**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
**Band:** 39 (1987)
**Heft:** 23

**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**

**«Visages d'enfants»**

Ein Realist, der es in Hollywood zu nichts brachte, ist der zu Anfang erwähnte belgische Regisseur Jacques Feyder. Enttäuscht kehrte er nach dreijährigem Aufenthalt 1923 aus Amerika zurück, wo er in erster Linie fremdsprachliche Versionen amerikanischer Filme drehen musste. Seine persönliche Begabung war hier nicht gefragt.

Feyder, sich distanzierend von der Pariser Avantgarde, nahm schon in seinen frühen Filmen den Realismus einer späteren Periode vorweg. In «Crainquebille» (1923) brachte er den kleinen Mann als erniedrigtes Opfer einer auf unerträglichen Privilegien beruhenden Welt auf die Leinwand und brillierte in einer wirklichkeitsgetreuen und pointierten Schilderung des Pariser Vorstadtmilieus. Bereits in «L'Atlantide» (1921) war er in Teilen einem Stroheim'schen Naturalismus verpflichtet.

In «Visages d'enfants» (Nach dem Tod der Mutter, 1925) – mit Fug und Recht ein Schweizer Film –, dem einzigen Film, dessen alleiniger Autor er war, geht es um die delikate Beziehung zwischen dem zehnjährigen Jean und seiner Stiefmutter. Vater Pierre Amsler, Präsident des Dorfes Saint-Luc im Wallis, heiratete nach dem Tod seiner Frau Jeanne Dubois, die verwitwete Mutter der kleinen Arlette. Die gegenseitige Annäherung und Abstossung der neuen Lebensgemeinschaft wird subtil, psychologisch überzeugend und dramatisch, aber ohne jedes Pathos in einprägsamen, unspektakulären Bildern erzählt.

Jean Mitry, einer der besten Kenner des französischen Films, hält «Visages d'enfants», neben «Napoléon» von Abel Gance und «Chapeau de paille d'Italie» von René Clair, für den bemerkenswertesten Film der französischen Stummfilmproduktion der zwanziger Jahre. Nur hat er unrecht, wenn er den Film mit französisch apostrophiert (vgl. Hervé Dumont, Geschichte des Schweizer Films, 1987, S. 78ff.).

Die Initiative ging von den Lausanner Produzenten Dimitri de Zoubaloff und Arthur Porchet aus, die Feyder, den damals angesehendsten Regisseur französischer Zunge, mit der Ausarbeitung des Drehbuches und der Regie beauftragten. Produktionsfirma war die Lausanner «Mundus Film».

Von Feyder stammt folgendes doppeltes Paradoxon: «Nur der Film ist wahrhaft international, der vor allem national ist, in dem man ein bewegtes Zeugnis von der Lebensweise des betreffenden Volkes findet.» Doppelt paradox, weil Feyder seine unverkennbaren, geografisch genau situierten Filme als Internationalist mal in Frankreich, der Schweiz, Österreich, Deutschland oder Amerika drehte.

Diametral entgegen stehen Feyders Theorie vom «authentischen Internationalismus» die kosmopolitischen Komödien Lubitsch' und die Fantasy-Filme mit Fairbanks, die im Hollywood der zwanziger Jahre die Norm dieser Genres festigten. ■

Film im Kino

Martin Schlappner

## Si le soleil ne revenait pas

Schweiz/Frankreich 1987.
Regie: Claude Goretta
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/360)

Für seinen zweiten Film nach einem Stoff von Charles Ferdinand Ramuz hat Claude Goretta einen Roman gewählt, der weniger verbreitet ist, «Si le soleil ne revenait pas», 1937 erschienen. Setzt man den neuen Film in Vergleich zu der frühen Adaptation, zu «Jean-Luc persécuté», der 1961 für das Fernsehen in Genf und andere frankophone Anstalten entstanden war, so wird man ermessen, welch weiten Weg Claude Goretta seither gegangen ist. Und das nicht einzig in einem allgemeinen Sinn, insofern er eben ein Meister geworden ist und sich unmissbar in die Filmszene unseres Landes eingeschrieben hat, sondern spezifisch im Umgang mit dem Werk des grossen Waadtländer Schriftstellers.

Der filmische Umgang mit Ramuz ist schwierig, und er wird dadurch nicht einfach leichter, dass der Schriftsteller stilistisch vom Kino, vom Stummfilm, im Sinn einer Technik der Montage stark beeinflusst ist; und leichter auch nicht dadurch, dass Ramuz am Kino stets grosses Interesse, ja aktive künstlerische Teilnahme an ihm bezeugt hat. Er hat nicht nur die

ersten Adaptationen seiner literarischen Vorgaben, «Rapt» (1933) von Dimitri Kirsanow, gedreht nach dem Roman «La séparation des races», und «L'or dans la montagne» (1938) von Max Haufler, gedreht nach «Farinet ou la fausse monnaie», gebilligt, an beiden hat er tatsächlich mitwirkend teilgenommen, sei es, wie bei Kirsanow (anfangs der dreissiger Jahre), als Komparse, sei es, wie dann bei Haufler, als kritischer Begleiter der Arbeit am Drehbuch.

Was die Adaptation der Texte Ramuz' so sehr erschwert, ist dessen Sprache, ist die Gewalt ihrer tönenden Visionen, die Fülle ihrer klangvollen Bilder: Da wird immer, wie anders jeweils diese Sprache im Film angegangen wird, eine Diskrepanz aufklaffen. Kirsanow hat den Zugang über das lyrische Pathos seiner am sowjetischen Stummfilm erprobten Bilder gesucht; Haufler seinerseits hielt sich, die Tat Farinets als eine Möglichkeit des zivilen Widerstands gegen die gesellschaftlichen Normen und die repressive Ordnung deutend, an einen poetischen Realismus, wie er in seiner Zeit vor allem im regionalen Film Frankreichs zu beobachten gewesen ist. Und Claude Goretta, als er anfangs der sechziger Jahre im Rahmen eines Projektes, das insgesamt fünf Romanen von Ramuz galt, das Frühwerk «Jean-Luc persécuté» aufgriff, glaubte dem Bildschirm es schuldig zu sein, die Erzählung szenisch aufzusplittern, neben den Dialog einen von einem Erzähler gesprochenen Begleittext sowie für die Hauptfigur noch einen inneren Dialog ansetzen zu müssen: So entstand, zusammen mit den poetisch zwar einfühlsamen, jedoch kalligraphisch verschnörkelten Bildern eine formale Instrumentierung, die zu unterschiedlich war, als dass sie dem grossen Text des Vorbildes hätte standhalten können.

Nun ist das in «Si le soleil ne revenait pas» – dem zehnten Film übrigens nach einem Roman von Ramuz – ganz anders geworden: Claude Goretta hat sich zum Erzähler entwickelt, der das Schrittmass des epischen Ganges meistert; der für den plastischen Sprachklang der Vorlage ein Äquivalent in der Dauer der einzelnen Bildeinstellung, in der währenden Bewegung innerhalb einer Einstellung, in den ausgedehnten Sequenzen sucht; der die Einfühlung besitzt, mit der Kamera nicht nur Weiten auszuschreiten, die Landschaft hier des winterlichen Tales, in dem die Geschichte spielt, sondern Tiefen auch, die Hintergründe der Gesichter jener Menschen, die Träger und Opfer in dieser Geschichte sind. Und er hat, was an Claude Goretta zwar nicht gänzlich neu ist und was ihm bei früheren Filmen bereits Skepsis eingehandelt hat, den erzählerischen Mut zur Lang-

samkeit, zu einer Bedächtigkeit, die manchmal den Anschein erweckt, als käme die Handlung zum Stillstand. Aber Film, insofern er Bewegung ist, kann ja keineswegs nur Bewegung im Fortschreiten sein, sondern ist immer auch, und da nun gelingt ihm geistige Tiefe, Bewegung nach innen, in die Gesichter, in die Gebärden von Menschen.

