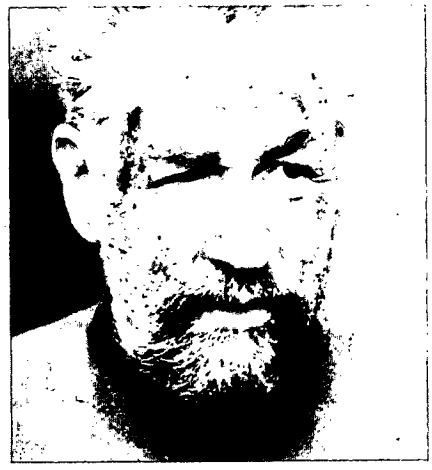




Tavernier-Stars Azéma, Noiret: Furcht vor dem Glück

men und Farben, einem Katalog mit Phantombildern, ein paar Tassen, Bibeln, Ringen, die aus irgendeinem Graben oder Tunnel stammen.

Zwei Jahre nach dem Ende des Krieges, im Herbst 1920, suchen noch immer Tausende ihre Angehörigen, Frauen wie die Aushilfslehrerin Alice, die ihren Verlobten finden will, oder wie die elegante Irène (Sabine Azéma), Schwiegertochter eines Senators und Großindustriellen. Wie aber soll man jemanden finden, ohne zu wissen, von welchem Grau seine Augen sind? Und dabei muß Dellaplane, der Buchhalter wider das Vergessen, auch noch gegen die amtlich bestellten Leichenfledderer kämpfen, seine Kameraden, die nach dem Unbekannten Soldaten suchen, der unter dem Arc de Triomphe bestattet werden soll . . .

In „Das Leben und nichts anderes" scheinen die Figuren, unter dem Bann der Vergangenheit, mit der Landschaft verschmolzen: die Nonne und der einbeinige Soldat am Meer gleich zu Beginn, später die schattenhaften Männer und Frauen in den Nebeln Nordfrankreichs, die, aus der Ferne Champignon-Suchern ähnlich, unter den aus einem explodierten Sanitätszug geborgenen Fundstücken nach den Überresten einer ganzen zerstörten Welt und ihrer großen Illusionen wühlen.

Bertrand Tavernier, der den Abgründen der Psyche in Kolonialafrika („Der Saustall"), in den Jazzkneipen der fünfziger Jahre („Um Mitternacht") und dem mittelalterlichen Frankreich („La Passion Béatrice") nachspürte, inszeniert in seinem neuen Film (dessen Titel aus einem Paul-Eluard-Gedicht stammt) von Trauer grau getönte Seelenlandschaften, deren gelassene, fast altmodische Symbolik er ironisch bricht: wenn er sich über die Kriegsgewinnler, Verklärer und Legendenbildner lustig macht oder wenn er seinen Helden, den cholerischen Romantiker Dellaplane, auf den kaum erkundeten Pfaden durch das weite Land der Gefühle stolpern läßt.

„Das Leben und nichts anderes" ist ein Film der Blicke, ein Film, so Tavernier, „über die Anfangsschwierigkeiten des Glücks". Am Abend, auf einem Fest, zu dem eine Jazzkapelle mit einem einäugigen Musiker spielt, fordert Irène den Kommandanten zum Tanzen auf; er beherrscht die neuen Tänze nicht. Auf der Heimfahrt bietet sie ihm ihre Liebe an und ein ganzes Leben, nichts anderes. Dellaplane kann die drei Worte, die sie fordert, nicht aussprechen. Irène läuft weg, weil sie seine Augen nicht gesehen hat, Philippe Noirets dunkle Augen, die unwiderstehlichen Augen des allzu zaghaft Liebenden, der sich vor dem Glück fürchtet.

„Das Leben und nichts anderes" ist Philippe Noirets 100. Film und, rechnet man seine kleineren Auftritte in „Ferien für eine Woche" und „Um Mitternacht" hinzu, sein siebter Film mit Tavernier. Im „Uhrmacher von Saint Paul", dem Debütfilm des ehemaligen Kritikers und Pressebetreuers, hatte Noiret die Titelrolle gespielt, er war der tumbe Kolonialpolizist in „Der Saustall", war der betuliche Onkel in Louis Malles „Zazie in der Métro", der verliebte Richter in „Das große Fressen" und zuletzt der erblindete Filmvorführer in Giuseppe Tornatores Überraschungserfolg „Cinema Paradiso".

