

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **33 (1981)**

Heft 7

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

It's My Turn

USA 1980. Regie: Claudia Weill
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 81/78)

Kate Gunziger, Mathematik-Professorin an einem College, hat sich im Leben beruflich und privat erfolgreich eingerichtet. Sie verkörpert das, was Frauenzeitschriften «die moderne Frau» nennen: In der Masse emanzipiert, selbstbewusst und unabhängig, wie das unter den gegebenen Bedingungen möglich ist für die Angehörigen einer recht privilegierten weiblichen Mittelschicht. Altersmässig zwischen dreissig und vierzig, gehört sie jener Generation Frauen an, die von mehr als einem Jahrzehnt «women's lib» profitiert haben: Die Einschränkungen der traditionellen Frauenrolle haben sie durchbrochen zugunsten einer Lebensweise, die für jede Einzelne zu einer Art Experiment im Dauerzustand wird, weil sie nicht auf die Erfahrungen der Mütter zurückgreifen können, beziehungsweise diese Erfahrungen in ihren gesellschaftlichen Ausmassen für sie zum grössten Teil abschreckende Wirkung haben. Sie wissen, was sie nicht wollen, und so lastet auf ihnen nicht nur die Bürde der tagtäglich zu lebenden Opposition, sondern auch der Anspruch und die Forderung nach neuen zukünftigen Definitionen und Inhalten. Beruflich sind die Perspektiven für Kate, stellvertretend für viele, relativ deutlich umrissen: Sie hat Möglichkeiten verwirklicht, die noch vor kurzer Zeit für Frauen völlig undenkbar waren; heute haben solche Verwirklichungen zwar immer noch Ausnahmecharakter, aber jedenfalls liegt jetzt vieles im Bereich des Vorstellbaren.

Privat ist Kates Situation komplizierter: Zwar bezahlt sie ihre (ansatzweise) berufliche Chancengleichheit mit dem Mann nicht mit dem Verlust ihres Gefühlslebens, aber die ihr abgeforderte Vorsicht beim Umgehen der Fallstricke, die traditionelle Liebesnormen für sie

bereithalten, ist der Experimentierfreude nicht gerade förderlich, welche für die Suche nach neuen Lebensformen unabdingbar ist. Kate, die ihre Kräfte anderswo gebraucht hat, die nicht wie ein Mann sich eine Familie als Regenerationszentrum halten kann, hat sich arrangiert in der freundschaftlichen Beziehung mit einem Architekten, der als geschiedener Mann ihre Vorstellungen von Freiraum und individueller Unabhängigkeit zu würdigen weiss. Die beiden leben zusammen, ohne sich gegenseitig total zu vereinnahmen, und Kate glaubt sich eigentlich ganz zufrieden...

Soweit die Exposition des Films, deren inhaltliche Zusammenhänge sich jedoch erst nach und nach, im sachten Verlauf der folgenden Ereignisse, in der hier beschriebenen Weise assoziativ eröffnen. Claudia Weill und ihre Autorin, Eleanor Bergstein, belehren nicht mit dem Zeigefinger; sie verlassen sich ganz auf die Aussagekraft der bescheidenen Alltagskizzen, aus welchen sich Kates Lebensweise und deren gesellschaftlicher Hintergrund allmählich ergeben. Die unglaublich leichte Hand in der Inszenierung, die Claudia Weill bereits mit «Girlfriends», ihrer erfolgreichen Off-Hollywood-Produktion bewies, bestimmt hier ebenfalls die atmosphärische Wirkung einer Geschichte, die weniger vom grossen Bogen als von pointillistisch aneinandergereihten Einzelszenen lebt.

Auch die Veränderungen, die Kates Verunftsarrangement zu verunsichern drohen, sind völlig undramatisch: Kate fährt nach New York zu einem Bewerbungsgespräch für eine neue Arbeit. Zur gleichen Zeit findet dort die zweite Hochzeit ihres verwitweten Vaters statt. Bei dieser Gelegenheit lernt sie Ben kennen, einen Baseballspieler auf dem beruflichen Abstieg. Diese Begegnung, die Kate in der kurzen Zeit ihres Aufenthaltes bald einmal in einen beunruhigenden Zustand der Zuneigung versetzt, bringt ihre bislang geordnete Gefühlswelt durcheinander. Sie wird sich be-