Die Handlung ist nicht reich an Ereignissen, aber gross ist ihre Vielfalt an Verhaltensweisen: Ein greiser Mann, Kräutersammler und Naturheiler im Dorf, verkündigt, dass im Frühling 1937, am Tag, für den nach dem Kalender ihre Wiederkehr angesagt ist, die Sonne nicht mehr am Himmel aufsteigen werde. Das Dorf, das Tal, die Berge, die Welt ringsum werden in ewiges Eis verwandelt, die Menschen vom Schweigen und von der Kälte ausgelöscht. Das stiftet im Dorf Unruhe, und diese ist umso schrecklicher, als die Siedlung abgelegen im hintersten Tal liegt, im Winter ein Zugang kaum möglich ist, die Berge, hinter denen die Sonne vermutet wird, nicht erstiegen werden können: Die Dunkelheit, die den Winter über immer herrscht, wird also für immer dauern. Das Ende der Welt erwartend, verlieren sich die Männer und Frauen in Verzweiflung, und Zwietracht kommt auf, Hass treibt viele um, und die Angst stachelt die Raffgier an. Aber nicht alle handeln sie bös, nicht alle kehren ihren Kleinmut nach aussen, nicht alle vergraben sich in Lust am Untergang. Die Sonne wird wiederkehren, davon sind einige überzeugt, und für sie spricht Isabelle (Catherine Mouchet), die junge, eben verheiratete Frau, deren Mann zwar zu den Verzagenden gehört, den sie zu ihrem Leid denn auch nicht von ihrem Glauben an die Wiederkehr zu überzeugen vermag. Der Sonne gilt Isabelles Jubel, als sie über dem Bergkamm wieder hervorsteigt. Das Ende der Welt, weil des Lebens, kommt einzig für den greisen Propheten, der in eben dieser Stunde stirbt.

Es leuchtet ein, weshalb Claude Goretta diesen Roman für seinen Film aufgegriffen hat: Hier konnte er sich, wie er das schon einmal, in «La mort de Mario Ricci» (1983) getan hatte, Ausdruck verschaffen für das Katastrophengefühl der zeitgenössischen Endzeitstimmung, für die Angst einer Generation, die keine Zukunft mehr vor sich zu haben meint; und gleichzeitig gibt ihm dieser Stoff die Gelegenheit, den Ausdruck für die Zukunftserwartung zu gestalten, die es dennoch gibt, für den Glauben, dass es Leben immer geben wird. Auf den Grund angesprochen, weshalb er gerade diesen einen Roman ausgesucht habe, gibt Claude Goretta zur Antwort, dass im Werk von Ramuz, in der schweizerischen Literatur der letzten paar Jahrzehnte gemeinhin eine Dunkelheit, ein Lebensschmerz sich ausbreite, dem nur vereinzelt Optimismus entgegenstehe. Und ein Roman, der mit Optimismus bis zum Rand angefüllt ist, sei eben «Si le soleil ne revenait pas».

Lebenswille ist indessen nicht schlicht biologische Kraft, der Optimismus gälte wenig, würde er nicht aus der Tiefe gespeist, durch die Liebe, zu welcher, ihrer ganzen Natur nach, vor allem eben die Frauen fähig sind. Es gibt in «Si le soleil ne revenait pas» einige Liebespaare, zwei unter ihnen indessen ragen heraus: Das alte Paar, den Tod ohnehin erwartend, das ihm in Harmonie entgegenblickt, gestärkt von der sakramentalen Würde ihrer Bindung, und diese beiden Alten sind es denn auch, denen die Gabe zuwächst, das Gute dennoch zu tun. Und es gibt die junge Isabelle, die von der Trauer zwar nicht verschont wird, möchte sie doch ein Kind, das ihr Mann, der Zaghafte und Verzweifelte, ihr versagt. Die in ihrer Liebe aber nicht nachlässt, mit eben dieser Liebe in Bann zieht, Zögernde stark macht; eine Strahlung ist um sie her, die mehr und mehr sich entfaltet in die Herzen der anderen.

Es wäre nun völlig abwegig, und dennoch trifft man auf dieses bequemliche Urteil, es handle sich bei diesem Film, nur weil er im Gebirge spielt, in einem abgelegenen Dorf und unter Bauern, um einen Heimatfilm. Was klar hervortritt, ist die Tatsache vielmehr, dass das Dorf, so eng der eine auf den anderen angewiesen ist, so selbstverständlich, wie es scheinen könnte, Heimat nicht ist. Für Claude Goretta ist auch hier wieder, wie schon in «La mort de Mario Ricci», das Dorf ein Ort des Zerfalls von Gemeinschaft, nur dass jetzt, und das ist ein Schritt weg von jenem früheren Pessimismus, auch Rettung möglich ist. Man könnte sogar sagen, dass, deutet man Inhalt und Sinn dieses Films, ein Stück Utopie zurückgekehrt ist.

Den alten Kräutersammler spielt Charles Vanel, selber 95 Jahre alt und gewillt, mit dieser Rolle seine letzte in seinem langen Leben als Schauspieler gespielt zu haben. Dass es diesen Alten gibt, diesen Eigensinnigen, dessen Schädel noch mächtiger geworden zu sein scheint, seit das Haar schütter um ihn anliegt, und dessen Augen, eingesackt in tiefe Fleischwülste, ganz aus dem Inneren zu brennen scheinen, das wird wohl auch ein Anlass für Claude Goretta gewesen sein, diesen einen Roman Ramuz' zu adaptieren: Mit ihm jedenfalls hat er dem Veteranen, der immer ein grosser Charakterdarsteller war, ein Denkmal gesetzt. ■

