Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 9

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: 07.01.2026

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

kommen zeit- und zivilisationskritische Momente Gewicht. Es geht nicht mehr so sehr um Künstler und Kunst, sondern, umfassender, um die Aufgabe, die es als Mensch in der heutigen, von Katastrophen bedrohten Gesellschaft zu erfüllen gilt. Plädoyers für Individualität – gegen Vermassung und Mitläufertum, für Bereitschaft zur Übernahme von Verantwortung, gegen egozentrische und pragmatische Interessen – stehen dabei im Vordergrund. «Die Menschen müssen Klarheit darüber erhalten, was der Grund und das Ziel ihres Seins auf unserem Planeten ist» (41).

Ähnlich wie bei westlichen Zeitdiagnostikern setzt sich auch diese Bestandesaufnahme mehr aus Weltangst denn aus Weltvertrauen zusammen. Aber dieses letztere hat «trotz der sterbenden Geistigkeit» noch nicht vollends ausgespielt. Ein Stück davon lebt, als urrussische Heilssehnsucht, vor allem in den *schwachen,* äusserlich erfolglosen Tarkowskij- (und Dostojewskij-) Gestalten. Wenn sie den Mauern von Blindheit und spiesserischem Unverständnis, der «schmutzigen (normalen) Wirklichkeit» gegenüberstehen, überkommt sie eine innere Kraft, mit deren Hilfe sie eine andere, eine höhere, eine geistige Stufe von Lebensqualität erklimmen. So werden (oder bleiben) sie Sieger; auch dort wo sie in den Hammer laufen oder, historischen Vorbildern gleich, zu Kreuze kriechen müssen ...

Ähnliche spirituelle Energien soll «wirkliche Kunst» auch im Zuschauer zu wecken vermögen, damit er zu seiner wahren Bestimmung gelangt: Tarkowskijs «postmaterielle» Befreiungstheologie! Sie ist in diesem Sinne und mit diesem Autoren-Buch auf ebenso eindrückliche wie eindringliche Weise bestätigt worden. ■

Film im Kino

Urs Jaeggi

No Man's Land

Schweiz/Frankreich 1985.
Regie: Alain Tanner
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/121)

No man's land – Niemandsland. Der neue Film von Alain Tanner handelt von Grenzen, von den politisch festgelegten zunächst, dann aber auch von jenen imaginären, innerlichen, die jedes menschliche Tun beeinflussen, sei's, dass sie hemmend wirken, sei's, dass sie als Herausforderung empfunden werden, überschritten sein wollen. Von Grenzgängern wird in «No Man's Land» erzählt, von Menschen also, welche die Grenzen überschreiten, aber auch von Menschen, die sie bewachen – nicht militärisch, sondern zollpolizeilich. Irgendwo im Jura, wo die Schweiz aufhört und Frankreich beginnt und wo sich die Schmuggler und Zöllner in einem nicht über alle Zweifel erhabenen Nightclub gute Nacht sagen – und manchmal auch noch ein wenig mehr – hat der Film seine Heimat. Genauer gesagt: Die Heimat von Tanners jüngstem Werk ist – der Titel verrät es – das Niemandsland, jener Landstrich also, der zwischen den schweizerischen und französischen Zollposten liegt und, wie Jura-Kenner wissen, mitunter mehrere Kilometer breit sein kann.

Wenn die Heimat eines Filmes, der in schweizerisch-französischer Ko-Produktion sowie mit finanzieller Unterstützung deutscher und britischer Fernsehanstalten entstanden ist und von einem international reputierten Regisseur gedreht wurde, das Niemandland ist, dann liegt der Verdacht nahe, dass es sich um einen sogenannten Euro-Film handelt. Die spielen bekanntlich überall und nirgendwo. Nur: Alain Tanner ist eben kein Euro-Filmer, war es auch nicht in «Light Years Away», selbst wenn ihm das von bestimmten Kritikern vorgeworfen wurde. Alle Filme Tanners – seine frühen so gut wie die letzten – sind viel zu sehr in den Räumen, in denen sie spielen, verwurzelt, als dass sie sich verpflanzen liessen. «Charles mort ou vif», «La Salamandre» und «Le retour d'Afrique» können nur in Genf und seiner Umgebung spielen, «Messidor» ist an die Schweiz gebunden, «Light Years Away» braucht jenen Raum am Ende der Welt, und «No Man's Land» ist unverbrüchlich mit der schweizerisch-französischen Grenzregion im Jura verbunden, auch wenn der englische Titel darüber hinwegtäuschen mag: «No Man's Land» ist eben keine «Storia di confine» («Niemandsland» wird übrigens auch in Langenscheidts Grosswörterbuch Deutsch-Französisch mit «no man's land» übersetzt). Das auf den Film bezogen typisch Europhile, die beliebige Austauschbarkeit der Geschichten, der Gesichter, der Örtlichkeiten und der Räume, fehlt Tanners Filmen glücklicherweise. Selbst wenn sie von Heimatlosen und Heimatsuchenden erzählen – und das tun sie fast ausnahmslos –, sind sie fest in einem charakteristischen, unverwechselbaren Umfeld, einer Heimat eben, verwurzelt.

