Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 20

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: 11.01.2026

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

Gerhart Waeger

Mishima

USA/Japan 1985.
Regie: Paul Schrader
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/304)

Der am 25. November 1970 in der Öffentlichkeit durch Seppuku, einen alten Harakiri-Ritus, vollzogene Freitod des japanischen Schriftstellers Yukio Mishima hat seinerzeit vor allem deshalb Betroffenheit ausgelöst, weil hier jemand nicht nur sein Leben, sondern auch ein literarisches Œuvre von internationalem Rang in die Waagschale seiner Ideen geworfen hat. Paul Schrader konnte mit seinem Mishima-Film an einem Ereignis anknüpfen, das nicht nur an sich schon Interesse weckt, sondern seiner Arbeit bereits im voraus einen mystifizierenden Glanz verleihen musste. Das Spektakuläre des «Falles Mishima» stand ursprünglich zweifellos im Vordergrund von Schraders Interesse – das lassen schon seine früheren Filme («Hardcore», «American Gigolo», «Cat People») und die Drehbücher, die er für Sydney Pollack («The Yakuza»), Martin Scorsese («Taxi Driver» und «Raging Bull») und Brian de Palma («Obsession») schrieb, vermuten. Auf der andern Seite zeigte sich Mishimas Witwe, Yoko Hiraoka, sehr zurückhaltend mit der Freigabe von Verfilmungsrechten an Büchern ihres Mannes. Entsprechende Anfragen von Elia Kazan und Roman Polanski in den siebziger Jahren hatte sie zurückgewiesen.

Paul Schraders Bruder Leonard, der Ende der sechziger Jahre in Japan unterrichtet und Mishima persönlich kennengelernt hatte, gab den ersten Anstoss zu einem neuen Versuch. Er hatte längere Zeit über das Thema recherchiert und erstellte mit seinem Bruder zusammen zwei Drehbuchfassungen, die Mishimas ehemaligen englischen Berater begeisterten. Dieser setzte sich bei der Familie für das Projekt ein. Schliesslich erhielt Schrader die Erlaubnis, einige Szenen aus drei ausgewählten Romanen Mishimas («Der Tempelbrand», «Kyokos Haus», «Galoppierende Pferde») filmisch umzusetzen.

Damit bekam Schrader die Möglichkeit, seinen Film auf drei Ebenen spielen zu lassen: Die erste schildert minuziös und in Farbe, geschickt auf die vier Teile des Films verteilt, den letzten Tag im Leben Mishimas. Die zweite besteht aus schwarzweissen Rückblenden in die Jugend- und Entwicklungsjahre des Dichters. Die dritte schliesslich bringt vor dem Hintergrund farbiger Kulissen Schlüsselszenen aus den drei erwähnten Romanen. Schrader gliedert seinen Film in vier thematische Teile mit den Überschriften «Schönheit», «Kunst», «Kampf» und «Die Harmonie aus Feder und Schwert». Aus den geschickt miteinander verwobenen Episoden entsteht vor dem Auge des Zuschauers das Bild eines Künstlers, der von jungen Jahren an im Widerspruch mit sich selbst und seiner Umwelt stand.

Als Kind wurde Kimitake Hiraoka – so der eigentliche Name Mishimas – der Mutter weggenommen und der Grossmutter zur Erziehung übergeben. Sie impfte dem Kind einen arroganten Standesdünkel ein, lehrte es, dass man sich bei einfachen Menschen für nichts zu entschuldigen brauche. In autobiografischen Romanszenen erfährt man von den sexuellen Schwierigkeiten des heranwachsenden Mannes, der sich schon früh zum Dichter berufen fühlt. Als solcher leidet er am Zwiespalt zwischen Wort und Wirklichkeit. Es gebe zwei Dinge, sagt er einmal: Worte, die die Welt veränderten, und die Welt an sich. Je älter er wird, desto mehr leidet Mishima indes an der Wirkungslosigkeit des Worts. Dies ist letztlich auch der Grund, dass er die «Harmonie aus Feder und Schwert» zugunsten des letzteren zerbricht.