Als der Suchdienst-Kommandant Dellaplane kann Noiret, der, so die amerikanische Kritik, die „traurigen Augen eines Bassets" hat und privat gern den Landbourgeois und Gourmet spielt, sogar sentimental sein. Tavernier folgt ihm (und seiner Hauptdarstellerin Sabine Azéma) mit dem Blick eines Detektivs, der lieber das Fernglas als die Lupe benutzt. Oder dem Blick des Liebenden. Noiret-Dellaplane, dieser von der Frauenbewegung erlegte Jean Gabin für die neunziger Jahre, schickt, viele Monate nach ihrer Begegnung, Briefe an Irène über den Ozean in die Neue Welt. Der Soldat hat sich in einen Gutsbesitzer verwandelt. In der Herbstsonne liegen die Weinberge.

Annette Meyhöfer

Schöner sterben

„Club der toten Dichter". Spielfilm von Peter Weir. USA 1989; Farbe; 128 Minuten.

Edel glänzt das alte Holz, wenn zur Eröffnung des Schuljahres ein Dudelsackpfeifer bläst und hinter ihm die Standarten mit den Losungen der Welton Academy hereingetragen werden: Tradition, Ehre, Disziplin und Vortrefflichkeit.

Sie sind immer wieder bewegend, diese alten Internatsgeschichten, weil sie noch mal die Rebellion zeigen: Der letzte Ausbruchsversuch, der die Jungen endgültig in die Erwachsenenwelt treibt, liefert den Alten zwei Stündchen nostalgischer Erinnerung, das zartbittere „Weißtdunochdamals".

Der Australier Peter Weir, der 1975 mit „Picknick am Valentinstag" schon einmal eine Schulgeschichte drehte, damals in einem Mädchenpensionat der Jahrhundertwende, hat sich in den USA zum Virtuosen des Genrekinos hochge-



„Club der toten Dichter": Mamas Liebling

arbeitet. Doch mit seinem „Club der toten Dichter" ist Weir, den eine fatale Neigung zum David-Hamilton-Kitsch plagt, beim Kunstfilm angelangt; sein neues Werk ist ein K 2 an hilfloser Verlogenheit.

Sein Film spielt angeblich 1959, als Elvis Presley längst seine Karte abgegeben hatte, aber Mamas Lieblinge („Vergiß nicht, dich grade zu halten!") scheinen noch nichts von der neuen Zeit gehört zu haben. Weir geht es auch gar nicht um die Wahrheit, sondern um seine wie immer schönen Bilder. Ihnen zuliebe schwindelt er einem geschichtssüchtigen Publikum eine Jugendzeit vor, die es so weltfremd nicht einmal im hintersten Alabama gegeben haben kann.

John Keating (Robin Williams), der neue Englischlehrer, verdirbt den Charakter der 17jährigen Streber, verformt sie zu Freidenkern. Vor der Karriere als Arzt, Anwalt oder Banker sollen sie, ganz klassisch, „den Tag nutzen" und noch schnell zusammen mit Henry David Thoreau und ihm „das Mark des Lebens aussaugen". Den einen drängt es zur Bühne, ein anderer will schreiben, ein dritter in Ruhe basteln, ein vierter, einer muß ja schließlich den Deppen und späteren Judas machen, will möglichst umstandslos gute Noten einsammeln.

Mr. Keating verführt seine Schüler mit Gedichten, mit Walt Whitman und Tennyson. Bei Neil Perry (Robert Sean Leonard) hat er den größten Erfolg: Der darf den Puck im „Sommernachtstraum" spielen. Mit den anderen gründet er einen Club der toten Dichter, wo sie einander Verse vorlesen und Klamauk veranstalten. Dem Triumph folgt, was sonst, die Tragödie. Weil ihm der Vater das Theater verbietet, da es ihn vom Studium ablenke, bringt Neil sich um. Sein Selbstmord ist zum Sterben schön als freikörperkultureller Akt inszeniert; Weir drückt ihm sogar eine Dornenkrone aufs Haupt.