Für die Wahl des Niemandslandes als Ort der Handlung hat

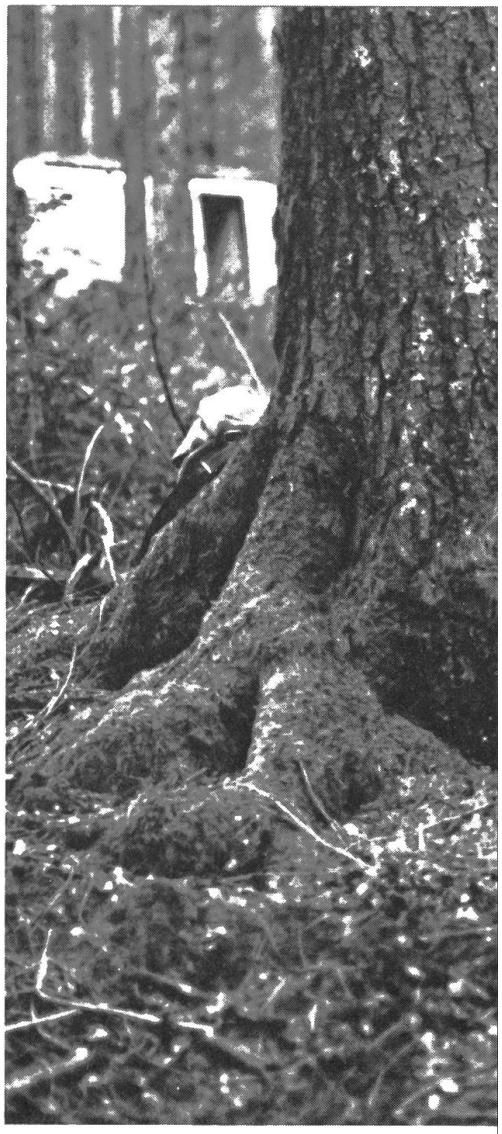
Alain Tanner eine ebenso einleuchtende wie pragmatische Begründung: Sein französischer Ko-Produzent habe ihn gedrängt, in Frankreich zu drehen; er selber wollte lieber in der Schweiz. So habe er sich schliesslich für no man's land entschieden. Das ist anekdotisch und bestimmt nur die halbe Wahrheit. Der Film offenbart denn auch sehr schnell den Grund für die ungewöhnliche Ortswahl: die Faszination der Bewegung im Grenzbereich. Fünf Personen bewegen sich der Grenze entlang, überschreiten sie, durchmessen Niemandsland: Mali (Betty Berr) ist eine Grenzgängerin. Als Algerierin lebt sie in Frankreich und fährt jeden Tag mit dem Bus über die Grenze in die Schweiz, um dort zu arbeiten. Gelegentlich versteckt sie Schmuck in ihrer Wäsche und bringt ihn Lucie (Marie-Luce Felber), die als Serviertochter arbeitet. Als Lucie einmal unabkömmlich ist, um den Schmuck in Empfang zu nehmen, weil sie das Restaurant hüten muss, schickt sie ihren Freund Jean (Jean-Philippe Ecoffey) zum Übergabe-Treff, und so rutscht dieser, der eigentlich gelernter Uhrmacher ist, aber als Arbeitsloser auf dem Bauernhof seines Onkels mithilft und hier in der Verbundenheit mit der Natur glücklich wird, zum erstenmal in seinem Leben in eine Schmuggelaffäre.

Wer den kleinen Finger reicht, dem wird auch die Hand genommen. Bald sieht man auch Jean über die Grenze pendeln. Sein Schmuggelgut ist nicht immer harmloser Natur. Manchmal sind es Menschen, die aus irgend einem Grunde unerkannt über die grüne Grenze wollen. Wie man das macht, lernt Jean von Paul (Hughes Quester), dem Sohn eines Garagisten, der ab und zu mal auch einen Wagen für den heimlichen Transfer von Land zu Land unter Umgehung der Zollformalitäten präpariert. Paul ist so etwas wie ein Schmugglerboss. Er heckt die Pläne aus, organisiert. Strategisches Zentrum ist der grenznahe Nightclub, den seine Freundin Madeleine (Myriam Mézière) führt. Dort trifft er schliesslich auch jenen schmierigen französischen Bankier, der gegen guten Lohn ein ganz besonderes Schmuggelgut transportieren lassen will: schmutziges Geld, das in der Schweiz reingewaschen werden soll.

Paul wittert den Coup seines Lebens. Die Erfüllung seiner Träume rücken in Griffnähe. Er mobilisiert Madeleine, Lucie, Mali und Jean als Helfer und Helfershelfer diesseits und jenseits der Grenze. Aber seine Aktivität ruft auch die Zollpolizei auf den Plan. Eines Nachts, als Paul und Jean in grossen Rucksäcken schweres Gold durch das Niemandsland schleppen, fallen Schüsse: Die Geschichte nimmt ein böses Ende.

Die Schmugglergeschichte ist die eine Seite dieses Films, die äusserliche sozusagen. Er hat – wie könnte es bei Tanner anders sein – eine andere: Fünf Menschen bewegen sich in Grenzräumen, passieren den Schlagbaum, durchmessen Niemandsland. Sie tauschen die Heimat mit der Fremde aus, auch wenn diese Fremde ganz nahe ist und bekannt erscheint. Sie wagen das Abenteuer, nehmen Risiken in Kauf. Das erinnert – mit Verlaub – an Andrej Tarkowskis «Stalker»: das no man's land als Zone, Paul als Stalker, die andern vier auf der Suche nach dem Raum, der das Geheimnis des Lebens birgt? Ein verwegener, vielleicht gar ein vermessener Vergleich. Natürlich suchen die fünf aus Tanners Film nicht nach dem Absoluten und Letzten, natürlich durchwandern sie nicht den Raum menschlichen Bewusstseins, um zum Kern aller Dinge vorzustossen. Was sie bewegt, ist banaler und gleichzeitig handfester: Sie suchen in einer wenig festgefügten Welt ein kleines Stücklein persönlichen Glücks, ein bisschen Geborgengheit und Liebe. Sie versuchen, ihre geheimen Sehnsüchte zu realisieren.

Paul beispielsweise lernt fliegen: nicht als moderner Ikarus wie Yoshka Poliakoff in «Light Years Away», sondern als Pilot eines kleinen Sportflugzeugs. Wenn er das Brevet erworben hat, will er weg: zunächst in den Raum zwischen Himmel und Erde, wo die Freiheit noch grenzenlos ist; dann nach Kanada mit seinen unendlich weiten Wäldern und den unzähligen Seen. Dass der Ausbruch aus der Enge in ein anderes no man's land führt, ist ihm egal,



Hauptsache, es wird nicht wieder durch Grenzen eingeengt.

Madeleine wiederum möchte ihre abgelegene Disco-Höhle, in der sie mit drei Musikern gelegentlich selber auftritt, mit einer Bühne in Paris vertauschen. Nur möchte sie sich nicht gerne von Paul trennen. Aber der fürchtet diese Stadt wie der Teufel das Weihwasser. Lucie wiederum glaubt, das Glück nur in der grossen Stadt finden zu können und möchte weg aus dem kleinen Restaurant. Mali dagegen träumt von einer Familie und möchte vier Kinder haben. In ihrer Heimat, meint sie, liessen sich diese Vorstellungen am ehesten realisieren.

Alle wollen woanders leben, nur nicht dort, wo sie gerade sind. Deshalb schmuggeln sie. Jedesmal, wenn sie Schmuck, Geld, Autos oder auch Menschen über die Grenze bringen, schmuggeln sie auch ein Stück ihrer Sehnsucht durchs Niemandsland. Das Schlimme beim Schmuggeln ist, dass man zwar dauernd Grenzen überschreitet und Niemandsland durchmisst, aber immer wieder an den Ausgangspunkt zurückkehrt, es sei denn, man werde von den Zöllnern ertappt.

Weshalb aber schmuggelt Paul? Er ist der einzige, der nicht weg will. Ihm gefällt's. Er liebt die Kühe und die Weiden; er fühlt sich wohl im Jura. «Bald wird es in der Stadt nur noch Küher geben», sagt er einmal, «und auf dem Land nur noch Idioten.» Er ist bereit, der Dorftrottel zu werden.

