnissen wird von Shohei Imamura zu einem doch recht spekulativ ausgeschlachten filmischen Tummelfeld, das auf seine Art fast alles hergibt, was man gegenwärtig von einem japanischen Streifen erwartet, nicht jedoch die feinfühlig Vertiefung in eine ferne Kultur, die in älteren japanischen Filmen, aber auch etwa in «Irezumi» (Die tätowierte Frau) von Yoichi Takabayashi, zu finden ist.

Fred Zaugg

Furyo

(Merry Christmas, Mr. Lawrence)

Japan 1982. Regie: Nagisa Oshima
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/247)

I.

Im Reich der Sinne, im Reich der Leidenschaft: In all seinen bisherigen Filmen hat sich der japanische Autor Nagisa Oshima ausgewiesen als jemand, der fasziniert ist von Sexualität und Gewalt. Männer und Frauen agierten da in seinen früheren Werken, welche einander hoffnungslos verfallen waren in ihrer gegenseitig empfundenen Leidenschaft. Von der Liebe bis zum Tod – das war meist nur ein kleiner Schritt. Mehr noch: Ein notwendiger Schritt. Denn die unbedingte Konsequenz des Eros wurde zum physischen Ende jener, die ihr Tun der grösstmöglichen Lust geweiht hatten. Die «amour fou» des Paares in «Im Reich der Sinne» findet ihre zwangsläufige Entsprechung im Tod des Mannes; ähnliches passiert in Oshimas Film «Im Reich der Leidenschaft», und auch in früheren Werken dieses Regisseurs (etwa in «Tod durch Erhängen») tauchte immer wieder das Motiv der Beziehung zwischen Mann und Frau auf, die begründet war auf einer bedingungslosen Abhängigkeit, die physisch und – mehr noch – psychisch erschien. Bis zum Ende. Zu einem Ende freilich, das für die Betroffenen kein bitteres war. Wer «Furyo» vor diesem Hintergrund sieht, wird überrascht sein ...

II.

Ein Film, der ohne Frauen auskommt. Anders als Wim Wenders in «Im Lauf der

Zeit», anders als Samuel Fuller in fast allen seinen Werken (zuletzt «The Big Red One»), anders als jene bekannten oder unbekannt Western-Regisseure, in deren Werken die Kumpanei der Männer nur mühsam die Sehnsucht nach einer Frau, nach irgendeiner Frau, zu übertünchen vermochte, erzählt Oshima radikal eine Männergeschichte.

Ein japanisches Kriegsgefangenenlager auf Java: Situationen kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs. Und kurz danach. Aber da haben die Fronten schon gewechselt, die englischen Soldaten sind nun Herrscher über ihre einstigen Bewacher. Jener Mr. Lawrence (gespielt von Tom Conti) ist ein wahrer britischer Gentleman. Als Lagerkommandant – die Hierarchie des Militärs hält auch nicht vor dem Elend der Internierten inne – stellt er sich schützend vor seine Mitgefangenen, und mit schon masochistisch anmutender Konsequenz bewahrt er sie vor der Willkür der Feinde, die keine wären, hätte es diesen unseligen Krieg nicht gegeben. Das wäre eigentlich alles gar kein Problem, gäbe es da nicht David Bowie, der einen Unteroffizier spielt. Ihm ist all das Leiden ringsumher reichlich egal; denn seine Kindheit war geprägt durch den Eindruck des schlimmen Schicksals eines missgestalteten Bruders, der von seinen Mitschülern arg drangsaliert worden ist. Zum Zyniker ist er geworden, dieser Soldat, und er fühlt sich wohl mehr als Söldner denn als Kämpfer für die Freiheit seines Vaterlandes. So fällt es ihm leicht, all den Demütigungen zu widerstehen, denen er nun ausgesetzt ist. Der japanische Offizier, der das Lager leitet, ist so auch zunehmend fasziniert von diesem Häftling, und es gibt Momente, in denen sich eine homoerotische Beziehung zwischen beiden andeutet. Womit Oshima wieder beim Thema wäre.

III.