Franz Ulrich

# The Prayer for the Dying

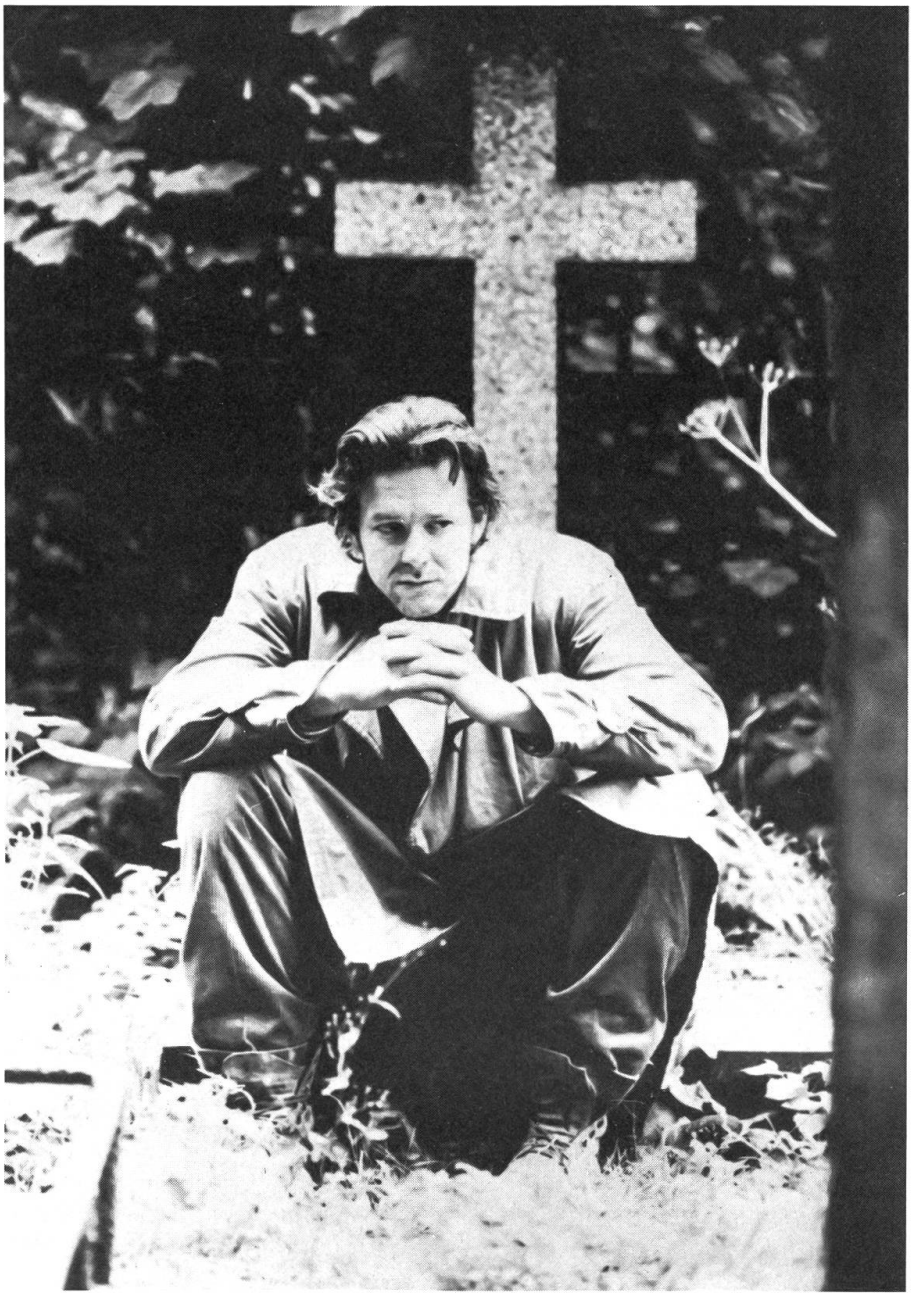
(Auf den Schwingen des Todes)

Grossbritannien 1987.
Regie: Mike Hodges
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/358)

Für die Irisch-Republikanische Armee (IRA) verüben die Terroristen Martin Fallon (Mikey Rourke) und Liam Docherty (Liam Neeson, bekannt geworden in «Lamb») einen Sprengstoffanschlag auf einen Konvoi der englischen Armee. Im letzten Moment überholt ein Schulbus voller Kinder die Armeewagen und wird von der IRA-Mine zerfetzt. Das entsetzliche Geschehnis bringt Fallon, an dessen Händen das Blut zahlreicher Terroropfer klebt, völlig aus der Fassung. Es ekelt ihn vor sich selbst, er will aussteigen, endgültigen Schluss machen mit der brutalen Gewalt und dem Morden auf Bestellung. Er sieht den Sinn dieser Verbrechen im Dienst einer «höheren Sache» nicht mehr ein. Heimlich setzt er sich nach London ab und taucht dort unter.

Dieser Entschluss macht Fallon vom Jäger zum zweifach Gejagten. Einerseits ist ihm die Polizei auf den Fersen, andererseits die IRA, die in ihm einen potentiellen Verräter sieht. Docherty, mit dem Fallon jahrelang zusammengearbeitet hat, wird nach London geschickt, um den profiliertesten IRA-Killer zurückzuholen oder zu liquidieren. Wenn Fallon den Kopf aus der Doppelschlinge ziehen will, muss er sich ins Ausland absetzen. Dazu braucht er einen Pass und Geld. Beides stellt ihm Jack Meehan (Alan Bates) in Aussicht, ein Gangsterboss, der sein kriminelles Imperium aus Prostituierten- und Rauschgiftring mit der gutbürgerlichen Fassade eines Bestattungsunternehmens tarnt. Meehans Preis: Fallon soll ihm zuerst einen Konkurrenten aus dem Wege räumen.

Da Fallon keinen andern Ausweg sieht, erklärt er sich zu dem blutigen Handel bereit. Auf einem Friedhof, wo das Opfer das Grab seiner Mutter besucht, schiesst ihm Fallon eine Kugel in den Kopf. Der Mord aber hat einen Augenzeugen: den Pfarrer Da Costa (Bob Hoskins) der zum Friedhof gehörenden Kirche, der wiederum von einem Spitzel Meehans gesehen wird. Da der Priester der Polizei gegenüber Fallon als Killer identifizieren kann, muss er mundtot gemacht werden. Aber Fallon ist es ernst damit, nach dem erzwungenen letzten Auftragsmord mit dem nicht endenwollenden Kreislauf des Tötens und der Gewalt ein Ende zu machen. Als irischer Katholik weiss er ein anderes Mittel, um den Priester



**Mikey Rourke in «The Prayer for the Dying».**

zum Schweigen zu bringen: Er beichtet Da Costa das Verbrechen. Das Beichtgeheimnis versiegelt dem Priester die Lippen.

Fallon glaubt, mit dieser List sich selbst vor Da Costa und diesen vor Meehan schützen zu können. Aber Meehan duldet keine Mitwisser: Sowohl Fallon, der sich bis zur Flucht ins Ausland bei einer der Prostituierten Meehans verstecken kann, als auch Da Costa sind Risiken, die beseitigt werden müssen. Die Geschehnisse nehmen ihren unabwendbaren Lauf. Fallon besucht mehrmals Pfarrer Da Costa, teils weil er ihn vor Meehan schützen will, teils wegen der Gespräche mit ihm, wobei Da Costa hartnäckig versucht, Fallon zur Reue und Einsicht zu bewegen, teils wegen Da Costas blinder Nichte Anna (Sammi Davis), die dem Priester den Haushalt führt und in der Kirche die Orgel spielt. Zwischen der Blinden und dem Killer entwickelt sich eine scheue, zarte Liebesbeziehung.

Inzwischen wurde Fallon von Docherty und dessen Begleiterin, die ihm die IRA als Aufpasserin mitgegeben hat, aufgespürt. Bei einem Treffen weigert sich Fallon, mit Docherty nach Irland zurückzukehren, obwohl er um die tödlichen Konsequenzen für beide weiss. Aber Docherty bringt es nicht über sich, seinen langjährigen Gefährten auf der Stelle zu liquidieren, worauf er (Docherty) von seiner Begleiterin hingerichtet wird. Meehan seinerseits setzt da Costa unter Druck, will dessen Schweigen damit erkaufen, dass er ihm Geld für die Renovation der Kirche in Aussicht stellt. Aber der Pfarrer will nicht erpressbar werden und weist Meehans schmutziges Geld zurück, worauf dieser die Gewaltschraube ein Stück weiter dreht und Da Costas Kirche von Rowdies demolieren lässt.