wusst, wieviel an emotionalem Engagement sie als Frau für ihre Unabhängigkeit zu opfern gezwungen ist. Kate sieht sich immer dringlicher mit der Notwendigkeit konfrontiert, «ein emotionales Zentrum für das eigene Leben zu schaffen» (Claudia Weill), das über Selbstverwirklichung und Unabhängigkeit hinausreicht. Wie und mit welchen Folgen sich dieses Streben verwirklichen lässt in einer Gesellschaft, die aus solchem einen unermesslichen sozialen Nutzen zieht, ohne darauf auch nur mit annähernd angemessener Wertschätzung zu reagieren, das wird hier offengelassen. «It's My Turn» endet mit Kates Bewusstwerdung und dem daraus resultierenden Dilemma. Einerseits verständlich, denn Patentrezepte will ein solcher Film ehrlicherweise nicht versprechen, andererseits unbefriedigend, weil gerade dann, wenn sich die Thematik allmählich herauskristallisiert, dieser Verdichtungsprozess abrupt abgebrochen wird. Es bleibt das Gefühl, dass die Dramaturgie ihren Rhythmus nicht gefunden hat. Claudia Weill will als Feministin ihren Film zwar politisch verstanden haben, doch ihre Angst vor Schulmeisterei hat den Ton der Komödie vielleicht doch eine Spur zu heiter-beschwingt werden lassen – einen Ton, der die thematischen Ansprüche nur andeutungsweise trifft.

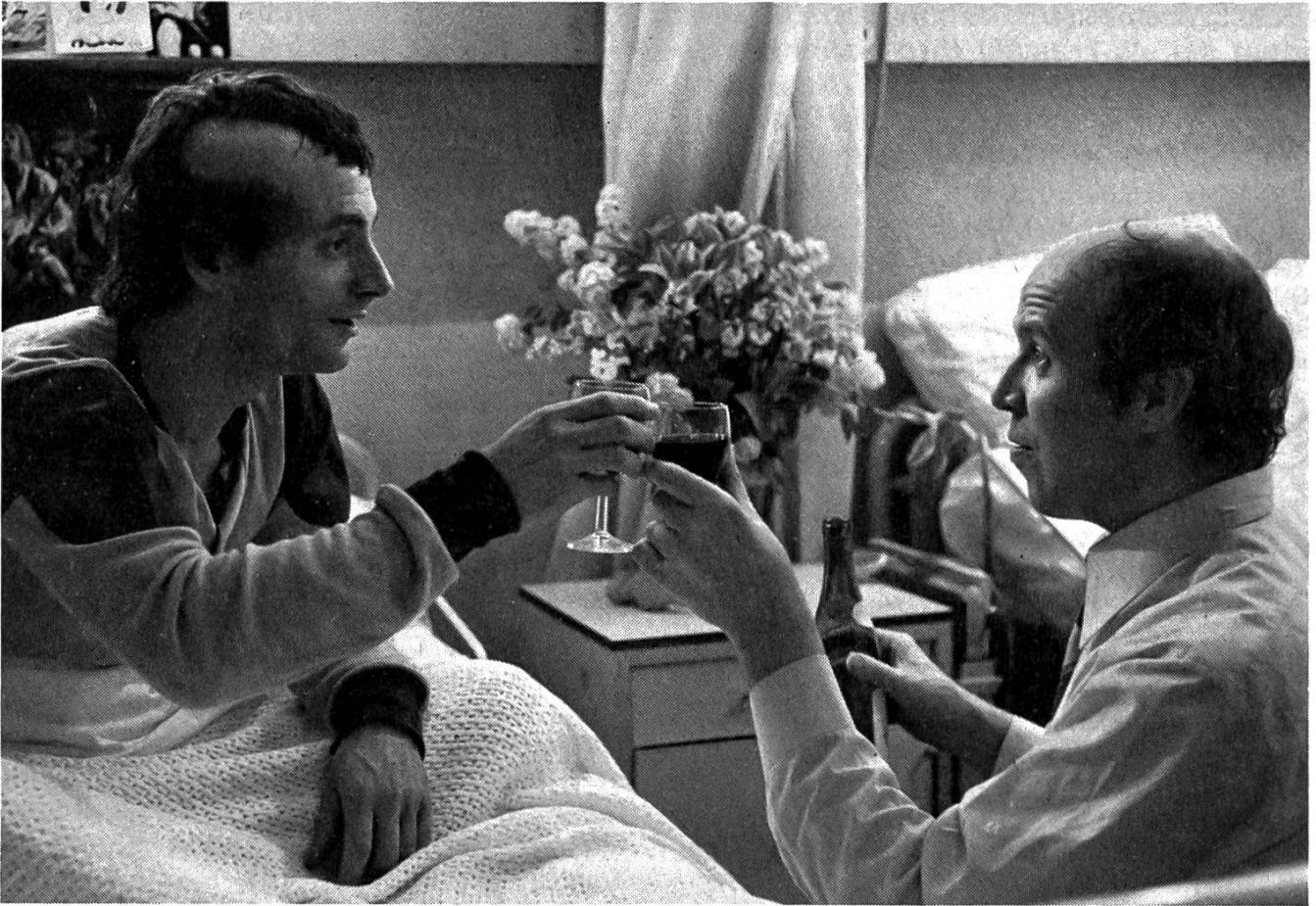
Dass es Leute gibt, die ihre Zweifel an der feministischen Überzeugung der Regisseurin mit der hier erzählten Geschichte belegen, zeugt einmal mehr von der Ignoranz, den man sich dem Begriff Feminismus immer noch entgegenzubringen erlaubt. Claudia Weill versteht Feminismus zu Recht als eine zutiefst humanistische Lebensphilosophie, die sich nicht auf den Kampf um gleiche Rechte und Chancen beschränken will. Davon ist einiges zu spüren in einer Geschichte, die sich mit den Möglichkeiten von menschlichen Beziehungen befasst, die über das Verwerfen der jetzigen Zustände hinauszielen. Das Phänomen, das die Fähigkeit zu emotionalem Engagement, zu starken Gefühlsbindungen, zur Liebe, diese effektivsten aller möglichen Arten von Sozialarbeit, in unserer Gesellschaft meistens auf