Da gab es einen kleinen Jungen in einem englischen College. Der konnte wunderschön «Ride through the night, ride through the day» singen. Das scheint auf den ersten Blick auch schon das einzig Ungewöhnliche an ihm zu sein. Doch wenn er sich entkleidet, wird – auch für den Zuschauer – sichtbar, dass eine

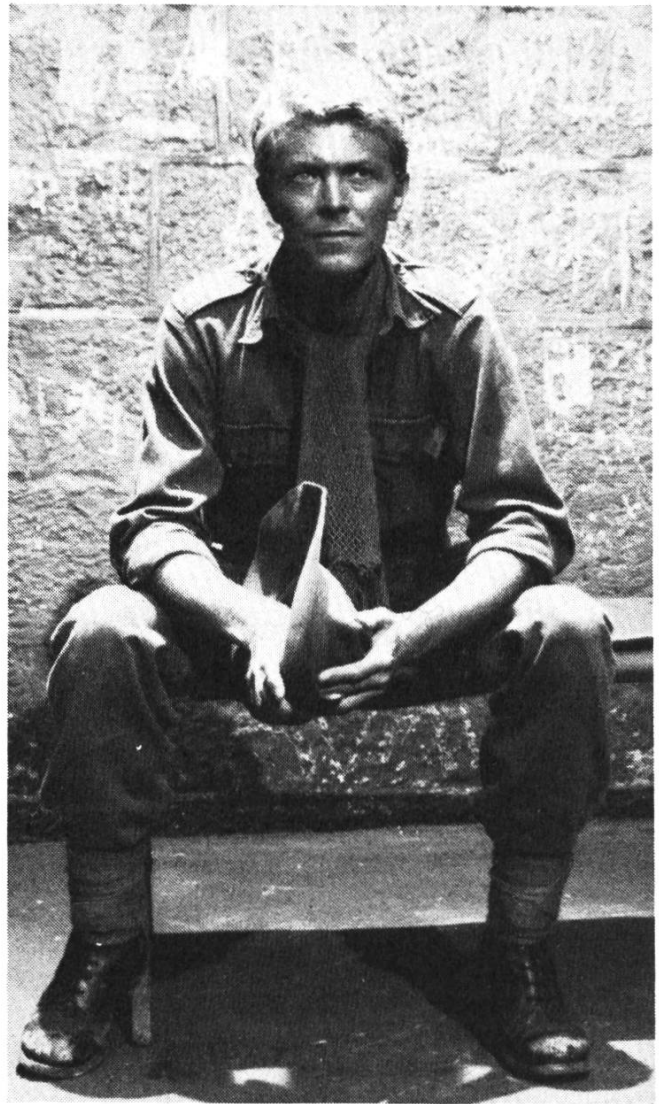
Laune der Natur ihn zum Krüppel gemacht hat. Sein Rücken ist fürchterlich verunstaltet, und er gibt seinen Kameraden damit Anlass genug, ihn nicht nur zu verspotten – er wurde nicht selten auch recht handfest verprügelt. Sein Bruder, so zumindest Oshimas Idee, ist darüber nie hinweggekommen. Und was er als eher wohl-gestalteter Jüngling im Krieg getrieben hat, erscheint – wiederum Oshimas Idee – als wohlfeile Rache für das, was man dem anderen angetan hat. Will man daraus eine der Thesen des Films destillieren – sie könnte lauten: Wenn der grosse Bruder dem kleinen schon nicht hilft, soll er sich wenigstens im Krieg bewähren –, dann täte man Oshima Unrecht. Denn er hat noch viel abwegigere Ideen parat.

IV.

Harakiri. Das ist wohl eine der widerlichsten Formen der Selbsttötung. Dieses merkwürdige Ritual, bei dem sich erwachsene Männer grosse Messer in den Leib stossen, um sich nach vorgegebenen Mustern die Eingeweide zu zerfleischen, wird jemand, der nicht in Japan lebt, wohl niemals verstehen. Oshima lässt verschiedene Protagonisten auf diese Weise sterben, und der Zuschauer hat ausführlich Gelegenheit, das zu betrachten; ebenso wie die Kriegsgefangenen, denen derlei Methoden nicht minder fremd sind – entstammen sie doch einem vermeintlich zivilisierten Land.

Der Unterschied, der Zusammenprall der Kulturen. Das sollte sicherlich das wichtigste Thema dieses Films werden. Harakiri als Beispiel (es gäbe noch andere, aber dies erscheint mir am bezeichnendsten): In «Furyo» (übrigens der japanische Ausdruck für Kriegsgefangene) wimmelt es nur so von leichtfertigen Irrtümern.