In Abwesenheit des Pfarrers verbringt Fallon die erste Liebesnacht mit Anna. Als er weggegangen ist, dringt der psychopathische Bruder Meehans ins Pfarrhaus ein, um sich an Fallon, der ihn vor der erwähnten Prostituierten gedemütigt hat, zu rächen und auch einmal «eine Blinde zu haben». Beim Vergewaltigungsversuch wird er von Anna mit einer Schere erstochen. Als Fallon, durch den in der Nähe parkierten Meehan-Wagen misstrauisch geworden, zu Anna zurückkehrt, lässt er diese glauben, der Unhold habe sich davon gemacht. Die Leiche fährt er in Meehans Bestattungsfirma und lässt sie im Ofen verschwinden.

Im letzten Akt des Dramas kommt es zu einer Art Showdown. Meehan lässt Fallon durch die Prostituierte, bei der er sich versteckt hält, in eine Falle locken, indem er die von ihm abhängige Prostituierte dadurch erpresst, dass er ihr Kind als Geisel nimmt. Zur selben Zeit geht Meehan mit einer Bombe zur Kirche, zwingt Da Costa und Anna, mit ihm auf den Kirchturm zu steigen, wo er sie fesselt und den Zeitzünder der Bombe einstellt. Und während die Bombe noch tickt, erscheint Fallon, der Lunte gerochen hat und der Falle entkommen ist, befreit die beiden Gefesselten und zwingt Meehan, mit ihm zusammen auf die Explosion zu warten. Diese zerreisst Meehan, während Fallon ins Kirchenschiff hinunter stürzt. In den Armen des Pfarrers gibt er ein Zeichen der Reue und stirbt in Frieden. Während die Kirche in Schutt und Asche fällt, kommt die Begleiterin Dochertys in der letzten Einstellung ins Bild: Hätte der Tod Fallon nicht erlöst, wäre er ihr zum Opfer gefallen.

Mit dieser bewusst ausführlichen Inhaltsangabe soll gezeigt werden, dass dieser englische Thriller sich nicht einer simplen, eindimensionalen Story bedient, sondern verschiedene Elemente zu einem vielschichtigen Geschehen verknüpft. Allerdings geht es dem Film nicht um eine Ausleuchtung des historischen, sozialen, religiösen, kulturellen oder politischen Hintergrundes des Nordirlandkonfliktes. Er konzentriert sich ganz auf die Figuren der Handlung, auf ihr Innenleben und die Verstrickungen, durch die sie an den Teufelskreis der Gewalt und des Todes gefesselt sind.

Die Figuren dieses Dramas sind (fast) alle doppelbödig bis mehrschichtig angelegt. Martin Fallon ist ein desillusionierter Killer, der den Glauben seiner Kindheit und die politische Überzeugung des Terroristen, die seine Taten motiviert hatte, verloren hat. In einem Kampf zwischen zwei Gegnern, von denen jeder den absoluten Sieg um jeden Preis erringen will, hat er sich bedingungslos auf die Seite des einen geschlagen. Der sinnlose Tod der Schulkinder hat ihn aufgeschreckt, hat sein noch nicht ganz abgestorbenes Gewissen geweckt. Um diesen Preis lohnt sich der Kampf nicht mehr. Jetzt will er mit dem Töten aufhören, aussteigen, umsteigen. Aber ohne Halt und Ziel lohnt sich für ihn auch das Leben nicht mehr. Er lässt sich in eine Sehnsucht nach dem Tode treiben, von dem er die Befreiung von der Qual seiner Existenz erhofft. Aus dem verschütteten Grund seines Wesens steigt eine Sanftmut empor, um derentwillen ihn Anna liebt. Mikey Rourke verleiht dieser zwiespältigen Figur trotz einiger schauspielerischer Manierismen und Mätzchen eine erstaunliche Überzeugungskraft.

Eindrücklich ist auch die Leistung Bob Hoskins, der den einfachen Priester Da Costa mit dem untersetzten, gedrungenen

Körperbau spielt. Da Costa ist gewissermassen das alter ego von Fallon, der bessere Teil seines Gewissens. Bevor er Priester wurde, war Da Costa Soldat gewesen. Auch er hat Gewalt angewendet, hat getötet. Ihm ist der Ausstieg gelungen, er hat ein anderes Dasein begonnen, um für innere, geistige, religiöse Werte zu leben. Unermüdlich versucht er, in Fallon Reue zu wecken, damit er Vergebung für seine Verbrechen erlange und einen Weg finde aus der Ausweglosigkeit seiner Existenz.

Weit problematischer ist die Gestalt des eigentlichen Bösewichts geraten. Meehan ist in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, seine Mutter war Putzfrau und wenn sie keine Arbeit hatte, musste sie ihre Kinder durch Prostitution ernähren. Indem Meehan in der Maske des angesehenen Bürgers und Unternehmers skrupellos ein Imperium des Verbrechens aufbaut, nimmt er Rache für das seiner Mutter und ihm in der Kindheit angetane Unrecht. Diese Begründung würde zwar zu seiner psychologischen Charakterisierung durchaus genügen, aber das Drehbuch hat ihn zu seinem Sozial- und Mutterkomplex noch mit einem psychopathischen jüngeren Bruder, für den er sich verantwortlich fühlt, und mit einem grausamen Sadismus geschlagen: Einen Angestellten, der eine arme alte Frau übers Ohr hauen wollte, lässt er, wegen der Erinnerung an seine eigene Mutter, buchstäblich an eine Wand kreuzigen. Anstatt die allzu vielen negativen Elemente dieses Charakters nach bester Manier britischen Understatements etwas zurückzunehmen, pointiert Alan Bates diese Psychotricks zusätzlich und lässt dadurch Meehan nicht etwa in die Nähe des Dämonischen, sondern der Karikatur geraten.

Mikes Hodges hat die Geschichte Martin Fallons mit viel Gespür für die richtige Atmosphäre und die richtige Dosierung zwischen geruhsamen und aktionsgeladenen Szenen inszeniert. Entstanden ist ein zünftiger Thriller, der streckenweise sehr spannend ist und der zu fesseln vermag. Thematisch erinnert er an Carol Reeds «Odd Man Out» (1947, Jagd nach einem IRA-Ausgestossenen) und Hitchcocks «I confess» (1953, Beichtgeheimnis). Noch näher aber steht «A Prayer for the Dying» den Romanen Graham Greenes. Auch dieser hat im trivialen Genre des Thrillers immer wieder Werke geschaffen, in denen es um die christliche Heilsbotschaft, um Schuld, Vergebung und Gnade geht, deren jeder Mensch, auch der schuldigste teilhaftig wird, so er sich schuldig bekennt und Reue zeigt.