Kosten der weiblichen Individualität und Unabhängigkeit gingen und gehen, bildet ja die stillschweigende Voraussetzung für diesen Film, der die Thematik von der andern Richtung her aufgreift. Kate hat sich ihre Unabhängigkeit zwangsläufig auf Kosten von tieferen Bindungsmöglichkeiten erkämpfen müssen, aber wenn das eine ohne das andere keinen Wert hat, wie geht es dann weiter? Einmal mehr steht die Frau vor einer Wahl, die keine ist. Man kann dem Film höchstens vorwerfen, dass er in einem zu wenig deutlich ist – dass dieses Dilemma für Frauen nicht heissen kann, rückwärts in die alten Formen zu stolpern und das bisher Erreichte wieder aufzugeben. Pia Horlacher

Opname (Zur Untersuchung)

Niederlande 1979. Regie: Gik Van Zuylen und Marja Kok (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 81/78)

Am letztjährigen Filmfestival von Locarno mit dem Grossen Preis der Internationalen Jury und dem Preis der Ökumenischen Jury ausgezeichnet, kommt nun dieser holländische Film auch in unsere Kinos. Das äusserlich bescheidene Werk, das auf einem Theaterstück basiert und vom Amsterdamer «Werktheater» kollektiv erarbeitet wurde, behandelt feinfühlig und mit tiefem Ernst – was nicht heisst, ohne Humor – das schwierige Thema der Krankheit und des Sterbens. Geschildert wird die psychologische und geistige Entwicklung eines Mannes, der sich mitten im Leben mit der Tatsache einer unheilbaren Krankheit und des unaufhaltsamen Sterbens abfinden muss. Dennoch endet der Film nicht in Fatalismus und Resignation, sondern setzt Zeichen des Mutes, der Wärme und der Hoffnung. Gärtnermeister de Waal (Helmert Woudenberg) ist verheiratet, hat einen Sohn und einen eigenen Betrieb. Seit einiger Zeit machen ihm Schmerzen im Bein zu schaffen. Eines Tages begibt er sich ins Spital, um das Resultat einer Untersuchung in Empfang zu nehmen – eine



Frank Groothof (links) und Helmert Woudenberg.

Routine-Angelegenheit, wie er glaubt. Im Spital wird ihm jedoch erklärt, er müsse dableiben, weil noch weitere Untersuchungen notwendig seien. Er bekommt ein Bett zugewiesen, muss seine Kleider abgeben und bekommt einen Rollstuhl verpasst. Die Untersuchungen dauern Wochen, werden immer komplizierter und peinvoller. Nach drei Wochen steht die Diagnose fest: unheilbarer Gehirntumor. De Waal wird das vorerst noch verschwiegen; er wird aber zu einem jungen krebskranken Mann ins Sterbezimmer versetzt.

Wohl für jeden, der wie ich noch nie im Spital war, wirkt das, was mit de Waal passiert, äusserst beklemmend. Es werden tief sitzende Ängste geweckt, insbesondere deshalb, weil de Waal in dem modernen Spitalbetrieb in eine Welt gerät, in der es keinen persönlichen Bereich und keine persönlichen Rechte mehr gibt. Jede eigene Initiative und Verantwortung wird ihm genommen, er sieht sich Fachleuten und un-

persönlichen Apparaten ausgeliefert und wird völlig im unklaren gelassen, was mit ihm eigentlich los ist. Für die Ärzte ist de Waal als Mensch völlig unbekannt, seine zur Begrüssung hingestreckte Hand wird ignoriert, er existiert nur als «Fall», als Krankheitsgeschichte. Er sieht sich einer ausgeklügelten medizinischen Technologie ohnmächtig ausgeliefert. Eine Barriere schiebt sich zwischen Gesunde und Kranke, als ob diese in einer andern Welt, auf einem andern Planeten lebten. Ich kenne keinen andern Film, der derart eindringlich, aber ohne Pathos und Übertreibung Kritik an einem ins fabrikmässige pervertierten Spitalbetrieb übt.