Dieses erlesen fotografierte Rührstück könnte nicht weiter entfernt sein von den sommerüblichen High-School-Klamotten, in denen der erwachende Trieb von pickligen Schweinepriestern mit dem Raub eines BHs befriedigt wird. Aber ebensogroß ist der Abstand zur Wirklichkeit, die doch erst 30 Jahre zurückliegt. Die ist in einer handelsüblichen Klamotte wie „Zurück in die Zukunft II" weiß Gott sorgfältiger rekonstruiert.

Die Untersuchung nach dem Tod des Schülers entlarvt den Lehrer als Schuldigen. Seine Zöglinge verraten ihn; Karriere geht vor. Zum Abschied dürfen sie dem Verführer eine stehende Ovation darbringen: Der inzwischen zerschlagene Club der toten Dichter steht auf seinen Pulten und weiß nicht weiter. Und der Film ist aus.

Willi Winkler

New Yorker Durststrecken

„Family Business". Spielfilm von Sidney Lumet. USA 1989; 114 Minuten; Farbe.

Sidney Lumets Revier ist das große, weite New York, wo er wie kein zweiter Regisseur auf die Ethno-Pirsch in diesem Schmelztiegel geht, in dem die Einwanderer wie durch ein Wunder noch Europäer und schon New Yorker sind und beides auch Generationen lang bleiben.

Diesmal, in „Family Business", hat sich Lumet, 66, ein bißchen viel auf einmal vorgenommen: Großvater ist Ire, seine Kumpels sind die Haudegen der Pinten in der Lower East Side; der Zufall entscheidet, ob sie Ganoven oder Polizisten sind, und wenn sie gemeinsam auf einer Beerdigung singen und saufen, spielt das auch gar keine Rolle.

Vater ist Italiener (da Opa eine Italienerin geheiratet hat), verkauft Fleisch und schreibt das Wort Familie so groß, daß es als Drohung über dem Sohn schwebt.

Der Sohn, Stipendiat am berühmten MIT (Massachusetts Intitute of Technology, der Kaderschmiede der Naturwissenschaftler) und nach New York zurückgeflohen, ist durch seine Mutter Jude und betet bei den Großeltern zum Passahfest in hebräischer Sprache, während sein Papa nur verlegen in den jüdischen Bräuchen herumsteht.

Das ist ziemlich viel Großstadt-Folklore auf einmal, und leider ist sie, anders als bei Woody Allen, weniger authentisch als süßlich: Durch die Kamera lächelt der Regisseur den Figuren zu, anstatt ihre Komik und Eigenart scharf ins Visier zu nehmen.

Aber mit den ethnischen Gruppen hat der Film noch nicht genug, und so ist er auch noch eine Ganovenkomödie mit Opa als unverbesserlichem Rückfalltäter (ein Gauner mit Herz), mit Papa, der sich ehrlich gemacht hat, weil Opa als Krimineller so anstrengend war, und mit dem Sohn, der (Protest gegen Papa) lieber ein Ding drehen will als langweilig seiner Karriere entgegenzustudieren. So baldowert er eine Sache aus, todsicher und mit einer Mio in Aussicht, und natürlich geht alles schief, weil der Jüngste Mist baut. Für Opa endet die Sache im Knast tragisch, er stirbt.

Der Film stirbt aus anderen Gründen. Denn „Family Business" ist auch noch ein Starfilm. Sean Connery, selber Schotte, spielt den irischen Opa, Dustin Hoffman seinen italienischen Sohn und Matthew Broderick den jüdischen Enkel. Aber wie sie spielen, sind sie alles andere als verwandt, denn Connery zwinkert seine Rolle lustig und listig an, Dustin Hoffman gibt seine ganze Kunst (nie hat er sich so tief ins Flache eingewühlt), und der smarte Broderick zeigt die glatten Kinokünste, wie sie offenkundig an modernen Actors' Studios gelehrt werden, er spielt den lieben Jungen mit dem leicht rebellierenden Blick.

Daß da drei Stars alle Mittel ausgiebig und zeitraubend gegeneinander auffahren, bringt die Gaunerkomödie zum Erliegen. Obwohl in dem Film, nach irischem Brauch, viel getrunken wird, besteht er vorwiegend aus Durststrecken. Die aber verlaufen authentisch durch New York.

Hellmuth Karasek



Lumet-Film „Family Business"*: Drei Generationen beim Klauen

* Mit Matthew Broderick, Sean Connery, Dustin Hoffman.