Die schon früh homophile und sadomasochistische Züge annehmende Erotik ist ein weiteres Element in Mishimas Charakter. Fast zwanghaft faszinieren ihn Darstellungen des von Pfeilen durchbohrten heiligen Sebastian. Unsere Existenz, sagt er einmal, sei ein «Duell zwischen Gewalt und Erotik». Im Roman «Kyokos Haus» wird die Perversion manifest: Um eine Geldschuld seiner Mutter auszulösen, verkauft der Held seinen Körper einer Dirne. Diese bringt ihm mit einem Messer Wunden bei. Seine Haut sei so schön, dass sie einfach hineinschneiden müsse, erklärt sie ihr Tun. Und der Mann gesteht, dass er während des Schmerzes zum erstenmal gefühlt habe, dass er lebe – ein japanischer Sacher-Masoch.

Auf einer Reise nach Griechenland begreift er, «dass Schönheit und Ethik dasselbe sind». Der schwächlich gebaute, im Krieg als dienstuntauglich zurückgestellte Mishima verschreibt sich einem martialischen Körperkult. Er begeistert sich für die alten Samurai-Traditionen und gründet mit gleichgesinnten Studenten eine Privatarmee von hundert Mann,

deren braune Uniformen angeblich vom Schneider de Gaulles entworfen sein sollen, und die ihre Übungen auf offiziellem Armeegelände abhalten dürfen. (Möglich gemacht wurde dies, was im Film nicht gesagt wird, durch den heutigen Premier- und damaligen Verteidigungsminister Nakasone, einen engen ideologischen Freund Mishimas.)

In dieser Phase seiner Entwicklung sind faschistoide Züge in Mishimas Auftreten unübersehbar. Sein erklärtes Ziel ist es, den Kaiser wieder in seine alten Rechte einzusetzen, das Rad der Geschichte zurückzudrehen. Zu diesem Zweck unternimmt er den wirkungslosen Staatsstreichversuch, der mit seinem Freitod endet. Seine Romane zeigen allerdings, dass Mishimas Todessehnsucht grösser war als seine politischen Ideale.

Das Ende ist von grandioser Lächerlichkeit: Mishima begibt sich mit einigen Getreuen ins Kriegsministerium, setzt den kommandierenden General als Geisel fest und erzwingt sich die Möglichkeit, vor versammelter Truppe und laufenden Fernsehkameras einen Aufruf zum Staatsstreich zu verlesen. Mishima hatte seinen spektakulären Tod in allen Details vorbereitet, dabei aber vergessen, für ein Mikrofon zu sorgen.

In Cannes soll Schrader erklärt haben, er drücke in «Mishima» seine eigenen Todeswünsche, seine eigenen homoerotischen und narzisstischen Gefühle, seine eigene Übersteigerung des Lebens aus. Vielleicht wirkt der theatralische Ästhetizismus des Films gerade deshalb so überzeugend. Wer sich mit Leben und Werk des renommierten Dichters nicht näher befasst hat, kann kaum beurteilen, wie genau Schrader das Wesen des wirklichen Mishima getroffen hat. Wenn man sich vom Bilderrausch dieses Meisterwerks der Künstlichkeit erholt hat, kommt einem indes zum Bewusstsein, dass Schrader einen wichtigen Aspekt unterschlagen hat: Der Zuschauer erfährt nichts über das Japan der Nachkriegszeit und nichts über die Samurai-Traditionen, für die Mishima in den Tod gegangen ist. Möglicherweise hängt es damit zusammen, dass die japanische Öffentlichkeit dem Film mit Ablehnung gegenübersteht: Noch kein japanischer Verleih hat es gewagt, den Film zu übernehmen. Die Interpreten erhalten Todesdrohungen, und auf roten Plakaten in den Strassen wird gegen die Produzenten polemisiert. Mishima scheint in Japan wenigstens nach seinem Tod zu einer Legende geworden zu sein, die man sich von Ausländern nicht zerstören lassen will. ■

Les enfants

(Die Kinder)

Frankreich 1984.
Regie: Marguerite Duras
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/299)