Um diese Botschaft geht es auch in «A Prayer for the Dying», der einmal mehr zeigt, dass auch im sogenannten Trivialfilm die Behandlung spiritueller Themen durchaus möglich ist. Nur hat dies hier einen Haken: Mikes Hodges übertreibt manchmal arg, operiert mit dem Vorschlaghammer, wo ein kleiner Wink durchaus genügt hätte. Das beginnt schon bei den Parallelen bei den Personen (z. B. Fallon-Da Costa; zum Mutterkomplex von Meehan kommt auch noch jener des auf dem Friedhof ermordeten Konkurrenten; Fallon ist zufällig auch noch ein geradezu begnadeter Orgelspieler, wodurch der Kontakt zu Anna leichter fällt usw.), setzt sich bei der Häufung «sprechender» Charaktereigenschaften fort (bei Meehan wurde das schon aufgezeigt; die Blindheit Annas, durch die sie nicht auf Fallons Äusseres angewiesen ist, sondern direkt seine Seele «schaut») und gipfelt in überzogener Symbolik: In der Szene, in der Fallon dem Pfarrer den Bankrott seines Lebensinhaltes zu erklären sucht, steht Fallon hoch auf der Kanzel, während Da Costa unter ihm in einer Kirchenbank sitzt.

Am dicksten aber trägt Hodges in der Schlusssequenz auf: Der Sturz vom Kirchturm durchs Dach hinunter in die Kirche wird durch ein im Schiff hängendes riesiges Kreuz gebremst, an dessen Corpus sich Fallon einen Moment klammern kann. Er fällt dem Heiland gewissermassen direkt in die Arme ... Es sind solche Übertreibungen und Grobschlächtigkeiten, die diesen Film in die Nähe blosser Kolportage drängen und ihn um seine Glaubwürdigkeit und Verbindlichkeit bringen. ■

Verena Berchtold

## Lord of the Dance

(Der Herr der Tänze)

Frankreich/Tibet/Nepal 1985
Regie: Richard Kohn
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/354)

Tibetischer Buddhismus, Tantrismus – das Thema erinnert an einen anderen Film, der letztes Jahr zu sehen war; an Clemens Kubys «Das alte Ladakh» (ZOOM Nr. 2/87). Er zeigte in jenem Dokument aus dem West-Himalaya den Lebensraum der Bevölkerung des Hochlandes und ihren spirituellen Führer, den Geshe. Dieser lebt in seiner Klause, aber mit ihnen, zieht sich nur in den Wintermonaten zur Meditation auf den Berg zurück oder besucht zu hohen Festtagen das Kloster.

Dass der Tantrismus noch andere Ausprägungen kennt, zeigt Richard Kohn in «Der Herr der Tänze» (Ursprünglicher Titel:

«Destroyer of Illusion»; KB 86/317). Zeigt Kuby den (rechtshändigen) spirituell ausgerichteten Tantrismus, so leben bei Kohn die rotgekleideten Mönche zweier nepalesischer Klöster im Everest-Gebiet mehr dem magisch geprägten (linkshändigen) Tantrismus, und zwar weitgehend losgelöst von ihrer Umgebung.

Der ursprünglich in Indien entstandene Tantrismus unterscheidet sich von den anderen Formen des Buddhismus durch die starke Betonung der körperlichen und materiellen Komponente. Ausser in der Darstellung verschiedener Formen der gleichen Religion unterscheiden sich die beiden Filme auch im Ansatz.

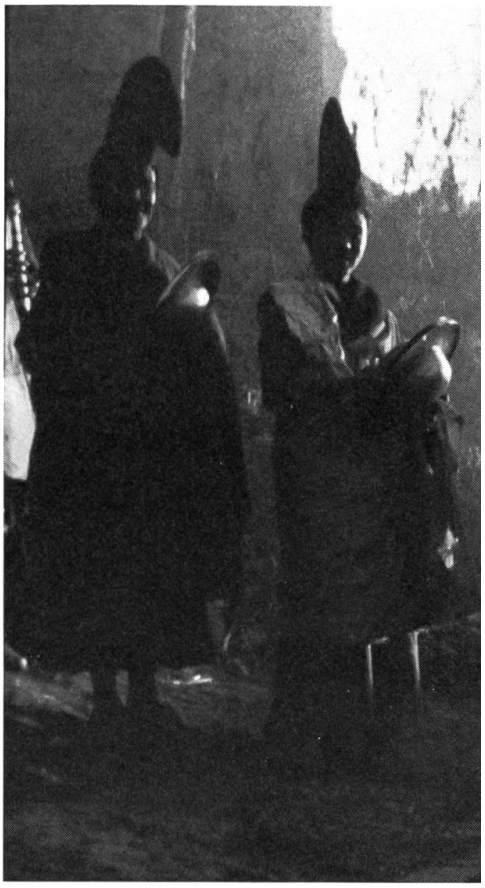
In Ladakh ist der Buddhismus seit fast 2000 Jahren verwurzelt und bildet, mehr als im Westen heute denkbar, Grundlage für den Alltag und das kulturelle und gesellschaftliche Selbstverständnis. Die im benachbarten Tibet gewachsene Form des buddhistischen Tantrismus (Ruyin-ma-pa, d. h. Die Alten genannt) kam erst vor weniger als 30 Jahren nach Nepal, 1959 nämlich, als China dem feudalistisch entwickelten «Kirchenstaat» im Tibet ein Ende setzte und die meisten der überaus zahlreichen und vermögenden Klöster stillegte.

Mit den Mönchen oder Lamas kamen auch Sherpas und Bauern, an deren kargem Leben sich auch heute nichts geändert zu haben scheint, nach Nepal. So bestehen dort Klöster weiter, die ausser der religiösen auch eine weltliche Funktion haben, indem sie Alte und Bedürftige vom Kindesalter an aufnehmen und betreuen. Ähnlich wie Kuby lebte auch der Tibetologe Kohn mehrere Jahre im Gebiet seines späteren Films. Er liess sich offenbar persönlich auf das Klosterleben und den tantrischen Buddhismus ein. Dadurch und durch die distanzierte, selten voyeuristische Kameraführung wirkt der Film nicht aufdringlich, sondern lediglich beobachtend. Kreuzt sich der Blick eines Mönchs mit dem der Zuschauer, so ist keine Ablehnung zu spüren; eher nimmt dieser gelassen die Tatsache an, dass ein Europäer mit einer Maschine an diesem Ritual teilnimmt. Kameras und zusätzliche, wenn auch diskrete Beleuchtung müssen sich in dieser auf Handbetrieb eingestellten Umgebung seltsam genug ausgenommen haben.

«Wenn ein Geist rein ist, ist jeder ein Buddha; wenn ein Geist nicht rein ist, ist alles gewöhnlich», so ein Mönch zu Beginn des Filmes. Kommentare werden übrigens immer aus dem Off gesprochen, nie lippensynchron. Was der Soundtrack lückenlos aufnimmt, ist einzig das Ritual und seine Vorbereitung, die gemurmelten Mantras.

Um also rein zu werden für das Mani-Rimpu-Fest, das Fest der Erleuchtung, braucht es lange und intensive Vorbereitung. Zwei Wochen gelten der Meditation, dem Einüben der Tänze und der Herstellung des Mandalas, das im Mittelpunkt des Rituals stehen wird, sowie anderer magischer Figuren.