Irrtum Nummer eins: Kein Betrachter eines solchen Werkes wird die Hohlheit solcher Rituale begreifen, wenn sie ihm so ungebrochen und genüsslich vorgeführt werden. Was Oshima hier denunzieren will, ist Teil seiner eigenen Phantasien. Wie anders wäre zu erklären, dass er das Leiden derer die sterben, einerseits voller Würde, andererseits aber voller Abscheu darstellt?



David Bowie als englischer Kriegsgefangener mit andeutungsweise homoerotischer Beziehung zum japanischen Lagerkommandanten.

Irrtum Nummer zwei: Ein Kriegsgefangenenlager ist keine Jugendherberge, gewiss nicht. Dass dennoch stillschweigende Einverständnisse zwischen Bewachten und Wächtern stattfinden mögen, das ist allemal vorstellbar. Ebenso vorstellbar ist es, dass bestimmte Situationen die eher resignierte, indes aber: abwartende Haltung beider Parteien empfindlich stören können. Doch Oshima macht daraus wiederum ein Ritual, er belässt seinen Figuren keine Freiheit. Alles ist festgelegt. So vollführen die «fairen» Engländer immer wieder ihr eigenes Harakiri – wenn auch nur im Kopf. Irrtum Nummer drei: Man denunziert den Krieg nicht, indem man ihn zeigt. Man denunziert den Krieg auch nicht, wenn man nur seine Auswirkungen zeigt. Es liegt

nahe, dass Oshima in einer Szene all die verwundeten Soldaten aus dem Lazarett nur deshalb aufmarschieren lässt, um die Assoziation an jene schrecklichen Bilder aus deutschen Konzentrationslagern zu wecken, die man sich auch heute noch nicht anschauen kann, ohne dass es einen graust. Doch solche Assoziationen haben in einem Spielfilm (und das ist nicht als moralischer Appell gemeint) überhaupt nichts zu suchen – aus einem einzigen Grund: Sie bewirken nichts.

Irrtum Nummer vier: «Männer ohne Frauen», so heisst eine Kurzgeschichten-sammlung von Ernest Hemingway. Mit Männern ohne Frauen hat man es auch in diesem Film zu tun. Latente Homosexualität wird hier virulent und der Wunsch nach sexueller Entspannung nicht minder. Misst man die Geschichte, so wie Oshima sie erzählt, an ihrem Anspruch, dann kann man die Protagonisten getrost in Schubladen ablegen. Mr. Lawrence – der ewige Masochist; der japanische Lagerkommandant – ein Mochtegern-Sadist, der sich zu seiner Leidenschaft nicht bekennen mag; Bowie in der Rolle des Unteroffiziers schliesslich – ein junger Mann, der noch nicht so recht weiss, wohin ihn das Brodeln seiner Triebe führen wird, obwohl er es genau zu wissen glaubt. Aber gar so simpel, so schlicht gestrickt, ist das eben alles nicht.

V.

Beinahe eine Gretchenfrage: Wie hält's Oshima mit dem Militär? Wiederum, so scheint es, steht hier die Faszination des Gegenstandes der Analyse im Wege. Als überdimensioniertes Brettspiel wird hier der Krieg vorgeführt, als Spiel, in dem Figuren willkürlich hin- und hergeschoben werden. Manche hierhin, andere dorthin. Am Ende von «Furyo», wenn der ständig vom allzu üppigen Sake-Genuss betrunkenen Oberst dem netten Mr. Lawrence «Merry Christmas» wünscht, dann missrät die Freude über das Ende des Krieges zur peinlichen Verniedlichung einer Änderung der Fronten. Als hätte es Hiroshima oder Nagasaki niemals gegeben. Auf die Idee, dass man nun – wenn auch mühsam – wieder zum alltäglichen Umgang miteinander zurückkehren könnte, dass es selbst im Leben dieser von ihrem

Tun gar so überzeugten Soldaten wieder Platz für eine Frau, für Liebe und Leidenschaft, gäbe, darauf kommt Oshima erst gar nicht. Damit verrät er seine eigenen Obsessionen, damit hört er auf, an das zu glauben, wovon er in seinen früheren Werken erzählt hat. Fünf Jahre habe er an diesem Werk gearbeitet, so der Regisseur in einem Interview. Da kann die Wahrheit in der Phantasie schon mal verlorengelassen...