Er hat Grundsätze, Wertvorstellungen und ist deshalb stark. Am Ende wird er deshalb überleben. Aber auch Paul hat eben seine Sehnsucht, seine Glücksvorstellung: Er schläft zwar gelegentlich mit Lucie, aber er liebt Mali. Doch diese liebt ihn nicht: no man's land zwischen den beiden. Jetzt schmuggelt Jean halt Gefühle über die Grenze.

Auch Alain Tanner ist ein Schmuggler. In einem grossen, schweren Rucksack schleppt er seine Ängste um eine jeglicher Wertvorstellungen und Sinngebung entleerte, normierte und langweilige Welt durch einen Film, der «No Man's Land» heisst. Jenseits der Grenze stehen die Zuschauer. Er überreicht ihnen den Sack und hofft, dass sie seine Ängste verstehen, darauf reagieren, etwas zu verändern versuchen. Denkt er etwa, beim Schmuggel von Ängsten stelle sich etwas Ähnliches ein wie beim Geld, nämlich eine Veränderung? Wenn aus schmutzigen Scheinen durch den Transfer über die Grenze saubere entstehen, warum sollen sich dann nicht auch Ängste in Hoffnungen verwandeln?

Niemandsland, das wird bei diesem Schmuggelakt klar, ist nicht nur zwischen den Schlagbäumen im Jura, sondern allgegenwärtig: Niemandsland ist in unseren Köpfen, in unseren Beziehungen, in unseren Gefühlen. Fünf im Jura brechen auf, um das Niemandsland zu überwinden. Was sie tun, ist illegal, polizeilich verboten. Man darf auch dies als Allegorie verstehen – und allenfalls auch als Parallele zu Tarkowskis «Stalker»: Auch dort wird die Gruppe, die zur Sinn-Suche aufbricht, von Ordnungskräften verfolgt.

Wer Alain Tanners «No Man's Land» ausschliesslich als moderne Scmugglerballade ansieht, wird möglicherweise nur halbwegs auf die Rechnung

kommen. Für einen reinen Thriller sind Action und äusserliche Dramatik wohl etwas wenig entwickelt. Spannung entsteht – wie immer bei Tanner – nicht aus der Handlung und aus der Geschichte selber, sondern aus deren Parabelhaftigkeit und Wirklichkeitsbezug. So präzis und realistisch der Autor die Charaktere und Ereignisse auch immer darstellt, sie weisen immer über sich selber hinaus, werden zum Gleichnis für unsere Gegenwart, die den Menschen immer stärker von sich selber entfremdet, ihm keine Möglichkeiten zur freien Entfaltung mehr lässt. Tanners Schmuggler sind Partisanen im Kampf gegen die Frustration. Sie bleiben zwar auf der Strecke, aber vielleicht hat ihre Idee eine Bresche geschlagen.

Wer hinter die Bilder zu schauen vermag, entdeckt eine Gesellschaftsparabel, die ihres sichtlichen Pessimismus' zum Trotz nicht Hoffnungslosigkeit verströmt. Alain Tanner glaubt – wie in seinen früheren Filmen schon an die Menschen, an ihre Kraft, die Dinge zu verändern. So begegnen wir in «No Man's Land» erneut Figuren, die trotz ihren Schwierigkeiten, das Leben zu meistern, trotz ihren unerfüllten Sehnsüchten, keine Kinder von Traurigkeit sind. Tanner – der sagt, in einer Gesellschaft, in der zunehmend alle Werte aufgehoben werden, sei es schwierig, einen Sinn zu finden – sieht wohl gerade in der heiteren Gelassenheit, den Dingen zu begegnen, die Grundlage zu einer neuen Sinngebung: Sie allein erlaubt es, den Kopf auch dann oben zu behalten, wenn alles dagegen spricht. Nur wer den Kopf oben behält, verliert die Übersicht im Niemandsland nicht, erkennt die Wegmarken, die über die Grenzen führen.

Die heitere Gelassenheit, die Hoffnungslosigkeit in Mut zu verwandeln vermag, findet in «No Man's Land» – stärker noch fast als in den früheren Filmen Tanners – ihre formale Entsprechung. Sie findet sich wieder in den Bildern von Bernard Zitzermann, die von einer wunderbaren Poesie durchzogen sind und zu Seelenlandschaften werden, in der Musik von Terry Riley, die den meditativen und sinnlichen Charakter des Werkes unterstreicht, in der Montage, die dem Film den Rhythmus einer musikalischen Dichtung verleiht.

Die Form – eine grossartige, mit überzeugender Sicherheit inszenierte stilistische Einheit fast klassischen Zuschnitts – macht aber auch Tanners Arbeitsweise transparent: Zu einer Musik, die er lange vor Drehbeginn aufgenommen hat, zu einer Landschaft, die ihn fasziniert, und für Schauspieler, mit denen er unbedingt zusammenarbeiten wollte, hat er erneut eine Variation jener Geschichte erfunden, die er immer und immer wieder erzählen muss, weil sie ihn beschäftigt. Es ist die Geschichte von Menschen, die aus dem Gefängnis der gesellschaftlichen Enge ausbrechen und ein neues Leben beginnen wollen, weil sie eine Sehnsucht haben, aber meistens schon im Niemandsland zwischen den Grenzen vom Hier zum Dort von der Realität eingeholt werden. Alain Tanner, nehme ich an, wird uns schon noch einen Schmuggler präsentieren, der seine Hoffnungen und seine Phantasie über die scharf bewachte Grenze transportieren und sie in eine neue, bessere Heimat retten kann, sei's fliegend, schwimmend oder zu Fuss. ■