Aber «Opname» bleibt nicht bei dieser Kritik stehen. Er zeigt, wie de Waal Kräfte entwickelt, um in dieser unpersönlichen Welt der Krankheit und des Todes in Würde zu überleben – so paradox dies auch klingt. Nach zeitweiliger Resignation und Apathie, in der er nicht einmal mehr die Anteilnahme seiner Frau erträgt, fängt er an, sich aufzufangen und das Warten auf den Tod nicht mehr bloss passiv zu ertragen. Er wen-

det sich seinem Leidensgenossen Frank (Frank Groothof) zu, der tagsüber bestrahlt wird und dem nachts die Haare büschelweise ausfallen. Zwischen dem Mann in den besten Jahren und dem Jungen, der noch kaum gelebt hat, entwickelt sich behutsam eine Freundschaft, die beiden hilft, das Schreckliche besser zu ertragen.

Frank kann es nicht fassen, dass er sterben muss, ohne je die Liebe einer Frau erfahren zu haben. Er bittet seinen Vater, ein Mädchen, das er flüchtig gesehen hat, zu einem Besuch ins Spital zu bewegen. De Waal steht ihm mit guten Ratschlägen bei und entschliesst sich, gegen den Willen des Arztes selber einen letzten Ausbruch zu wagen und an der Hochzeit seines Sohnes teilzunehmen. Für Peter wird der Besuch des Mädchens zur Katastrophe, da es vor dem Todgeweihten und seinem Bedürfnis nach Liebe und Zärtlichkeit die Flucht ergreift. Dem heimgekehrten de Waal versucht er zwar, über den missglückten Besuch etwas vorzumachen. Aber de Waal durchschaut ihn, und in einer erschütternden, tragikomischen Szene trösten sich die beiden über ihr unabänderliches Schicksal hinweg. Im gegenseitigen Verständnis finden sie die Kraft, sich auf menschenwürdige Weise mit ihrem Sterben auseinanderzusetzen. Eine Hilfe wird ihnen auch der Arzt sein, der sich, überrumpelt vom aufflackernden Lebenswillen de Waals, vom distanzierten Mediziner zum mitfühlenden Menschen wandelt: Er bindet de Waal die Schuhe, damit er zur Hochzeit fahren kann, und wartet abends auf seine Rückkehr, um für ihn da zu sein, wenn de Waal endgültig ins Sterbezimmer zurückkehrt.

«Opname» arbeitet nicht mit grellen Bildern und Schocks, sondern bezieht seine überzeugende Wirkung aus seiner Verhaltenseigenschaft, aus der mit feinem psychologischen Gespür inszenierten Balance zwischen auswegloser Tragik und Lebenslust, zwischen Verzweiflung und dem Vermögen, sich ins Unabänderliche zu schicken, ohne daran zu zerbrechen. In kleinen, aber aufschlussreichen Szenen wird de Waal auf seinem schweren Gang begleitet, wird für den

Zuschauer, nicht zuletzt auch dank der hervorragenden schauspielerischen Leistung Helmert Woudenberg, nachvollziehbar gemacht, was einen Menschen in dieser Lage bewegt, was ihm zu schaffen macht und wo er Hilfe braucht. «Opname» ist ein bewegendes Plädoyer für ein humanes Sterben, das sich nur in der Solidarität zwischen Gesunden und Kranken ereignen kann.

Franz Ulrich

Dressed to Kill

USA 1980. Regie: Brian De Palma
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 81/61)

Seit «Sisters» (1972), «Obsession» (1975) und «Carrie» (1976) hat sich der 1940 geborene Brian De Palma als eigenwilliger und erfolgreicher Spezialist für Horrorfilme und Psychothriller etabliert. Seine Filme sind barockes Kino voller optischer und musikalischer Effekte: In einer Parforcejagd aus extremen und bizarren Einstellungen, atemlosem Rhythmus und aufpeitschender Musik hetzen seine Filme von einem dramatischen Höhepunkt zum andern und stürzen den Zuschauer in ein Wechselbad von Schock und Aufatmen. Dabei orientiert sich De Palma offen an Vorbildern des klassischen Hollywood-Kinos, vor allem an Hitchcock: «Ich interessiere mich für reines Kino und möchte meine Filme eigentlich ausschliesslich in Bildern erzählen. Die Einführung des Tonfilms hat das Kino nachteilig beeinflusst. Das visuelle Element ist gegenüber dem Wort, den Dialogen ins Hintertreffen geraten. Die meisten der grossen Regisseure, die ich bewundere, haben noch beim Stummfilm angefangen: Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks. Und der absolute Meister dieses rein visuellen Geschichtenerzählens ist Hitchcock. Er hat uns das filmische Vokabular gegeben, das wir benutzen und erweitern müssen.»