Dokumentarisch genau zeigt der Film diese Vorgänge, um hin und wieder über den Klosterhof zu schweifen, lachende Kinder oder den wedelnden Hund einzufangen. Das Bild herrscht vor, die Begleitgeräusche fliessen ein. – Geist, Körper und Sprache werden ganz in den rituellen Akt eingehen; das ist das Prinzip des Tantrismus. Möglich ist dies nur durch jahrelange Übung: Gewöhnung des Körpers an die Gesten, die Sprache durch Mantras, den Geist durch Meditation. Kohn schenkt sich diese Hintergrundkommentare; überhaupt geht er



**Tantra-Mönche bereit zum Anstimmen des Mani-Rimpu-Rituals in «Lord of the Dance».**

mit Kommentaren äusserst sparsam um; sie werden nach absoluter Notwendigkeit eingesetzt. Er konzentriert sich ganz auf die Feierlichkeiten und ihre Vorbereitung zum jährlichen Ritual in den beiden Klöstern.

An einem klaren Herbsttag stimmen junge Mönche vor dem Kloster Trompeten und Muschelhörner an, deren Klang – von der Kamera mitverfolgt – den ganzen Kreis der Himalayagipfel durchmisst. Sie rufen den Beginn des Mani-Rimpu-Rituals aus. Von der Totale der Berge geht die Kamera zurück auf das Kloster, und holt aus der Halbtotalen die Mönche mit den Muschelhörnern bis zur Nahaufnahme heran.

Mittelpunkt des tantrischen Festes ist das Mandala, uralte Symbole genau festgelegter

Formen und Farben. Es wird auch im Film zum Mittelpunkt; immer wieder begegnen wir ihm, bei der Herstellung in der Totalen bis zur Supergrossaufnahme des Details. Gefilmt worden ist sie, wohl mit Schulterkamera, unaufdringlich und trotzdem in ruhiger Linie vom Gesamten bis ins Detail gehend.

Das Mandala (das Wort drückt, nach Edward Conze, lebhaftes Verlangen, Sehnsucht und Zweckbetontheit aus und ist dem althochdeutschen Wort Minne verwandt) soll den Stuhl, den Ehrenplatz für den erwarteten Gast, den Gott, bilden.

Früher wurden die Mandalas aus gemahlenen Edelsteinen gebildet; der Reichtum jener Klöster lässt sich erahnen. Heute ist es gemahlener Sand, den der Meister mit unendlicher Sorgfalt und höchster psychischer und physischer Konzentration in die gewünschten Formen plaziert. Seine Arbeit wird vom Lama gesegnet; sie dauert fünf Tage.

Die andere zentrale Gestalt des Rituals ist der Lama Trulshig Rinpoche; er gilt als Wiedergeburt bedeutender tantrischer Persönlichkeiten der letzten 1000 Jahre.

Wie das Wachsen des Mandalas wird auch das des Mondes stetig beobachtet. Bei Vollmond findet das Mani-Rimpu-Ritual statt. Jetzt kommen aus den umliegenden Tälern die Pilger, Sherpas und Bauern mit ihren Familien, um sich von Rinpoche segnen und das Ritual auf sich wirken zu lassen. Dieser Tag wird in seiner ganzen Pracht gezeigt. Mindestens zwei Kameras fangen das Leben im Klosterhof ein. Sie schwenken über die Pilger, holen eine Gruppe und Einzelne heran, lassen sie in Ehrfurcht vor Rinpoche den Kopf senken. Mit dem Fest hat sich der Rhythmus des Filmes geändert. War er vorher, wie die Stimmung im Kloster, getragen, meditativ, belebt nur auf der Tonspur durch die durchdringenden Hörner, und scheppernden Tschinellen, so ist er jetzt lebhaft, ausgelassen. Er geht mit den Tänzern mit. Diese treten erst als böse Geister auf, alte hinduistische Götter wie Kali oder Durga, aber auch die Bon-Götter der Naturreligion der Tibeter sind dabei. Die Geister mit den furchterregenden Masken verheissen Erlösung. Die Gesichter um den Klosterhof sind gespannt, die Kinder halb belustigt, halb erschreckt. Dazwischen Nahaufnahmen der Tänzer, die mit dem göttlichen Geist selber Gott geworden sind, keine Rolle spielen, sondern bis ins Innerste zu sein scheinen, was sie darstellen. Grossaufnahme einer Hand im Gestus, eines stampfenden Fusses mit buntem Hosenbein.

Dem Dämonentanz folgt der Tanz des grossen Beschützers, der allgemeine Teil des Festes ist nach über zehn Stunden zu Ende. Zum Fest des Feuergottes am nächsten Tag, das auf das indische Hindufest Agni zurückgeht, sind nur wenige Bauern geblieben. Sie sind ebenso unvermittelt gegangen, wie sie gekommen sind.

Danach ist Mani-Rimpu beendet. Die Symbole werden mit der gleichen Ehrfurcht vom Sockel gehoben, mit der sie am Anfang des Festes dort Platz gefunden haben. Trulshig Rinpoche erweist dem Mandala die letzte Ehre, dann wird der Sand sorgsam in ein Gefäss gewischt und anschliessend im Fluss den Schlammgöttern übergeben. «Selbst Wahrheit ist nur ein Floss, um den Fluss des Lebens zu überqueren; dann lässt man es zurück.»

«Der Herr der Tänze» gilt, nach seiner Fertigstellung 1985 auch von den Mönchen gebilligt, bereits als ethnologisch wichtiges Dokument einer hochentwickelten Spätform der Weltreligion Buddhismus. Seit langem fehlt dieser Religion der nötige Rückhalt der Bevölke-

rung. Der Film gibt darüber keine Auskunft. Zwar wird erwähnt, dass früher 20 Prozent der Bevölkerung das Klosterleben wählte. Warum dies geschah – dass bei den kargen Lebensbedingungen des Hochlandes und den von mächtigen Lamas verlangten Abgaben die Wahl nicht ausschliesslich religiöse Gründe gehabt haben kann – entzieht sich der Analyse.

Es versteht sich von selbst, dass ein Film nur einen bruchstückhaften Einblick in diese komplexe und zum Teil verinnerlichte Religion geben kann; er ist ja lediglich imstande, optische und in noch geringerem Masse akustische Momenteindrücke zu übermitteln.

Um dem Anspruch eines Dokuments zu genügen, gehörte allerdings der gesellschaftliche Kontext dazu; der Buddhismus versteht sich ja durchaus als ganzheitliche, Körper und Seele und allen Wesen gleichermassen verpflichtete Religion und Philosophie. Das kommt beispielsweise zum Ausdruck in dem (dem Film entnommenen) Ausspruch: «Kümmere Dich nicht um Dein eigenes Glück, wenn Du Dich um das Glück Deines Nächsten sorgst, wird Dir Dein eigenes zuteil». Sollte dies also in der Pracht der Symbole zweitrangig geworden sein? Vor dem Hintergrund der jüngsten Ereignisse im Tibet müssen solche Überlegungen eigentümlich beklemmend wirken. ■

Pierre Lachat

## Miss Mona

Frankreich 1986.
Regie: Mehdi Charef
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/365)

Als erstes schrieb der in Frankreich lebende Mahgrebiner Mehdi Charef den Roman «Le Thé au harème d'Archimède», eine Geschichte aus der heutigen Pariser Banlieue, wo zwei junge Burschen, einer Franzose und der andere Araber, zu überleben trachten. Dieses Buch verfilmte er selbst unter dem genannten Titel (ZOOM 23/85), und der Film kam ziemlich weit in der Welt herum, auch weil er sich durch Einfachheit, Wirksamkeit, Realismus – sprich Wahrheit – vom Gestellten und Geschönten der meisten französischen Filme von heute abhob.