Franz Ulrich

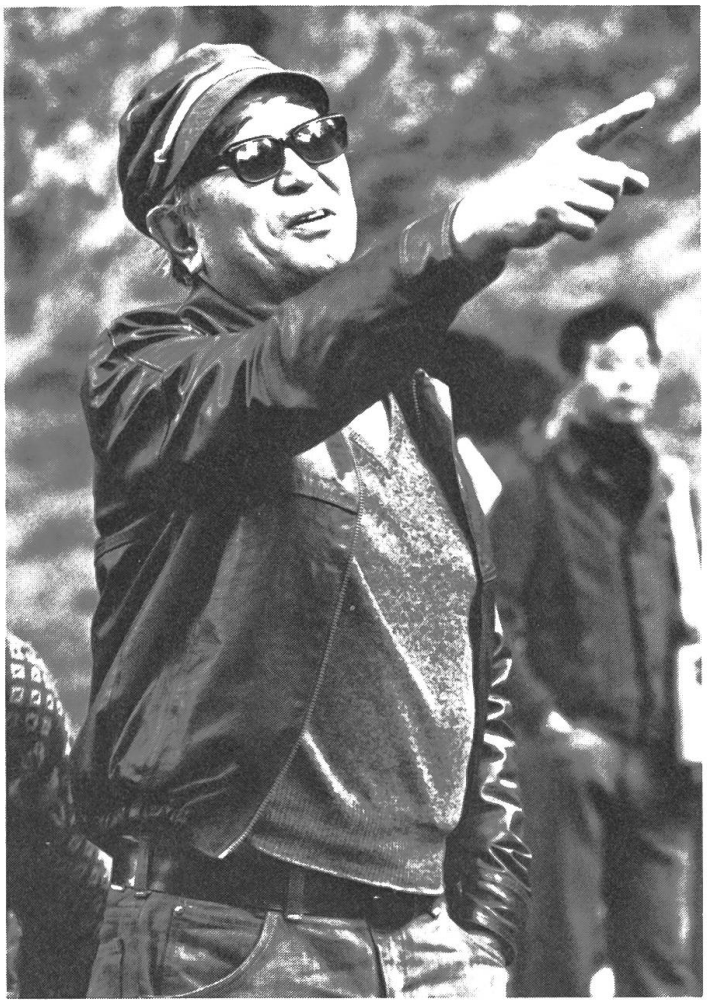
Rashomon

Japan 1950. Regie: Akiro Kurosawa (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/108)

Unter dem vom Krieg zerstörten «Tor des Rasho» (dies die wörtliche Übersetzung des Filmtitels. Rasho ist ein Dämon der buddhistischen Mythologie, dem in Kyoto, Japans Kapitale im 15. Jahrhundert, eines der Stadttore gewidmet war) suchen drei Männer – ein Bonze, ein Holzfäller und ein Knecht – Zuflucht vor einem sintflutartig niederprasselnden Regen. Der Bonze und der Holzfäller sind bestürzt, beklagen die Abgründe der menschlichen Seele, die Schlechtigkeit des Menschen und das Furchtbare des Todes. Der Grund für ihre Niedergeschlagenheit und Verzweiflung ist ein Verbrechen: Im «Wald der Dämonen» ist ein Samurai getötet, seine Frau vergewaltigt worden. Aber niemand scheint zu wissen, was wirklich geschehen ist.

Und dann erzählt der Holzfäller (Takashi Shimura), wie er mit geschultertem Beil durch den sommerlichen Wald, durch dessen Blätterdach das Sonnenlicht flirrte und funkelte, gegangen ist. Im Gebüsch hat er einen Frauenhut, einen zerschnittenen Strick und schliesslich den Toten gefunden. Voller Entsetzen ist er wie von Furien gehetzt davongelaufen und hat Meldung gemacht. Mehr will er nicht wissen, nicht gesehen haben.

Und weiter berichtet der Holzfäller, was vor Gericht geschah. Wie er vor Gericht erschienen ist, vor einer grossen Mauer, die zur Klagemauer wird, davor im Sand kniend der Holzfäller als Zeuge und die Angeklagten, der Mörder und die Frau des Toten, alle dem Gericht zugewandt,



Schuf mit «Rashomon» den vielleicht vollendetsten Film auf dem Gebiet der Ästhetik des Sakralen: Akira Kurosawa.

das unsichtbar bleibt: Richter sind die Zuschauer – wir alle.

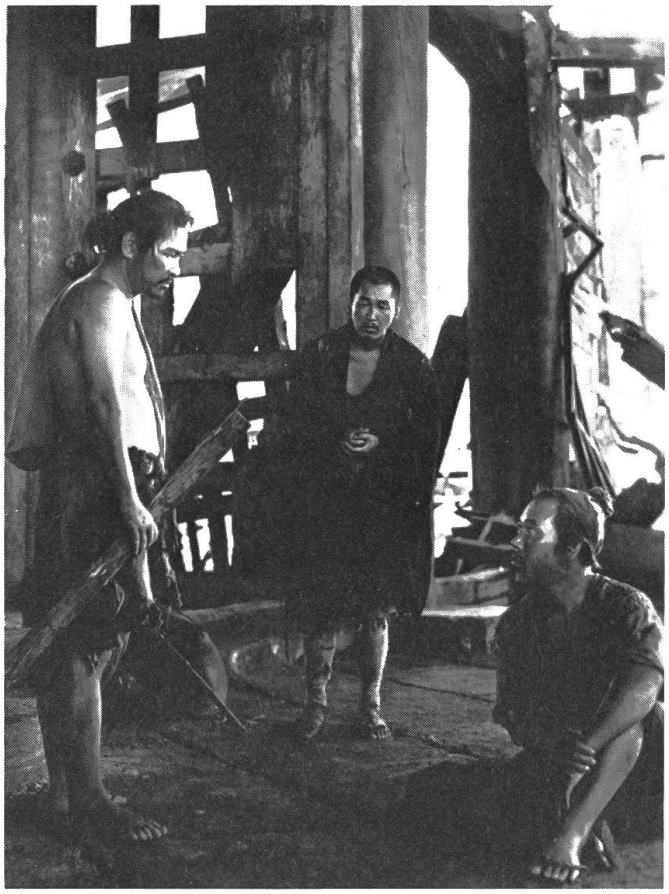
Zuerst schildert der buddhistische Priester (Minoru Chiaki) seine kurze Begegnung mit dem Paar vor dem Verbrechen im Wald. Zum ersten Mal wird die bezaubernde Schönheit der Frau, das Glück des Mannes, der auf sie blickt, sichtbar. Dann berichtet ein Polizist (Daisuke Kato), wie er den Täter gefunden hat. Er ist stolz darauf, den berühmten Räuber Tajomaru gefangen zu haben, als dieser vom Pferd gefallen war. Er sagt damit nicht absichtlich die Unwahrheit, da er nicht wissen konnte, was wirklich geschehen war. Er sagt es, weil er selbst gerne möchte, dass es so gewesen war. So zeigt der Bericht des Polizisten im kleinen, was im grossen für die vier Hauptbeteiligten gilt: Sie alle schieben nicht bewusst und gezielt Unwahres an die Stelle des Wahren, sondern weil sie das Objektive nicht vom Subjektiven, ihren persönlichen Vorstellungen und Befürchtungen, trennen können.