Wie Brian De Palma Hitchcocks Vokabular «benutzt und erweitert», lässt sich bei «Dressed to Kill» leicht feststellen,

da dieser Film mit Motiven aus Hitchcocks «Psycho» (1960) sozusagen in Schwung gehalten wird. In «Psycho» wird Janet Leigh unter der Brause ermordet – eine fulminante, in eine raffinierte Schnittfolge aufgelöste Sequenz. Obwohl nie zu sehen ist, wie das Messer des Mörders den Körper der Frau berührt, ist diese gleichzeitig erotisch und gewalttätig wirkende Szene in ihrer suggestiven Wirkung damals für viele Zuschauer fast zu einem Trauma geworden. Mit einer solchen Duschszene lässt De Palma «Dressed to Kill» beginnen, allerdings ohne den verfeinerten Hitchcock-«Suspense». Alles ist direkter, plakativer geworden, die sexuelle Stimulation wird nun ebenso unverhüllt gezeigt wie der ganze nackte Frauenkörper. In solchen Unterschieden spiegelt sich nicht nur das von Hitchcock verschiedene künstlerische Temperament De Palmas, sondern auch die Lockerung der amerikanischen Filmzensur, die «sexuelle Revolution» der letzten zehn Jahre und die Entwicklung des Kinos,

Jill Clayburgh: Opfer in «Dressed to Kill».

das mit immer stärkeren «Reizen» das Publikum bei der Stange zu halten sucht.

Wie raffiniert und wirkungsvoll aber De Palma trotz aller Vergröberung mit den Erwartungen der Zuschauer zu spielen versteht, lässt sich gerade an dieser Duschszene nachweisen: Die von erotischer Sehnsucht erfüllte Szene eskaliert zu einer Vergewaltigung, und der Zuschauer erwartet, nicht zuletzt in Erinnerung an «Psycho», dass die Frau ermordet wird. Aber die Szene erweist sich bloss als erotische Wunschvorstellung der sexuell frustrierten Kate Miller (Angie Dickinson), die von ihrem zweiten Mann im Bett nur zur eigenen Befriedigung benutzt wird. Mit einer ähnlichen Duschszene, aber mit einer andern Frau, lässt De Palma seinen Film enden. Und das Erstaunliche gelingt: Er baut beim Zuschauer nochmals die gleichen Erwartungen auf, lässt ihn um das Mädchen unter der Brause bangen und legt ihn dann prompt zum zweiten Mal herein – auch diese spannungsgeladene Szene erweist sich nur als Traum...

Zwischen den beiden Traumsequenzen erzählt De Palma in faszinierenden Bil-



dem einen erotischen Psychothriller, der sich gewaschen hat. Die erotisch unbefriedigte Kate Miller macht zunächst ihrem Psychiater, Dr. Elliott (Michael Caine) ein eindeutiges Angebot, das dieser jedoch – Berufsehre und Liebe zur eigenen Frau – dankend ablehnt. Dann begibt sie sich ins Museum, wo sie nach einem langen Katz-und-Maus-Spiel in den labyrinthischen Gängen von einem Unbekannten ins Taxi gepackt und ohne Federlesens sofort genommen wird (Das Taxi soll seither in New York mit einer kleinen Plakette im Innern herumfahren, auf der «Angie Dickinson was secured here» eingraviert ist). Kate verbringt einige Stunden in der Wohnung des Unbekannten, worauf ein böses Erwachen folgt: Sie entdeckt, dass ihr Gelegenheitsbekannter geschlechtskrank ist. In panischem Schrecken flieht sie und wird im Lift von einem blondgelockten Unbekannten im schwarzen Regenmantel mit einem Rasiermesser auf bestialische Weise ermordet – ein hoher Preis für ihren Hunger nach ein bisschen Zärtlichkeit und Liebe. Auch hier hält sich De Palma eng an sein Vorbild: Wie bei Hitchcock ist die äussere Handlung eine Widerspiegelung psychischer Vorgänge, und auch die Gewalt wird hier durch seelische Zwangssituationen ausgelöst. Das Gefühl der Sünde, ein schlechtes Gewissen und Schuldkomplexe waren bestimmende Faktoren in Hitchcocks Filmwelt, und auch Kate Miller wird für ihre nachmittägliche Fleischeslust bestraft. Auf die Spur des Mörders setzen sich vier Personen: das Callgirl Liz (Nancy Allen), das als einzige Tatzeugin von der Polizei verdächtigt und unter Druck gesetzt wird; Pete (Keith Gordon), der Sohn der Ermordeten, der ein Techno-Freak und Bastlergenie ist; Detektiv Marino (Dennis Franz) mit der frechen, ordinären Schnauze; und schliesslich Kates zwielichtiger Psychiater Elliott. Pete und Liz, die inzwischen vom Mörder ebenfalls gehetzt wird, gelangen zuerst auf die richtige Spur des Täters, der sich als Transvestit entpuppt, eine schizophrene, gespaltene Persönlichkeit wie Norman Bates (Anthony Perkins) in «Psycho».