Marguerite Duras

Dass wir nicht für die Schule lernen, sondern für das Leben, bringt man uns in der Schule frühzeitig bei. Später lernen wir, dass es noch mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, als sich unsere Schulweisheit träumen liesse. Spätestens dann erweist sich diese «Schulweisheit» im grossen und ganzen (von löblichen Ausnahmen abgesehen) als reines «Schulwissen», und wir sind den Rest unseres Lebens damit beschäftigt, die erfahrungsmässigen Leerstellen zwischen grammatikalischen und mathematischen Formeln aus eigener Kraft und ohne Anleitung aufzufüllen. Dass die Schule nicht die Mühe lohnt, die man um ihretwillen auf sich nimmt, dass sie womöglich gar den Vorstoss zu den wahren Erfahrungshorizonten verbaut, ist eine zwar nicht neue und revolutionäre, aber für manche äusserst ketzerische Ansicht. Marguerite Duras vertritt sie mit einem lachenden und einem weinenden Auge in ihrem bemerkenswerten Film «Les enfants».

Ernesto ist erst sieben Jahre alt, aber schon so gross und verständig wie ein Vierzigjähriger – wie im Verlauf des Films erkennbar wird, hat er sich mit dem Wachsen soviel Mühe gegeben, um irgendwann seine Mutter einzuholen, später aber die Aussichtslosigkeit seines Unterfangens eingesehen. Mit sieben Jahren also ist Ernesto schulpflichtig, doch wird er schon nach wenigen Tagen zum überzeugten «Dienstverweigerer», der nicht «Dinge lernen will, die ich nicht weiss». Die seltsame Begründung verunsichert Eltern und Lehrer noch mehr als die Tatsache des verweigerten Schulbesuchs, und Ernestos rätselhafter Satz wird bald in ganz Frankreich diskutiert, interpretiert und auf seinen philosophischen Gehalt hin abgeklopft.

Inzwischen «lernt» Ernesto spielerisch und spielend auf seine Weise: Er setzt sich draussen vor den Toren von Schule, Gymnasium und Universität ins Gras und schnappt sich von den Gesprächsfetzen der vorübergehenden Schüler und Studenten auf, was ihm brauchbar erscheint. So absolviert er zwar innert Wochen diverse vollständige Studienlehrgänge in Chemie, Mathematik oder deutscher Philosophie, doch erkennt er gleichzeitig, dass es auf diese Weise letztlich nichts zu erkennen gibt. Seine Interessen zielen höher: Hat die Schöpfung tatsächlich einen Schöpfer gebraucht, um das zu werden, was sie ist? Und wozu «ist» sie überhaupt, wenn nichts in ihr, nicht die Natur und nicht der Mensch, nicht einmal die Musik, die ganze Mühe der Entstehung wert war? «Ce n'était pas la peine», das ist immer wieder das Fazit von Ernestos Forschungen nach dem Kern der Dinge. Und doch bleibt gerade dieses altkluge, ernsthafte Kind mit seinen unerbittlichen Ansprüchen an die Welt das pure Gegenteil eines Nihilisten. Der «Kern der Sache», das ist womöglich ganz einfach jener «Härdöpfel» (um beim französischen Begriff «pomme de terre» zu bleiben), den Ernesto bei einem Glas Wein dem ungeduldigen und inquisitorisch fragenden Journalisten zum Schälen vorlegt.

Mit der Einfachheit der Dinge ist es im Film «Les enfants» so eine vertrackte Sache. Durch den Mund eines Kindes (gespielt vom Erwachsenen Axel Bougouslavski) formuliert Marguerite Duras Einsichten, die eigentlich als elementare Fragen zu verstehen sind, als Fragen nach dem Sinn des Lernens und des Lebens, nach der Existenz Gottes und nach einer verantwortungsvollen Lebensführung im Angesicht der Schöpfung.