Charefs zweiter Film «Miss Mona» behält zweierlei von «Thé au harème» bei. Wieder ist das, was man die Bannmeile nennt, der Schauplatz: jene nach allen Seiten hin ausfransende Rand- und Grauzone, heisst das, zwischen der Innenstadt von Paris und den eigentlichen Vororten. «No Woman's Land» sollte der Film heissen, der Titel war dann leider schon geschützt. Und Niemands-, beziehungsweise «Niefrausland» liesse sich in diesem Fall auch als «weder Stadt noch Land» verstehen. Zweitens dann sind da wieder der Franzose und der Araber, gespielt von Jean Carmet und Ben Smail, die in dieser Banlieue, dem Gegenstück zu den «borgate» von Pasolinis Rom, zu überleben trachten.

Nur wird diesmal die Bannmeile, wo eine bröckelnde Stadtautobahn über einen schiffbaren Kanal hinweg und an Staffeln monotoner «HLM» vorbei führt, zum Niefrausland, zum Land ohne Frauen im strikten Sinn des Wortes. Die Miss Mona, die dem Film schliesslich den Titel gegeben hat, ist ein Mann (Jean Carmet), ein Strichmann im Berufshabitus des Transvestiten, der in seinem fortgeschrittenen Alter kaum noch Kunden findet. Er redet oft von sich im Femininum und könnte ohne weiteres sagen, mit den Helden Jean Genets: «Je suis une pauvre fille – Ich bin ein armes Mädchen.» Sein Traum ist eine transsexuelle Operation. Ben Smail als Samir, der Illegale aus dem Mahgreb, dessen erstes hohes Entgelt gut gefälschte Papiere sind, wird mit 30 Strichmann aus Not und aus demselben Grund auch der zeitweilige Geliebte Miss Monas.

So geben im Milieu von «no woman's land» die beiden ungleichen Kerle einander so etwas wie Halt und leben zusammen in einem Wohnwagen am Kanal, wo Miss Mona sich auch als «voyante» oder Wahrsagerin versucht, mit kaum grösserem Erfolg als in ihrem – bzw. seinem – angestammten Beruf. Zusammen mit ihrem, das heisst seinem altersblödsinnigen Vater, der es nicht immer begreift, dass er «dans le pot», ins Töpfchen statt daneben machen muss, bilden Miss Mona und Samir so etwas wie eine Familie. «Quelle vie», jammert Miss Mona ab und zu, aber es kommt vorerst kaum einer um dabei. Der Titelheld staffiert sich sogar, mit feinem Humor, als Marilyn im feinen Weissen aus und lässt sich überm U-Bahn-Schacht den Rock über den Scheitel wehen.

Seine Figuren, die farbig und echt genug wirken, hätte Charef auch einfach vor sich hin existieren lassen können. Eine Geschichte wäre das vielleicht nicht gewesen, aber vermutlich ein Film, die treffende Beschreibung einer bestimmten Da-

seinsweise innerhalb einer sexuellen Minderheit. Stattdessen hat sich der Autor bemüssigt gefühlt, Miss Mona und Samir nicht nur zu schaffen, sondern sie in das, was man eine Handlung nennt, zu verwickeln. Dass sie, der Ältere, auf dem Strich kaum noch anschafft, und dass er, der Jüngere, seinen Lebensunterhalt auf die Dauer anders bestreiten möchte, leuchtet noch ein. Dass beide in effektives materielles Elend abgleiten, dünkt mich schon weniger wahrscheinlich. Dass sie sich zu Einbrüchen und Raubüberfällen hinreissen lassen, passt vollends in keiner Weise mehr zu den Charakteren. Dafür nimmt sich Miss Mona zu weibisch und betulich aus, während Samir zu überlegt und sensibel wirkt. Erst wenn am Ende der Jüngere blindlings alles riskiert, um den Älteren vor dem Gefasstwerden zu bewahren, stimmt das Verhalten der beiden wieder: Miss Monas Kopflosigkeit wird gefährlich, Samir bietet seine ganze Tollkühnheit auf, um beiden aus der Patsche zu helfen. Bloss mündet sein Beistand in Mord, wenn das denn auf die längere Sicht eine Hilfe ist.

Ein ungleicher Film also, mit Teilen, die dem «Thé au harème» an Direktheit und realistischer Poesie nicht nachstehen, wogegen andere, in der zweiten Hälfte, vor dem klassischen Szenaristenproblem auflaufen: Was tu' ich jetzt bloss mit meinen wunderbaren Figuren, wo sie schon in die Welt gesetzt sind, und wie entlasse ich sie aus der Erzählung, ohne sie durch Wegtöten, Einsperren, Fortschicken einfach abzuservieren? ■

Peter Neumann

## Innerspace

(Reise ins Ich)

USA 1987.
Regie: Joe Dante
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/352)

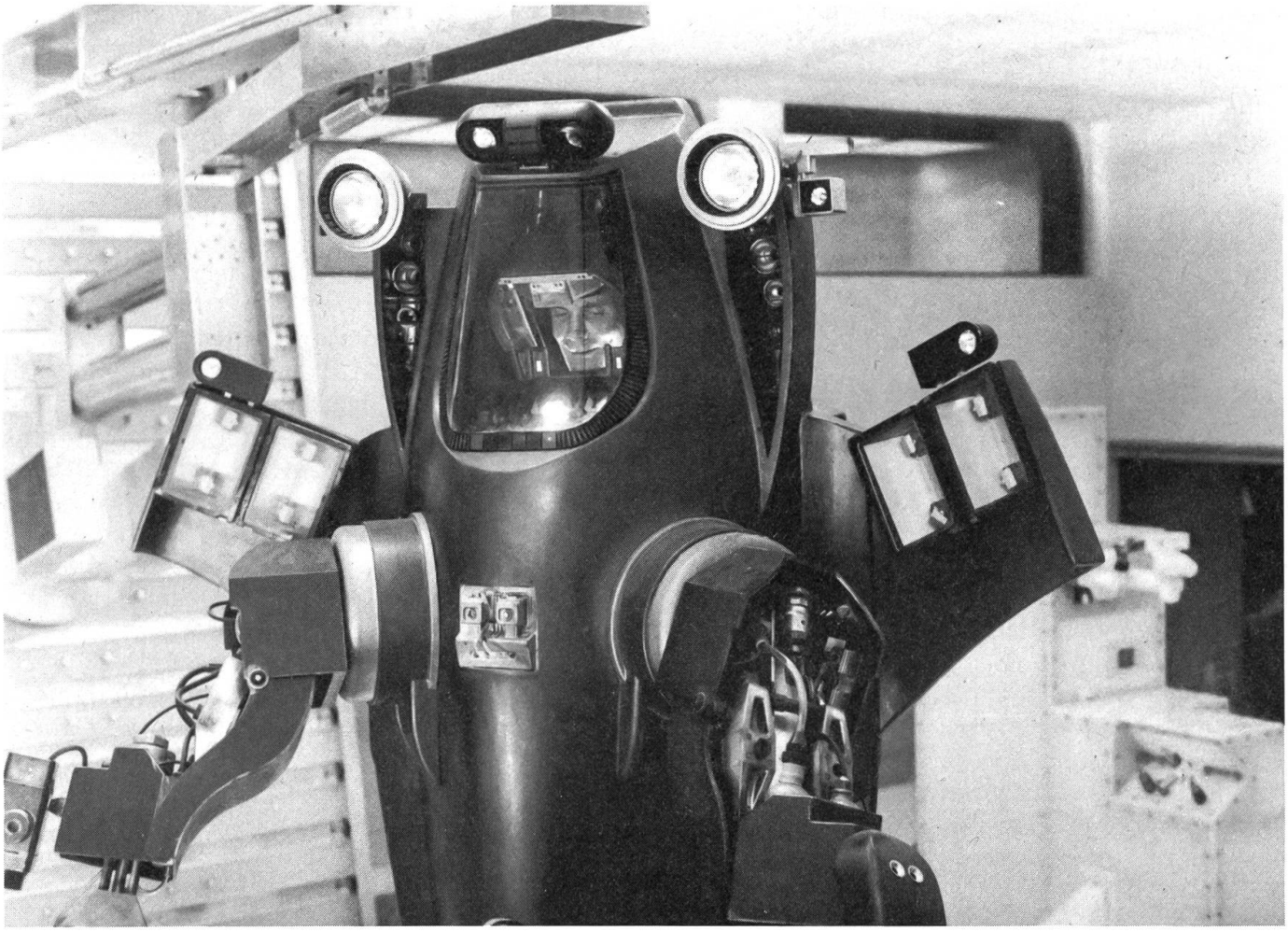
Gleich vorweg: Mit «Innerspace» ist dem Fantasy- und Science-Fiction-Spezialisten Joe Dante ein spannendes, amüsantes und technisch brillantes Kunststückchen gelungen. Ich wähle bewusst den Diminutiv; denn die Story ist doch zu oberflächlich und zu wenig originell, als dass von grossem, bleibendem Kino gesprochen werden könnte. «Innerspace» bietet gute, witzige Unterhaltung – nicht mehr und nicht weniger.