VI.

Ich habe «Furyo» auf der Piazza Grande in Locarno gesehen und war fasziniert. Dieser Film ist formal so perfekt gemacht, dass man Lust bekommt, ihn immer und immer wieder zu sehen – einfach, um darauf zu kommen, welche handwerkliche Geschicklichkeit dahintersteckt, dass dem Betrachter erst nach langwierigen (und überaus spannenden) Diskussionen Bedenken kommen. Und selbst jetzt noch habe ich Schwierigkeiten, eine Entscheidung zu treffen, ob dieses Werk in den Kurzbesprechungen von ZOOM ein Sternchen bekommen soll oder nicht. Ein Kompromiss: Hier bekommt er eins, dort nicht. Sehenswert jedenfalls ist das allemal...
Uwe Künzel

Monty Python's «Meaning of Life»

Grossbritannien 1982. Regie: Terry Jones (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/251)

Berühmt wurden die sechs englischen Komiker in ihrer Heimat durch eine Fernsehshow, in der sie alle möglichen Tabus ankratzen und sich über Gott und die Welt lustig machten. Ihre Kinofilme «The Holy Grail» und «Life of Brian» verhalten den Monty Python's dann auch international zum Durchbruch, wobei ihre genial-verrückte Bibelinterpretation nicht wenige Gemüter erhitzte. Neben dem sehr freizügigen Umgang mit der Heiligen Schrift und religiösen Tabus – was ihnen den Vorwurf der Blasphemie eintrug – trat ihr Hauptanliegen etwas in den Hintergrund. Unvoreingenommen betrach-



Mit Witz, Satire, bösem Spott und nicht immer ganz geschmacksicheren Gags stürmen die Monty Python's einmal mehr die Bastionen gesellschaftlicher und religiöser Tabus.

tet, ist «Life of Brian» eine brillante Satire auf die Massenhysterie und die Manipulierbarkeit der Menschen, gespickt mit Anspielungen auf gesellschaftliche und politische Fragen der Gegenwart. Eine Welt ohne Tabus und Dogmen, aber auch eine Welt ohne Ungerechtigkeit würde Satiren überflüssig machen, und eine Satire, die nicht aneckt und betroffen macht, hat ihr Ziel verfehlt. So wird auch der neue Python-Streich wieder für Diskussionen sorgen, und Fragen über die Grenzen des guten Geschmacks aufwerfen, Grenzen, welche die Pythons in ihrer Lust an der Provokation unverfroren überqueren. Waren die vorgenannten Filme vom Konzept her abendfüllende Kinofilme, die eine durchgehende Geschichte erzählten, so ist ihr neues Werk eher den Fernsehshows verwandt, reiht es doch Sketches aneinander, die unter dem allumfassenden Titel «Der Sinn des

Lebens» nur mit viel Phantasie als Einheit gedacht werden können.

Es versteht sich von selbst, dass die Truppe dabei vor allem den Un-Sinn des Lebens im Auge haben. John Cleese Aussage, der Film sei «ein billiger Versuch, in der letzten Minute einen Haufen unzusammenhängender Sketches irgendwie unter einen Hut zu bringen», ist wohl für einmal nicht ironisch, sondern ganz wörtlich zu nehmen. In der Tat werden da qualitativ hochstehende Satire und alberner Blödsinn munter in Einklang gebracht, so als ob dies die selbstverständlichste Sache der Welt wäre. Die Pythons können es sich gar erlauben, die einfallsreichste Sequenz als Vorfilm zu bringen: Da meutern einige ältere Angestellte einer englischen Versicherungsgesellschaft, die von ihren Managern in den Ruin geführt wurde, und übernehmen in alter Seefahrer-Manier selber das Ruder. Als wilde Piraten holen sie den Anker ein und steuern ihr Schiff Richtung Wallstreet, um dort den großen Aktiengesellschaften den Garaus zu machen.

In dieser ersten Episode erweisen sich die

Pythons als echte Satiriker, die eine gelungene Verbindung von Gesellschaftskritik und absurder Utopie (die so absurd nun auch wieder nicht ist) erschaffen, und dabei gekonnt Klischees alter Piratenfilme zu neuem Leben erwecken. Jeder andere hätte sich wohl diesen Spass für den Schluss aufgespart; nicht so die Pythons, bei denen offensichtlich ganz andere «Qualitätskriterien» im Vordergrund stehen, etwa nach dem Motto: Erlaubt ist, was uns Spass macht.