Als erster der am Geschehen Beteiligten muss der gefesselte Räuber Tajomaru (Toshiro Mifune) berichten. Er schildert sich selbst als eine kraftvolle, freie Naturgewalt, die sich selber Gesetz ist. Ja, die zierliche Frau unter den duftigen Schleiern habe seine Gier entflammt. Er habe die Habgier Takehiros, ihres Mannes geweckt, indem er ihm von einem verborgenen Schatz erzählte. Takehiro sei in die Falle gegangen, er habe ihn überwältigt und an einen Baum gefesselt und seine Frau, deren Widerstand sich schnell in Hingabe verwandelt habe, vor dessen Augen vergewaltigt. Nachher habe sie ihn gebeten, ihren Mann zu töten. Doch er habe Takehiro in ehrlichem Zweikampf besiegt.

Für Tajomaru ist seine Leidenschaftlichkeit ein Ausdruck seiner Grösse. Überfall und Vergewaltigung hält er nicht für Verbrechen, sondern für männliche Heldentaten. Dagegen passt ein feiger Mord nicht zum Bild des wilden, aber ritterlichen Kämpfers, das er von sich zeichnet. Er habe den Mann nicht töten wollen, aber als es unvermeidlich geworden sei, sei es in ehrlichem Zweikampf geschehen. Nicht nur er habe sich heldenhaft verhalten, sondern auch die Frau, die sich zuerst wehrte und dann ihre Schande gerächt haben wollte, sowie der Mann, der tapfer für seine Frau gekämpft habe. Das Heldentum der andern steigert Tajomarus eigene Grösse.

Ganz anders ist der Bericht Masagos, der Frau (Machiko Kyo). Sie hat sich hingegeben, um den Ehemann aus der Gewalt des Räubers zu retten. Als der Räuber fort war, hat sie Takehiros Fesseln zerschnitten und ihn gebeten, sie mit einem Dolch zu töten, da sie mit ihrer Schande nicht glaubte, weiterleben zu können. Aber Takehiro hat sie nur mit abgrundtiefer Verachtung angeschaut. Da hat sie die Besinnung verloren, und als sie wieder zu sich gekommen ist, steckte der Dolch in seiner Brust. Nicht die Schandtat des Räubers hat ihr Leben zerbrochen, sondern die höhnische, verachtungsvolle und lautlose Abweisung, mit der Takehiro sie verstossen hat. Dass sie sich der Tötung ihres Gatten bezichtigt, ist weniger ein Schuldbekenntnis, sondern vielmehr eine Folge ihrer Verzweiflung darüber, wohin ihr Mann sie getrieben hat.

Durch den Mund eines weiblichen Mediums (Fumiko Homma) kommt schliesslich der tote Samurai (Masayuki Mori) zu Wort: Voller Abscheu hat er



Verzweifeln an der Schlechtigkeit der Menschen: der Knecht, der Bonze und der Holzfäller in den Ruinen des Rasho-Tors (Bild links).
Laden aus Schwäche Schuld auf sich: in der Mitte Räuber Tajomaru (Toshiro Mifune) und Masago (Machiko Kyo), im Bild rechts Samurai Takehiro (Masayuki Mori) und seine Frau Masago (Machiko Kyo).

gesehen, mit welcher Lust sich Masago dem Wegelagerer hingegeben hat. Selbst Tajomaru war davon angewidert, und als Masago ihn aufforderte, ihren Mann zu töten, jagte er sie fort und befreite Takehiro. Dieser zog die für ihn einzig mögliche Konsequenz und stiess sich nach altem Ritual den Dolch in die Brust.

Takehiros und Masagos Bericht verhalten sich in vielem spiegelbildlich zueinander. Für beide ist die Untat des Räubers nur der äussere Anlass für das innere Geschehen, das sich zwischen ihnen beiden abgespielt hat. Sie bezichtigen sich gegenseitig des Verrats an der Liebe, für den jedes den andern für schuldig hält.

Als letzter wird der Holzfäller als Zeuge befragt, und da zeigt es sich, dass der Holzfäller viel mehr gesehen hat, als er zu Beginn unter dem Tor (in der Rahmenhandlung) sich anmerken liess. Vor dem Richter bemüht er sich, einen möglichst wirklichkeitsnahen Bericht zu geben. Der Räuber ist nicht mehr ein Held, sondern irgendein Strolch mit teils rührenden, teils kindischen Gewissensbissen. Der Mann ist kein verratener Liebender mehr, sondern ein eingebildeter Schwächling, und die Frau ist nicht mehr verstossene Liebende, sondern ein durch die Vergewaltigung hysterisch gewordenes Weib. Auf den ersten Blick scheint die Aussage des Holzfällers die Dinge ins richtige Licht zu rücken und verschiedene Widersprüche zu lösen. Wie sich später jedoch zeigt, sucht er durch die «Entlarvung» der drei von seinem eigenen Vergehen abzulenken. Er verschweigt, dass er den toten Samurai beraubt hat. Der scheinbar Aussenstehende, dem die Betroffenen fremd und gleichgültig sind, verurteilt die drei, indem er sie in einem ungünstigen Licht erscheinen lässt, um seine eigene Schuld zu verheimlichen. Auch er kann deshalb nicht die Wahrheit sagen.

Inzwischen hat der Regen aufgehört. Bedrückt hocken die drei Männer im Schutze des Tores um ein wärmendes Feuer, das der Knecht aus Holz vom baufälligen Tor gemacht hat. Ihn lässt die Geschichte ziemlich unbeteiligt. Er hat die beiden andern nur dazu gedrängt, ihm zur Unterhaltung das Geschehen zu erzählen. Für ihn ist es selbstverständlich, dass alle Menschen schlecht sind, und

darum ist er nur auf seinen Vorteil bedacht. Als auf einmal aus einer Ecke des Tores das Wimmern eines Säuglings zu hören ist, nähert er sich dem Bündel, und will dem Kind die Windeln in die es eingehüllt ist, wegnehmen mit der lakonischen Erklärung: «Wenn ich sie nicht nehme, nimmt sie ein anderer.» Vom Holzfäller seines unmenschlichen Verhaltens wegen zur Rede gestellt, beschuldigt ihn der Knecht, den kostbaren Dolch des Samurais gestohlen zu haben. Ihm war es bisher völlig gleichgültig, welche der Geschichten wahr oder gelogen war, «wenn's nur recht spannend ist». Erst als er selber angegriffen wird, stellt er den Lügner bloss.

Voll Reue und Scham nimmt der arme Holzfäller das Kind in seine Arme. Er will es in seine Obhut nehmen, obwohl er zuhause schon sechs andere hat. Er weiss, dass er das Gericht belogen hat, dass er selber schuldig geworden ist. Und indem er seine Schuld erkennt und akzeptiert, führt sie ihn zum Verstehen der Schuld der anderen: «Sie haben es schweren Herzens getan», entschuldigt er jene, die das Kind aussetzten. Diese Tat der Reue, der Nächstenliebe und Barmherzigkeit richtet den Mönch, der an der Schlechtigkeit der Menschen verzweifeln wollte, wieder auf. Er sagt zum Holzfäller: «Ich glaube, du hast mir meinen Glauben an die Menschen wieder hergestellt.» Der wie eine Sintflut niederströmende Regen, Symbol für die unbegreifliche Bedrückung, die von den Ereignissen im Wald ausgegangen ist, ist den Sonnenstrahlen gewichen.