Was «Dressed to Kill» wie auch die früheren Filme Brian De Palmas im Rahmen des Horror-Thriller-Genres bemerkenswert macht, ist seine Fähigkeit, eine Geschichte in suggestiven Bildern, deren Wirkung durch eine gefühlsgeladene, effektvolle Musik erhöht wird, zu erzählen. Ein Musterbeispiel ist die (stumme) Episode im Museum, wo Kate eine Beziehung zu dem Fremden anbahnen will, sitzen gelassen wird und ihm dann doch folgt, weil er ihren verlorenen Handschuh mit sich genommen hat. Eine immer ruheloser werdende Kamera verwandelt die Alltagsstimmung im Museum allmählich in eine bedrohliche Atmosphäre, die Bilder und Gänge werden zu Elementen eines unheimlichen Labyrinthes. Diese Sequenz erinnert in ihrem Aufbau nicht von ungefähr an bestimmte Hitchcock-Szenen, etwa jene in «North by Northwest», in der Cary Grant am Strassenrand in der weiten Ebene wartet, bis ihm das Flugzeug über den Feldern auffällt. Allerdings, dieses Niveau und diese Perfektion über den ganzen Film beizubehalten, gelingt auch dem routinierten Epigonen De Palma nicht ganz. Die Mordsequenz im Lift gerät ihm zu einer überdeutlichen Rasiermesserorgie, und wenn Kate Miller sich dreimal an einen Gegenstand erinnert, dann lässt er diesen Gegenstand jedesmal neben ihrem Kopf erscheinen. Hitchcock hätte sich gewiss eine formal subtilere Lösung ausgedacht. Franz Ulrich

Tabu

USA 1929/31. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau und Robert Flaherty.
(Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 81/71)

«Ich leide schon jetzt, wenn ich mir vorstelle, dass ich hier fort muss, alle Qualen des Abschieds. Ich bin wie verhext von diesem Lande. Über ein Jahr lebe ich nun hier, ich möchte nirgends anders mehr sein. Der Gedanke an Städte und viele Menschen ist mir widerlich. Ich möchte allein sein oder mit ganz

wenigen.» (Friedrich Murnau, zitiert nach Lotte H. Eisner.)

Der halb spiel- und halb dokumentarfilmartige «Tabu», für den sowohl Friedrich Murnau als auch Robert Flaherty als Autoren zeichnen, ist Murnaus letztes Werk. Nach einem äusserst kreativen Filmschaffen – viele von seinen Werken zählen zu den Klassikern des Stummfilms – verunglückte Murnau nur wenige Tage vor der Premiere von «Tabu» im März 1931 in einem Auto. «Tabu», der vor einem überaus süssen Hintergrund, der Welt der Südseeinseln, spielt, ist bis heute ein niemals sentimental wirkendes Abbild einer intakten Lebensweise geblieben, der die Autoren – vor allem Murnau – sehnsüchtig nachträumten. Dass Murnau jene Welt und ihre Bewohner liebte, das spürt man in jedem Bild von «Tabu».

Wenngleich die Geschichte, die sich wie ein roter Faden durch den Film hindurchzieht, sehr einfach, ja fast banal ist, so wirkt sie durch die gekonnte Einbettung in ein authentisches Umfeld mit lebendigen Menschen nie kitschig oder unglaubwürdig: Unter den Eingeborenen der Insel Bora-Bora findet sich das Liebespaar Reri und Matahi. Die Liebenden sollen getrennt werden, weil der Stammeshäuptling das Mädchen Reri für tabu, als den Göttern geweiht, erklärt. Reri und Matahi flüchten auf eine andere, wohl unbewohnte Insel. Ihre Existenz bestreiten sie durch Fischerei und Perlentauchen. Der Häuptling findet Reri auch an diesem entlegenen Ort und nimmt sie auf seinem Schiff mit. Matahi, vom Perlentauchen zurück, versucht das Schiff zu erreichen, ertrinkt jedoch in den Fluten. Der Häuptling durchschneidet das für Matahi rettende Seil.