Zwar ist die Schriftstellerin und Filmautorin Duras, die hier von Drehbuch bis Regie eng mit Jean-Marc Turine und ihrem Sohn Jean Mascolo zusammenarbeitete (was nebenbei zu einem noch nicht restlos geklärten Rechtsstreit mit der Produktionsfirma Berthemont geführt hat), erklärte Atheistin, doch tauchen in «Les enfants» immer wieder Parallelen zur Gestalt des «frühreifen» Jesusknaben auf. Besondere Bedeutung kommt da auch dem Verhältnis von Ernesto zu seiner zunächst ratlosen, dann wortlos verstehenden Mutter zu, die ihr Kind unter Schmerzen in die Welt ziehen lässt, nachdem es im wahrsten Sinne des Wortes über sie «hinausgewachsen» ist.

Überhaupt spielt die Familie und spielt das Elternhaus eine elementare Rolle als elastischer Rahmen für die «Menschwerdung» Ernestos. Dieses Haus steht wie die Familie einerseits isoliert, abseits von der Welt, bleibt aber ebenso wie die Familie nach aussen offen und empfänglich für die Sinneseindrücke, die eine ungezähmt wilde Natur ringsum vermittelt. Diese Natur überwuchert Wege und Zäune, und sie dringt sogar akustisch mit Vogellärm und Hundegebell immer weiter ins Bewusstsein des Filmzuschauers vor. Daraus ergibt sich ein reizvoller Kontrast: So karg und beschränkt hier der Einsatz der visuellen filmischen Mittel erscheint – die statischen und fast bewegungslosen Bilder unterwerfen sich fast völlig der Dramaturgie des Dialogs –, so reich und vielschichtig ist andererseits die Tonspur gehalten. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird dabei behutsam auf das Wesentliche, Elementare der Aussage gelenkt, derart, dass ihm einerseits die 90 Minuten des im besten Sinne des Wortes lang-atmigen Filmes wie im Fluge vergehen, und dass er andererseits mit deutlich geschärften Sinnen aus dem Kino geht – mir jedenfalls war anschliessend der Verkehrs- und Baulärm in der Zürcher Innenstadt schier unerträglich.

«Les enfants» ist, wenn man so will, die erste Filmkomödie von Marguerite Duras, die sich trotz ihrer kinematografischen Aktivitäten weiterhin in erster Linie als Schriftstellerin versteht und erst kürzlich im Alter von siebzig Jahren den «Prix Goncourt» für junge Nachwuchsliteraten (!) im französischen Sprachraum erhalten hat. Zum Schmunzeln reizt etwa, dass die Menschen ständig um die rechten Worte ringen und sie zuletzt in den scheinbar banalsten Sätzen finden; komisch ist auch, wie Lehrer und Journalist einigermassen konsterniert zu einem siebenjährigen Kind aufschauen, das sie aus lauter Gewohnheit im Umgang mit gleichgrossen Erwachsenen per «Sie» ansprechen. Und doch ist die Heiterkeit dieses Films Ausdruck einer stillen Trauer, wenn nicht sogar der Resignation: Der Verlust der kindlichen Unschuld vollzieht sich unaufhaltsam, und der Arm der «Schule» (stellvertretend für alle Instrumente einer Sozialisation, die den Menschen in seiner Er-Lebensfähigkeit einschränken) reicht sehr, sehr weit.

Dass andererseits dennoch und allen eingeübten Kino-Sehgewohnheiten zum Trotz so wahre und grundlegend einfache Filme wie dieser gedreht werden und in die Kinos gelangen, ist auch wieder ein Hoffnungsschimmer. ■

Tibor de Viragh

Starman

USA 1984
Regie: John Carpenter
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/309)

Was wäre, wenn jemand die Einladung zu einem Erdenbesuch ernst nehmen würde, die 1977 via Voyager II an Zivilisationen im Weltall erging? John Carpenter versucht, sich die Situation in «Starman» vorzustellen. Seine Vision ist entmutigend: «E.T. stay home!» möchte man die berühmte Sentenz warnend abwandeln. Denn die Wissenschafter und das Militär meinen es gar nicht gut mit ausserirdischen Gästen. Das beginnt mit der Beschiessung des Raumschiffes mit Raketen und endet mit der Androhung der Vivisektion. (Allerdings muss man tadelnd einwenden, dass «Starman» seinen Besuch doch zumindest hätte ankündigen können. Niemand wird gerne von Gästen überrascht.) Dazwischen wird das Sternenkind gehetzt und geprügelt, lernt aber auch einige der angenehmsten Errungen- und Eigenschaften der menschlichen Rasse kennen – so zum Beispiel die Liebe.