Kurosawas brillant gemachter Film stellt die Frage nach der Wahrheit und relativiert sie gleichzeitig. Darüber hinaus ist dieses Werk ein vielschichtiges Gleichnis des menschlichen Lebens. Zweifach wird die Haupthandlung, das Verbrechen im Wald, reflektiert: «einmal in den Zeugenaussagen, das zweite Mal in den Erzählungen des Holzfällers oder Priesters, die von diesen Aussagen berichten. Diese doppelte Reflexion führt nicht zu einer Verfremdung im Sinn des Abrückens vom Geschehen, sie ist Ausdruck von Kurosawas Absicht, die Ereignisse im Wald als ein Gleichnis menschlichen Lebens schlechthin zu zeigen, dem gegenüber die Personen der Rahmenhandlung je eine bestimmte Stellung einnehmen. Diese äussere, sichtbare menschliche Welt aber ist, nach einem Grundge-

danken des Buddhismus, nicht wirklich, sie ist Schein, bestehend nur in der Vorstellung der Menschen, bestehend – übertrieben ausgedrückt – nur in ihrer Einbildung. Und genau dem gemäss, bestehend nicht als eine von der Kamera beobachtete unmittelbare Wirklichkeit, sondern bestehend nur in den Erzählungen, zeigt Kurosawa diese Welt. (...) Der Film will nicht Widersprüche durch genaue Nachforschung erklären und damit erledigen, es geht ihm darum, Schuld, Verstrikkung und Wirrnis als das Wesen menschlichen Lebens zu erfassen. Darin liegt die Erkenntnis oder, buddhistisch formuliert, ‹Die Wahrheit vom Ursprung des Leids›. Ein Weg zur Überwindung des Leids ist die Tat des Holzfällers, seine selbstlose Sorge für das ausgesetzte Kind» (Helmut Färber).

Als Vorlage für Kurosawas Film diente eine Erzählung von *Ryunosuke Akatagawa* (1892–1927), der einer der Begründer der literarischen Zeitschrift «Shinshiko» (Neue geistige Strömung) war, die einen von der europäischen Literatur beeinflussten idealistischen Humanismus pflegte. Mit 35 Jahren beging Akutagawa Selbstmord, was seine Freunde als letzten tragischen Versuch bezeichneten, «sich selbst aufs äusserste zu beherrschen und den Zwiespalt zwischen Leben und Dichtung aufzuheben».

Ein bleibendes Verdienst Akutagawas ist seine Wiederentdeckung der «Konjaku monogatari-shu» (Erzählungen aus alter Zeit), einer im 12. Jahrhundert kompilierten Sammlung von 31 Büchern mit über 1000 Erzählungen nicht nur japanischen, sondern auch chinesischen und indischen Ursprungs. Akutagawa hat diese Geschichten, die sich durch eine frische, lebhafte Schönheit auszeichnen, als Stoffe für viele seiner Erzählungen benutzt, darunter auch für die Geschichte «Im Gebüsch» (oder auch: «Unter dem Hochwald»). Wegen des Erfolgs des Films trägt diese Geschichte in der deutschen Übersetzung den Titel «Rashomon» (in R. Akutagawa, Rashomon, Tübingen 1955 und Frankfurt/M. 1960, Fischer-Bücherei 314; vgl. Nachwort von Hermann J. Meyer, S. 145 ff.). Bei Akutagawa heisst eine andere Erzählung «Rashomon», deren Handlung sich am Stadttor dieses Namens im alten Kyoto abspielt, die aber inhaltlich nichts mit dem Film zu tun hat (vgl. Kindler Literatur Lexikon, Zürich 1969, Bd. V). Akutagawas Vorlage ist ebenfalls deutsch erschienen, und zwar unter dem Titel «Was ein habsüchtiger Mann mit seiner Frau auf der Reise nach Tamba erlebte» (in Konjaku. Altjapanische Geschichten aus dem Volk zur Heian-Zeit, Zürich 1956, S. 187 ff.). Übrigens stammt auch die Vorlage zu Teinosuke Kinugasas berühmtem Film «Jigokumon» (Das Höllentor, 1953) aus den «Konjaku monogatari-shu».

Kurosawa und sein Mit-Autor Shinobu Hashimoto haben Akutagawas Erzählung zum grossen Teil fast wörtlich übernommen, auch die Struktur der Darstellung eines Geschehens aus verschiedenen Blickwinkeln ist dort bereits vorgegeben. Nur der Schluss mit der Sühnetat des Holzfällers stammt von Kurosawa. Dennoch unterscheiden sich literarische Vorlage und Verfilmung wesentlich: «Überwiegt bei Akutagawa der Reiz des Episodischen, Verwirrenden, Beklemmenden, so steht dem im Film ein Gleichnis von grosser Klarheit und Tiefe gegenüber» (Helmut Färber).

Der Erfolg von «Rashomon» am Festival von Venedig 1951, wo der Film mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde, öffnete dem japanischen Filmschaffen erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg eine Tür zur westlichen Welt. Schon bald aber wurde Kurosawa heftig angegriffen. Sein Film sei nichts anderes als eine eigens für den Export hergestellte «Japonaiserie». Als Beweis wurde angeführt, er habe in Japan keinen Erfolg gehabt, weil er nicht «authentisch japanisch», sondern von westlichen Einflüssen (beispielsweise die nach Motiven von Ravels «Boléro» komponierte Musik) verderbt sei. Tatsache war, dass «Rashomon» schon vor Venedig allein in Japan das investierte Kapital amortisiert hatte und unter den erfolgreichsten japanischen Filmen des Jahres 1950 an achter Stelle stand. Richtig ist allerdings, dass Kurosawas Werk in Japan sehr umstritten war, doch lag der Grund dafür nicht in der «verwestlichten Form» des Films mit seinem an Autoren wie Proust, Joyce, Pirandello gemahnenden «Relativismus» und den verschiedenen Erzählebenen. Die Auseinandersetzungen entstanden vielmehr auf dem spezifischen historischen und kulturellen Hintergrund der japanischen Nachkriegszeit.