Beschäftigt man sich etwas tiefer mit «Tabu» oder überhaupt mit Murnaus Werk, so drängt sich eine Begegnung mit Lotte H. Eisners berühmtem und nicht minder informativem Buch «Murnau» auf. Was das Kapitel über «Tabu» betrifft, so gibt die Autorin sowohl die ausserordentliche Stimmung des Werkes, der einzelnen Bilder, wieder als auch interessante Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte des

Films. Wegen des umfassenden Charakters dieser Schrift findet man wohl fast alles, was es zum Film zu sagen gibt, bereits in diesem Buch.

Flaherty wie auch Murnau bewunderten gegenseitig das Werk des anderen. Dennoch muss die Zusammenarbeit recht leidvoll gewesen sein. Während Flaherty einen ethnografisch gefärbten Dokumentarfilm realisieren wollte (vgl. dazu «Nanook of the North»), hatte Murnau ein Werk mit Spielfilmcharakter im Sinn. Die näheren Umstände dieser Auseinandersetzungen sind nicht eindeutig bekannt.

Der fertige Film zeigt jedoch den wesentlich stärkeren Einfluss von Murnau. Vielleicht ist die Zusammenarbeit Murnau-Flaherty insofern fruchtbar gewesen, als die Geschichte des Liebespaares Reri und Matahi den ganzen Film hindurch niemals die alleinige Dominanz erhält. Sie ist vielmehr Vorwand für die Bilder jener schönen Welt, ihrer Bewohner und ihrer Lebensformen. Dabei legt Murnau die Betonung nicht auf das wissenschaftlich-exakte Beobachten dieser Welt, sondern auf die Stimmungen, die sich für ihn als Europäer ergeben haben.

Auch Murnau hat die Intaktheit der Südseeinseln nicht mehr erlebt. Menschen anderer Länder (Europäer, Chinesen usw.) hatten schon früher Fuss gefasst und den Untergang der friedlichen Abgeschlossenheit herbeigeführt. Diverse Krankheiten und der Alkohol brachten den physischen Zerfall, und die Missionare, die den Eingeborenen ihre Religionen durch eine ihnen fremde ersetzten und ihnen ihre spontanen Bräuche gewaltsam abgewöhnten, zerstörten die psychische Eigenart der Insulaner. Auch dieser Aspekt ist in «Tabu» enthalten. Er ist dort eingebaut, wo Matahi die gefundenen Perlen beim Händler eintauscht; der Handelsplatz ist der Ausgangspunkt der zivilisatorischen Verseuchung. Diese Problematik jedoch schiebt Murnau in den Status einer Nebenhandlung. Sein Interesse gilt der vergangenen Pracht, die er mit viel Liebe rekonstruiert und – wie sich Lotte Eisner ausdrückt – auskostet.



Exotischer Schönheit auf der Spur: «Tabu».

Das Gefühl des Auskostens der Schönheit von Landschaft und Menschen, dem sich der Zuschauer nicht zu entziehen vermag, belegt Murnaus unglaubliches Gefühl für die optische Eindringlichkeit eines Filmes, die Bewegungen innerhalb einer Einstellung und den Rhythmus mehrerer aufeinanderfolgender Bilder. Diese Bewegung der Bilder, ihr Rhythmus, ist den Bewegungen der Insulaner, ihrer Körperausstrahlung angepasst. Grossartig sind die Szenen der Begrüssung des ankommenden Segelschiffes, in denen sich der gekonnte Umgang mit den Kanus in der schwungvollen Schönheit des Treibens ausdrückt, was für den Zuschauer erst durch Murnaus Bildmontage richtig spürbar wird. Eine Konstruiertheit, die niemals schwer oder – wie vielleicht bei Eisenstein – kalt und künstlich wirkt.

Auf den ersten Blick gesehen, scheint «Tabu» weit entfernt zu sein von Murnaus früheren, expressionistisch gehaltenen Filmen. Gerade «Tabu» zeigt, dass Murnau nicht einfach ein expres-

sionistischer Regisseur ist; denn die für Murnau typischen Elemente finden sich auch in diesem Werk: das Formenspiel im Bild, das oft dominiert oder gar verursacht wird durch ein Spiel mit Licht und Schatten, ein Lichtmuster, das Stofflichkeit ausdrückt. Ebenso finden wir auch die vom Stativ befreite Kamera, mit der Murnau in Deutschland bereits wegweisende Experimente gemacht hat. All diese Erfahrungen benützt er hier ausserordentlich zurückhaltend, um die Menschen der Inseln nicht zu erdrücken. Und dort, wo er die formalen Kräfte hervortreten lässt, weiss er, dass er dies intensiv tun darf. Dadurch erst erhält «Tabu» seinen starken und faszinierenden Charakter.