Denn da ist Jenny Hayden (Karen Allen), eine junge Witwe, bei der das notgelandete Wesen als blaues Licht eindringt und die Gestalt ihres verstorbenen Mannes mittels einer im Fotoalbum eingeklebten Haarsträhne annimmt (Stichwort «Super-Kloning»!). Innert weniger Sekunden entwickelt sich vor den Augen der schreckensstarren Jenny ein Baby zum Mann. Die ersten Minuten der Begegnung sind Carpenter hervorragend gelungen: Der Zuschauer ist zwischen Grauen und Faszination hin- und hergerissen; es scheint erahnbar, was

es bedeuten könnte, wenn etwas zutiefst Fremdes mit uns Kontakt aufnehmen würde. Die Stimmung ist nicht wie in «Close Encounters of the Third Kind» oder «E.T.» freudig-erwartungsvoll. Jenny jedenfalls fällt zuerst in Ohnmacht und will dann weglaufen. Doch sie wird vom Sternenmann (Jeff Bridges), der Körper, Sprache und Sitten noch nicht völlig beherrscht, gezwungen, ihn nach Arizona zu fahren, wo er innert drei Tagen von den Seinen abgeholt werden soll.

Von nun an geraten die mit Horrorelementen gespickten Science-Fiction-Motive in den Hintergrund und ein komödiantischer Ton kommt auf, der durch die Spannung der einsetzenden Verfolgungsjagd sowie die schwierige Annäherung der Menschin und des Ausserirdischen geschickt kontrapunktiert wird. Starman lernt durch Beobachtung und Nachahmung, was einige hübsche Verwechslungen mit sich bringt. So bereiten ihm die Bedürfnisse seines Körpers einige Probleme. Verständlicherweise wird sein lächelndes Interesse im WC missverstanden: «Die sind doch überall!» stöhnt ein Mann beim Pissen auf und quittiert Starmans als Gruss gedachte Autostopp-Bewegung mit einem unanständigen Mittelfingerrecken, was dieser entzückt zur Kenntnis nimmt.

Jenny schlägt sich erst dann ganz auf Starmans Seite, als sie sein Herz für Tiere entdeckt: Dank geheimnisvoller Kugeln erweckt er ein totes Reh zum Leben. Die Geschichte wird immer melo- und dramatischer: Jenny und Starman kommen sich näher und die sie verfolgenden Militärs ihnen auch. Kurz vor ihrem Ziel lieben sich die vor Herodes' Häschern Flüchtenden – pardon, aber diese Verwechslung lag nahe – und der Ausserirdische macht der als unfruchtbar geltenden Frau ein Baby, das zum einen das Kind ihres verstorbenen Mannes sein wird, zum andern aber auch seines, mit dem überlegenen Wissen der himmlischen Zivilisation ausgestattet – «Je vous salue, Jenny»! Die letzten Momente lassen dann wieder den Adrenalinpegel des Zuschauers steigen, bis der Besucher heil ins Mutterschiff zurückgeholt wird.

Die Stärke des sympathischen und vergnüglichen Filmes liegt nicht in der Story, die bis in Einzelheiten hinein wenig glaubhaft ist und deren Motive fast ausnahmslos bekannt und auch nicht sonderlich originell variiert worden sind. Doch durch eine zügige und gleichwohl sorgfältige Inszenierung lässt Carpenter ein Déjà-vu-Erlebnis kaum aufkommen. Er überrascht als guter Geschichtenerzähler, der auch ohne Gewaltdarstellung und Schockeffekte das Publikum angenehm in Atem halten kann. Ans Herz geht einem der Film aber vor allem wegen der beiden Hauptdarsteller, die durch ihr Zusammenspiel zu rühren vermögen und ihren an sich wenig differenziert angelegten Charakteren glaubhafte Züge verleihen. ■

Jeff Bridges (rechts) als harmloser «Sternmensch» und Karen Allen als junge Witwe, die von ihm schwanger wird.