Der eigentliche Film führt uns dann locker durch das Leben, von der Geburt bis zum Tod, angereichert mit vielen Fischen, bei denen niemand so richtig weiss, was sie in dem Film überhaupt zu suchen haben. «Der Film reicht von Philosophie über Sozialgeschichte und Medizin bis hin zu Heilbutt. Vor allem Heilbutt, meint denn auch Michael Palin. Geburtenkontrolle, Sexualunterricht, Krieg, Organspenden, Variationen über den Tod und Weihnachten im Himmel, sind einige der Themen die für Gags hinhalten müssen.

Die herrlich-absurde Logik, die oft Anlass zu Denkanstössen sein kann, zeigt sich zum Beispiel bei jenem Organspender, der seine Leber im Falle seines Ablebens zur Verfügung stellen möchte, und der plötzlich Besuch erhält von zwei weissgekleideten Herren, die um seine Leber bitten. Sein Hinweis, dass er noch am Leben sei, beantworten die Gäste mit gezücktem Messer, das sie so intensiv anwenden, dass der Spender dann tatsächlich stirbt und der Organverpflanzung nun nichts mehr im Wege steht. Sex, Religion und Tod, diese ewigen Themen der Philosophen und Spassmacher, dominieren auch hier und es ist immerhin erstaunlich, wie es den sechs Briten gelingt, diesen Themen eine ganze Reihe, zugegebenermassen nicht immer geschmacksicherer Gags abzugewinnen. «Meaning of Life» ist sicherlich kein Höhepunkt des komischen Films und auch nicht der beste Monty-Python's-Film. Doch in einer Zeit, in der auch die Komik immer mehr schulbladiert wird in intellektuell-anspruchsvolle oder Boulevard-Kategorien, bieten die Python's eine erfrischend spontane Mischung an, die für jeden etwas zum Lachen (aber auch zum Ärgern) beinhaltet. Diese seltsame Mischung aus hervorra-

gender Satire, Situationskomik und purem Schwachsinn macht die Monty Python's so einmalig. Sie sind umstritten und erfolgreich. Etwas Besseres kann einem Komiker gar nicht passieren.

Roger Graf

Medien-Ausbildungs-Zentrum in Luzern

srg. Die Verantwortlichen der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG), des Schweizerischen Verbandes der Zeitungs- und Zeitschriftenverleger (SZV) und des Verbandes der Schweizer Journalisten (VSJ) haben weitere Objekte für ein Medien-Ausbildungs-Zentrum (MAZ) besichtigt und gestützt darauf beschlossen, Luzern definitiv als Sitz der Schule zu bestimmen.

Keine Lohnschreiber

uj. Die Chefredaktion der «Weltwoche» legt Wert darauf festzustellen, dass die in ZOOM Nr. 11/83 geäusserte Bemerkung, wonach es den Filmkritikern der Verlagsobjekte aus dem Hause Frey mehr oder weniger direkt untersagt ist, kritisch über Filme zu schreiben, die in dem vom Unternehmen kontrollierten Kinos gespielt werden, «jeder Grundlage entbehrt und somit unrichtig ist». Vom Angebot einer Gegendarstellung wollte die «Weltwoche» keinen Gebrauch machen. Die Redaktion ZOOM nimmt mit Genugtuung zur Kenntnis, dass der Verlag Jean Frey mit der Veräusserung des Gratisanzeigers «Züri-Leu» (1982) auch von der in diesem Blatt geübten Praxis, von der Kinobranche in Auftrag gegebene und bezahlte Texte als Filmkritiken auszugeben, Abstand genommen hat. Die Bedrohung der journalistischen Unabhängigkeit durch eine Konzentration immer mehr Medien auf einige wenige Konzerne – davon war im Editorial 11/83 die Rede – bleibt indessen ebenso bestehen wie die zunehmende, keineswegs unumstrittene Privatisierung und Kommerzialisierung der Medien. So etwa hat die Jean Frey AG grosse Anstrengungen unternommen, ausser in den Printmedien und in der Kinowirtschaft auch im Bereich des Lokalradios Fuss zu fassen – vorerst allerdings vergeblich.