«Tabu» ist ein Stummfilm. Murnau hat ihn als solchen konzipiert und er soll dafür keine finanziellen sondern ausschliesslich künstlerische Gründe gehabt haben. Ein Tonfilm wäre technisch zu jener Zeit möglich gewesen. Behauptet wird auch, Murnau habe die Musik der Inselbewohner aufnehmen lassen. In die Kinos gekommen ist «Tabu» in einer musikalisch unterlegten Version, die völlig unhaltbar ist, hat man

doch europäische Musik beigelegt. Auch heute noch zirkuliert diese Version. Dass der kommerzielle Druck jener Zeit, der diese Version gefordert hat, die künstlerische Aussagekraft des Werks in Mitleidenschaft gezogen hat, ist aus heutiger Zeit gesehen eindeutig. Beschämend ist die Tatsache, dass

«Tabu» heute noch mit dieser katastrophalen Tonspur abgespielt wird; dies aus irgendwelchen undurchsichtigen Konzessionen an ein Publikum, das nicht an wirklich stumme Filme gewöhnt sei. «Tabu» ist ein Stummfilm.

Robert Richter

ARBEITSBLATT KURZFILM

Boom (Buum)

Zeichentrickfilm, farbig, Lichtton, 16 mm, 10 Min.; Produktion: Tschechoslowakei 1979, Jiri-Trnka-Studio, Prag, im Auftrag der AV-Stelle der UNO, New York; Regie und Buch: Bretislav Pojar; Kamera: Vladimir Malik; Musik: Jiri Kolafa; Verleih: SELECTA-Film, Freiburg, Fr. 21.–.

Kurzcharakteristik

Zeichentrickfilm, der auf sehr originelle, bisweilen sogar humoristische Art ein sehr ernstes Thema behandelt: das globale Wettrüsten. Gezeigt werden die Etappen kriegerischer Aggressionen und ihrer Rechtfertigungen von ihren frühesten Erscheinungsformen in der Menschheitsgeschichte (Jägerkulturen) an. Die besondere Aufmerksamkeit richtet sich allerdings auf die Vermilitarisierung der Welt in Gegenwart und Zukunft. Dabei werden die globalen Ausmaße der Kriegsmaschinerie, an deren Ende die endgültige Vernichtung des ganzen Planeten als Schreckensvision vor Augen steht, besonders deutlich gemacht. Dazu gehört die Möglichkeit, dass eine solche Vernichtung planetarischen Ausmaßes allenfalls auch durch ein «menschliches Versagen» ausgelöst werden könnte.

Inhaltsbeschreibung

In knapp zehn Minuten zeichnet «Boom» das Bildnis der Menschheit von ihren Anfängen bis zu ihrem ange-

nommenen Ende. Der Regisseur benützt viele Abkürzungen und rafft die viele Jahrtausende alte Geschichte in wenige Bilder zusammen. Deshalb ist es von Nutzen, diesen Film zu erzählen, was demjenigen, der darüber eine Diskussion leiten sollte, erlauben wird, den Faden nicht zu verlieren.

Um die Gewalt und den Krieg zu erklären, kehrt Bretislav Pojar in der Zeit weit zurück, bis in die Urgeschichte, als die ersten Menschen auf allen vieren nach einer kargen Mahlzeit – Baumwurzeln und Regenwürmer oder Krabben – suchten. Eines Tages entdeckt einer dieser Menschen einen keulenförmigen Stock. Er benützt ihn, um eine kleine Maus zu erschlagen, die er sich als Festschmaus sogleich vorsetzt. Sein Gefährte jedoch, der der gleichen Beute auf der Spur war, ist nun wütend, ihn den Leckerbissen ganz allein verzehren zu sehen. So ergreift er den auf dem Boden liegenden Stock und schlägt damit seinen Jagdbegleiter bewusstlos, was ihm ermöglicht, die heiss begehrte Maus an sich zu nehmen. Gleichzeitig wird ihm bewusst, was für eine Macht ihm dieses Holzstück verleihen kann, wenn er es richtig einzusetzen weiss. Sofort wendet er seine Einsicht in der Praxis an, indem er seinen eben wieder aufwachenden Freund erneut zusammenschlägt. Es erklingt dabei eine kriegerische Musik von der Art «Angriff der leichten Brigade» und der Vorspann des Films taucht auf der Leinwand auf...

Der Mann mit der Keule rennt in der Gegend herum und erschlägt alle, die ihm über den Weg laufen; dem einen nimmt