Originell im eigentlichen Sinne ist Dantes Werk deshalb nicht, weil Richard Fleischer bereits vor 20 Jahren eine Reise durch menschliche Blutbahnen, Atemwege und Gehörgänge inszenierte. («Fantastic Voyage» 1966). Damit sind wir auch schon beim Inhalt: «Innerspace» erzählt von einem Helden und einem Antihelden, der schliesslich ebenfalls heldenhafte Züge erhält. Konkret: Airforce-Pilot Tuck Pendleton (Dennis Quaid) spielt bei einem revolutionären Verkleinerungsexperiment Versuchskaninchen. In einer Tauchkapsel sitzend soll er auf Mikrobengrösse reduziert und einem richtigen Kaninchen injiziert werden. Der Versuch gelingt, und Tuck landet tatsächlich mikroben-klein in einer Spritze.

So weit, so gut, wenn da nicht die obligaten Bösewichter wären. Die haben nämlich von dem Experiment gehört und wollen sich zu unrühmlichem Zwecke in den Besitz zweier hochkomplizierter Verkleinerungs-Chips bringen. Den einen finden sie bei ihrem Überfall im Forschungslaboratorium, den anderen vermuten sie in der winzigen Tauchkapsel. Sie haben es deshalb auf die ominöse Spritze abgesehen. Ein Forscher versucht, die Katastrophe zu verhindern und flüchtet mit der Spritze. Er wird jedoch gestellt und erschossen. Mit dem letzten Atemzug gelingt es ihm noch, die Spritze mit ihrem wertvollen Inhalt einem unbeteiligten Passanten in den Hintern zu stecken.

Nun sind wir auch beim Antihelden angelangt: Sie haben es erraten, es handelt sich um den unbeteiligten Passanten. Dieser heisst Jack Putter (Martin Short), ist Verkäufer in einem Supermarkt, hochgradig neurotisch, zweifelt an sich selber und macht so ziemlich alles tolpatschig falsch, was man(n) falsch machen kann. Was nach dem Spritzenstich folgt, ist ein witzig-spannendes Wechselspiel zwischen Innenwelt und Aussenwelt: Tuck Pendleton schaltet sich mit seiner Tauchkapsel in Jacks Organismus ein. Mit speziellen Sensoren kann er mitsehen, mithören und mitreden. Die verwirrende, neue innere Stimme lässt Jack noch mehr an sich selber zweifeln als bisher. Schliesslich kann ihn Tuck aber mittels elektromagnetischer Impulse von der wahren Existenz seines neuen Innenlebens überzeugen. Gemeinsam gelingt es dem Paar, sich gegen die Verbrecher durchzusetzen. Das Happy-End sieht folgendermassen aus: Tuck steht wieder in voller Grösse da, und Jack hat endlich sein Selbstvertrauen gefunden.

Die Stärke des Films liegt ohne Zweifel im ständigen Wechsel zwischen der realistisch-komödienhaft dargestellten Aussenwelt und der science-fiction-haften Innenwelt. Zum Beispiel: Jack flirtet mit einer Schönen – Tucks Kap-



**Phantastische Reise durch das Innere des Menschen: aus Joe Dantes Science-Fiction-Film «Innerspace».**

sel hält dem erhöhten Blutdruck kaum mehr Stand. Oder: Jack küsst die Schöne – Tuck gerät in einen gefährlichen Speichel-Strudel. Oder: Jack verdaut – Tuck entgeht nur mit Glück dem Säuretod ... usw.

Den finanziellen Background für «Innerspace» lieferte Steven Spielberg, der als ausführender Produzent verantwortlich zeichnet. Spielberg setzt verständlicherweise weiter auf Joe Dante, der mit seinem Geld bereits «Gremlins» zu einem Grosserfolg machte. Den technischen Background für die innermenschlichen Szenen besorgte George Lucas und seine Industrial Light & Magic, seine Firma für optische Spezialeffekte.

Für das Gelingen der Aussenwelt trug der begabte Komödiant Martin Short als Jack Putter das Wesentliche bei. Short wurde durch seine Auftritte in «Saturday Night Live» bekannt. Die berühmte satirische Fernsehsendung gilt in den USA zu Recht als eigentliche Talentküche. Filmkomiker wie John Belushi, Chevy Chase oder Dan Aykroyd wurden durch «Saturday Night Live» zu Stars. Sein Filmdebut gab Martin Short übrigens in John Landis' «Three Amigos», wo er zusammen mit Chevy Chase und Steve Martin zu sehen war.

Mit der technischen Brillanz der Innenwelt, dem humorvollen Martin Short und dem gelungenen Zusammenspiel der gegensätzlichen Sphären steht und fällt Joe Dantes Film. Der Inhalt allein bietet, wie gesagt, wenig Neues. Auch die Ereignisse in der Aussenwelt sind keineswegs originell. Die Story entspricht der Art moderner Screwball-Komödien vermengt mit etwas James-Bond-Persiflage. So gesehen ist Joe Dantes Verdienst nicht allzu gross: Er konnte sich auf Spielbergs Geld, Lucas' Technik und Shorts schauspielerisches Können verlassen. Bei soviel Sicherheit wäre schon etwas mehr Originalität vonseiten des Regisseurs möglich gewesen. ■