Die Welt der «Konjaku monogatari-shu» war das Japan des 12. Jahrhunderts, eine Epoche, in der die alte dynastische Herrschaft zerfiel und die städtische adlige allmählich ihre Macht einbüsste, während die Samurai als Krieger- und Adelskaste zu ihrer mehrere Jahrhunderte (bis 1878) überdauernden Machtstellung aufstieg. Samuraigeschichten und -themen wurden in der Literatur, im Theater und in der bildenden Kunst vielfältig abgewandelt. Auch die sehr zahlreichen Samuraifilme hielten sich an die vorgegebenen Formen, die von einem starren Sitten- und Kastenkodex bestimmt waren.

«Rashomon» schockierte nun das japanische Publikum damit, dass er diese «klassischen» Formen zerbrach. Die Stereotypien der Samuraigeschichten demolierte Kurosawa, indem er den Holzfäller edler handeln liess als den Samurai, seine noble Frau und den Räuber (traditionell meist ein heruntergekommener Samurai). Den Repräsentanten des alten Japan stellt Kurosawa den einfachen Mann aus dem Volk gegenüber, der mit seiner brüderlichen, barmherzigen Tat den Glauben an die Menschen rettet und rechtfertigt. Wer berücksichtigt, in welchen politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Wandlungen sich Japan nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches unter dem Einfluss der amerikanischen Sieger befand, kann vielleicht die revolutionäre Wirkung dieses Films auf das zeitgenössische Japan ermessen.

Die Weltuntergangsstimmung zu Beginn des Films spiegelt den Zusammenbruch einer Weltordnung, wie Japan eben einen erlebt hatte. Alles ist zusammengebrochen, entwertet und entwürdigt. Die Menschen sind in Schuld verstrickt. Selbst die Geister der Toten lügen. Das Stadttor, ein heiliger Ort, ist eine Ruine, sein Holz wird verfeuert. Sogar ein ausgesetzter Säugling wird ruchlos beraubt. In dieser verzweifelten, trostlosen Welt setzt der Holzfäller mit seinem Akt der Nächstenliebe ein Zeichen der Hoffnung. Nach der Sintflut, nach der Apokalypse von Hiroshima und Nagasaki scheint Menschlichkeit doch wieder möglich zu sein.

Kurosawas «Rashomon» ist eines der grossen Meisterwerke der Filmgeschichte, in seinen gewaltigen Bildern vielleicht nur mit Werken Eisensteins vergleichbar. Unübersehbar sind auch Einflüsse von Abel Gance, F.W. Murnau, Fritz Lang und Orson Welles. Kurosawa liess Szenen von mehreren Kameras aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig filmen, was eine Bildmontage von bisher kaum dagewesener Dichte und Intensität ermöglichte. Sein Film lebt streckenweise ganz aus der Bewegung, die kontrapunktiert wird durch völlig statische Szenen und Elemente, wodurch sich eine nie abreissende ästhetische Spannung ergibt. Diese wird noch verstärkt durch das teils expressive, teils rituelle und stilisierte Spiel der Darsteller, das ganz von der grossen Tradition des japanischen Theaters geprägt ist. Aus der Polarisierung zwischen Realismus und Stilisierung, aus dem Zusammenprall von stiller Verhaltenheit und plötzlichen wilden, fast dämonischen Ausbrüchen gewinnt der Film seine überwältigende dramatische Wirkung, die tief in spirituelle Bereiche dringt. «‹Rashomon› ist vielleicht der vollendetste Film auf dem Gebiet der Ästhetik des Sakralen» (Henri Agel). ■

Hubert Haslberger (fd)

Céleste

BRD 1981.
Regie: Percy Adlon
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/113)

Céleste Albaret war die Haushälterin des Dichters Marcel Proust. Neun Jahre hat sie seinem Leben – oder besser – seinem langsamen Sterben beigewohnt, war aufgegangen in der Sorge um den exzentrischen und sensiblen Literaten. Erst im hohen Alter hat sie auf Drängen eines Biografen ihre Erinnerungen an die Zeit von 1913 bis zu Prousts Tod 1922 diktiert. Auf diesen Aufzeichnungen basiert der Film. Aber obwohl er durchaus so etwas wie eine Chronik dieser Jahre darstellt, folgt er der Vorlage nicht sklavisch im Sinne von Vollständigkeit und Chronologie. Der erzählerische Zugriff ist vielmehr eigenwillig und sprunghaft.

Er beginnt mit einer breiten Schilderung von Célestes Tagewerk, das in erster Linie aus Warten bestand – aus Warten und aus aufopferungsvoller Anpassung an den strapaziösen Lebensstil des besessenen Schreibers, der sich schwerkrank mit verbissener Energie für sein Lebenswerk *«Auf der Suche nach der verlorenen Zeit»* aufzehrte. Dann wird in Rückgriffen, thematischen Parallelschaltungen, ja bisweilen sogar mehrmaligen Wiederholungen einzelner markanter Szenen versucht, die Geschichte des Verhältnisses zweier so unterschiedlicher Menschen begreifbar zu machen: der einfachen Frau vom Lande und des todkranken Dandys, der Dulderin und des sanftmütigen Tyrannen, der nach Aufopferung und Hingabe «süchtigen» und bescheidenen Existenz und dem masslos ehrgeizigen Voyeur, dem die ganze Welt als Anschauungsmaterial für seine literarischen Visionen diente.

Das zermürbende Warten Célestes wird oft jäh unterbrochen von den plötzlichen Eingebungen des Meisters. In manischer Betriebsamkeit erhebt er sich von seinem Krankenlager, um auf «Jagd» zu gehen. Erschöpft kehrt er dann heim, übervoll mit Eindrücken und Ideen, die er freudestrahlend seiner Céleste erzählt. Manchmal aber werden die Rollen auch vertauscht: Da lauscht der wohl grösste Erzähler seiner Epoche gierig und beglückt den einfachen, schönen Geschichten seiner Haushälterin.

Sehr schnell wird klar: Obwohl der Film vom Dienen ei-

Prousts Haushälterin: Eva Mattes in der Rolle der Céleste Albaret.

nerseits und vom Fordern andererseits handelt, ist das kein Werk über Abhängigkeit oder gar Ausbeutung. Hier herrscht vielmehr ein fast wortloses Einverständnis, eine enorme gegenseitige Achtung und unbedingte aber verhaltene Zuneigung. Obwohl Céleste unmittelbarste Zeugin von Prousts körperlicher Auflösung und schrittweiser Erniedrigung im Sterben ist, bleibt das Verhältnis der beiden von einer noblen Distanz bestimmt.

Diesem Verhältnis folgt Percy Adlon mit Einfühlungsvermögen und Takt. Der brütenden Tristesse und fast schmerzhaften Stille von Célestes Nachtwachen spürt er ebenso konsequent nach wie den knappen, herzlichen Gesprächen am Krankenbett oder auch dem verblüffenden Wechsel von Tempo und Stimmung in Prousts Verhalten. Die Bilder sind kühl und schön, meist sehr präzise angelegt in ihren Gefühlswerten. Ebenso die Musik. Trotz der minimalen Handlungssubstanz und leichter Überlänge ist dieser Film nie langatmig, sondern im besten Sinne beschaulich.

Zu dieser ebenso dichten wie kontemplativen Grundstimmung trägt auch das kammerspielhafte Raumkonzept bei; so wird der hermetische Bereich von Prousts Wohnung fast nie verlassen, die wenigen Strassenzüge oder Landschaftsbilder, die da zu sehen sind, sind entvölkert, scheinen weggerückt und beinahe visionär. Alles konzentriert sich auf das seltsamharmonische Zusammenspiel der beiden Charaktere, die von Eva Mattes und Jürgen Arndt mit ungewöhnlicher Eindringlichkeit gespielt werden.

An wenigen Stellen mag man sich vielleicht wünschen, der Regisseur hätte seine Hauptdarstellerin noch ein klein wenig mehr aus der Reserve gelockt, Arndt hingegen eher etwas gedämpft in seiner gewollt exaltierten Betriebsamkeit. Aber das sind winzige Nuancen, die angesichts einer so überzeugenden Gesamtleistung kaum ins Gewicht fallen. *«Céleste»* ist ein anregender und fesselnder Film, der zwar ein tüchtiges Mass an Konzentration abverlangt, aber reichlich für diese Mühe belohnt. ■

Tibor de Viragh

Mass Appeal

(Die Auseinandersetzung)

USA 1984.
Regie: Glenn Jordan
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/119)

Tim Farley (Jack Lemmon), ein scheinbar unkonventioneller, in Wirklichkeit aber unsicherer und liebesbedürftiger Priester einer gutgehenden Gemeinde, geht den Weg des geringsten Widerstands. Mark Dolson (Zeljko Ivanek), Student eines Priesterseminars, ist ein fast fanatischer Idealist und Weltverbesserer, dem wohl kein Nadelöhr zu klein sein kann.

Diese so gegensätzlichen Menschen mit ihren unterschiedlichen Auffassungen vom Priesterberuf prallen zu Beginn von «Mass Appeal» aufeinander. Da es sich um einen vermittelnden Film handelt, der an das Gute und Vernünftige im Menschen glaubt, gehen These und Antithese in die fruchtbare Synthese über: Am Ende der «Auseinandersetzung» (so der deutsche Verleihtitel) stehen zwei von ihren jeweiligen Schwächen befreite Menschen da, voller Verständnis für die Fehler der anderen, aber unbeirrbar in ihren Überzeugungen und bereit, vorbildhaft für sie einzustehen.

Der leicht mokante Ton gilt nicht dem Inhalt von «Mass Appeal», sondern der etwas unbedarften Art, mit der die Botschaft verkauft wird. Traumatische Kindheitserinnerungen werden bemüht, um die Schwächen der Identifikationsfiguren zu erklären und zu zeigen, dass ein guter Kern unter der schon etwas angefaulten Schale des einen und der noch allzu harten

des anderen steckt. Für die Gegenspieler der beiden allerdings wird kein Verständnis gezeigt. Monsignore Burke (Charles Durning), der für ein selbstgerechtes, rigides, bürokratisches und um sein Ansehen besorgtes Priestertum steht, wird wie eine übermächtige Schwiegermutter eingeführt, die den armen Farley terrorisiert. Und da er in sexuellen Dingen noch viktorianische Vorstellungen vertritt, ist ihm das Geständnis von Marks diesbezüglich sehr freier Vergangenheit ein willkommener Anlass, den priesterlichen Werdegang des ungebärdigen jungen Menschen zu unterbinden. Gegen diese obrigkeitliche Willkür verbünden sich Farley und Mark.

Bei einem derart simplen Gut-Böse-Schema ist zu vermuten, dass es dem Autor Bill C. Davis nicht um eine ernsthafte Auseinandersetzung über kirchliche oder theologische Fragen geht. Er hat vielmehr einen grundlegenden menschlichen Konflikt – den zwischen Anpassertum und moralischer Standfestigkeit – bloss um der (Über-)Deutlichkeit willen sowie wegen der stärkeren emotionellen Wirkung in den kirchlichen und religiösen Rahmen gestellt. Daher erstaunt es auch nicht, dass einige strittige Themen – wie etwa die Stellung der Frau in der Kirche oder die Vertretbarkeit von homosexuellen Priestern – zwar angeschnitten, aber dann stillschweigend fallengelassen werden. Dass der obenerwähnte Grundkonflikt bei Mitgliedern der Kirche auftritt, soll damit nicht bestritten werden. Aber wer aus diesem doch recht banalen Faktum zu einer prinzipiellen Diskussion der kirchlichen Aufgaben und Organisation übergehen will, muss Differenzierungen und Präzisierungen vornehmen, die der Film nicht einmal ansatzweise versucht.

Als Diskussionsbasis solcher Probleme scheint mir «Mass Appeal» mit seinen zu allgemein gehaltenen Ausführungen daher ungeeignet zu sein. Und das Bewusstsein für innerkirchliche Probleme hat er wahrhaftig nicht geweckt; vielmehr dürften der Film und das ihm zugrundeliegende Theaterstück ihre Entstehung diesem bereits bestehenden Bewusstsein verdanken. Die Werbung wird die Brisanz und Aktualität des Filmes eventuell anders einschätzen, aber das ist von ihrem Standpunkt aus gesehen nur natürlich und selbstverständlich.

«Mass Appeal» weist einige rührende und mitreissende Momente auf, die aber nicht nachhaltig wirken. Dafür löst sich im Film alles allzu glatt auf. Autor und Regisseur begehen den Fehler, den sie ihrer Figur Tim Farley vorwerfen. Aus Angst, seine Gemeinde zu verlieren, macht dieser seine Predigt zu Shows, in denen niemand vor den Kopf gestossen, aber auch auf niemand eingegangen wird, sich dafür alle glänzend unterhalten. Und da Regisseur Glenn Jordan das Bühnenstück vom Bild her wenig eindrucksvoll umgesetzt hat, ist «Mass Appeal» auch formal von durchschnittlicher Qualität. Am besten gefallen die Schauspieler (allen voran Jack Lemmon), die trotz der dürftigen Charakterisierung der Figuren, diese erstaunlich lebendig verkörpern. ■

Konflikt zwischen Anpassertum und moralischer Integrität: Jack Lemmon und Zeljko Ivanek: