

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1966)
Heft: 10

Rubrik: Filme

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: 12.01.2026

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

Filme

Pharao

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Kadr Film Polski; Verleih: Rialto; Regie: Jerzy Kawalerowicz, 1966; Buch: T. Konwicki und J. Kawalerowicz; nach dem Roman von Boleslaw Prus; Kamera: J. Wojcik; Darsteller: B. Bryl, J. Zelnik, Chr. Mikolajew.

Anders als alle bisherigen Monumentalfilme sei diese polnische Produktion, behauptet die Reklame und mit ihr ein Teil der Kritik. Sie rühmen Jerzy Kawalerowicz nach, er habe als erster ein im Künstlerischen gelungenes Exemplar dieser Gattung geschaffen, das zudem auch in seinem Geiste vom Regisseur her eine entschieden persönliche Prägung erhalten habe. Nun hat sich zwar Kawalerowicz nicht vorbehaltlos hinter diesen Film gestellt, sondern unter anderem erklärt, er habe ihn «zum Teil entgegen seinen eigenen Absichten» gemacht. Indes muss offenbleiben, wieweit diese Äusserung, gleich mancher anderen, die der Regisseur über diesen Film gemacht hat, taktischen Motiven entspringt.

Dass Kawalerowicz nicht mit der naiven, Geschäftstüchtigkeit mit Sendungsbewusstsein verbindenden Haltung zu Werke gegangen ist, die man etwa aus amerikanischen Monsterstreifen kennt, lässt sich leicht belegen. So war er klug genug, sich auf eine literarische Vorlage (den dreibändigen Roman seines Landsmannes Boleslaw Prus aus den Jahren 1895/96) zu stützen, welche sich mit einer allgemeinen historischen Situierung begnügt. Die Erzählung ist in die Epoche niedergehender ägyptischer Grösse eingebettet, für welche die Bedrohung des Pharaonen-Reiches von aussen und die zunehmende Labilität seiner inneren Ordnung kennzeichnend sind. Im einzelnen wird jedoch im Roman auf historisch Belegtes nicht Bezug genommen. Intelligenter als man es sich in dieser FilmGattung gewohnt ist, verhält sich Kawalerowicz auch gegenüber der äusseren Erscheinungsform des Historischen. Er verfällt weder der Folklore noch der besessenen Detailrekonstruktion, sondern versucht durch Stilisierung sowohl der menschlichen Verhaltensweisen wie auch des Arrangements von Figuren und Kulissen die Andersartigkeit dieser Welt einzufangen. Desgleichen bemüht er sich in der Bildgestaltung, einigermassen einen dem Thema angemessenen Stil durchzuhalten. Es ist ein Stil der grosszügigen Geometrie, der überwiegend statischen Bilder und der feierlich zelebrierenden Bewegung. Das Thema, das solcherart auf das Podest eines wuchtigen Pathos gehoben wird, ist die Macht, genauer: die Mechanik der politischen Macht.

Um die Macht im Staate ringen der junge Pharao Ramses XIII. und seine Minister. Der Kampf wird in Form einer langwierigen Intrige ausgetragen, die von der gegenseitigen Belauerung zu immer direkteren Formen fortschreitet und mit Revolte und Königsmord endet. Für die grosse Leinwand gibt diese Intrige freilich nicht allzuviel an optischer Dramatik her. Da Kawalerowicz hier auch keine «Konzessionen» machen will – wie etwa die stilisierten Schlachten belegen –, gerät sein Film überaus feierlich, aber zugleich überaus monoton. Dieser Eindruck stellt sich beim Zuschauer um so eher ein, als er etwelche Mühe hat, die Entwicklung der Intrige im einzelnen zu verfolgen. Ob die nachträglichen Schnitte daran schuld sind – die der Regisseur immerhin selber vorgenommen haben soll –, kann nicht nachgeprüft werden. Jedenfalls stellen sich bei einmaligem Betrachten des Films Schwierigkeiten ein, sowohl bei der Identifizierung der verschiedenen Figuren als auch beim Einordnen einzelner Szenen ins Handlungsganze. Es scheint, dass Kawalerowicz und sein Drehbuchautor Konwicki bei der Raffung der Vorlage – und in der Folge auch bei der Profilierung der einzelnen Gestalten – der Situation des mit dem Stoffe noch nicht vertrauten Zuschauers zu wenig Rechnung getragen haben. Dass darunter auch die Durchschaubarkeit des Machtkampfes und seiner Motive leidet, liegt auf der Hand. Soviel wird deutlich, dass der Kampf mit Hilfe des Volkes und zugleich auf seinem Rücken ausgetragen wird. Denn mächtig ist, wem das Volk gehorcht. Die Stützen des Gehorsams aber sind Charisma und Reichtum. So hilft es dem Pharao wenig,

dass er Idealist ist und das Los des Volkes verbessern möchte; die Minister stützen sich, da sie zugleich Priester sind, auf Erfahrung und wägende Klugheit, auf das Charisma der Kultdiener und auf das Gold des von ihnen gehüteten Schatzes. Ihre Taktik siegt über die Ideen des jugendlichen Feuerkopfes, am Ende liegt Ramses in seinem Blute, dieweil Herhor, der Oberpriester, unversehrt aus dem Zwist hervorgeht.

Im Widerstreit zwischen Taktik und Idee liegt – nach Kawalerowicz – offenbar das Wesen des politischen Machtkampfes; nur wer diese jener zu verbinden, ja ihr unterzuordnen weiß, bleibt auf die Dauer erfolgreich. Dass die Idee zu ihrer Verwirklichung der Macht bedarf, dass diese Macht aber allezeit die Idee gefährdet, das läge wohl als tragischer Konflikt auf dem Grunde dieses Pharaonen-Filmes. Indes sind das Spekulationen. Der Film reduziert den Gegensatz einfach genug auf die persönliche Intrige, welche solche Zusammenhänge kaum mehr ahnen lässt und sie schon gar nicht freizulegen vermag. Dass er sein Thema ausgelotet habe, wird man im Ernst nicht behaupten können. Wenn auf beiden Seiten Tugenden mit Ehrgeiz und Machtwillen sich vermischen, so verzichtet damit die Regie wohl auf Schwarz-Weissmalerei, aber für eine Nuancierung der Problematik ist damit noch wenig getan. Im übrigen fehlt es trotz der scheinbar ausgewogenen Verteilung von Licht und Schatten zwischen den Parteien nicht an sehr eindeutigen Vorzeichen. Die Sympathien des Zuschauers sind unvermeidlich auf Seiten des Pharao; wohl ist Herhor der Sieger, aber – so sagt Kawalerowicz selbst – «wie er gewonnen hat, das ist etwas, womit er nicht unsere Sympathie gewinnt». Auch ohne diese Versicherung des Regisseurs hätte man seine Meinung vom Film ablesen können. Das Charisma, dessen sich der Pharao durch sein Denken würdig erweist, erscheint bei den Priestern als erschwindelt und missbraucht. Das Kultische nämlich, so erfährt man im Verlaufe des Films, ist weiter nichts als Hokuspokus und Ausnützung von Aberglauben mit dem Zweck, die Menschen zu beherrschen, wenn nicht gar zu knechten. An diesem Gedanken scheint Kawalerowicz viel gelegen zu sein, er widmet ihm die pompöseste Szene seines Films. Das Bild, da der Oberpriester hoch über der Menge mit ausgebreiteten Armen um den Schutz der Götter fleht, ist nicht zufällig durch die Presse gegangen: Da Herhor sein Wissen von der bevorstehenden Sonnenfinsternis nützt, um diese durch seinen Auftritt als Strafe der Götter für den frevelhaften Tempelsturm erscheinen zu lassen, wird seine beschwörende Geste zur monströsen Lüge. Man kann die Szene in ihrem übersteigerten Pathos und ihrer Unwahrscheinlichkeit als lächerlich betrachten, aber sie steht im Film nicht isoliert. Verneinung des Kultes und Entlarvung der Heuchelei seiner Diener sind überall gegenwärtig. Eine solche Darstellung mag dem Zuschauer in historischer Perspektive durchaus als berechtigt erscheinen. Indes betont ja Kawalerowicz den Gegenwartsbezug seines Films, und auf Vorhalt hin hat er nicht bestritten, dass er die Kirchen, als politische Machtfaktoren verstanden, mit vor Augen hatte. Es bedurfte denn auch einer gehörigen Portion Naivität, wollte man bei der heutigen Situation im Herkunftsland des Filmes die darin enthaltenen Parallelen übersehen, wenn sich auch darüber streiten lässt, wie weit sie im Detail gehen. Vielleicht treten aber die Beziehungen des Films zur konkreten Situation in Polen bei einer Aufführung im Ausland weniger deutlich hervor, als die vielfachen Anspielungen in Symbolen, Gesten und Riten an zeitlose Kultformen, durch die das Kultische schlechthin Gegenstand der Diffamierung wird. Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die Verbindungslinie sichtbar zu Kawalerowiczs letztem Film; es wird verständlich, wie ausgerechnet dieser Regisseur dazu kam, in den Genre des Monumentalfilms hinüberzuwechseln, und wie ein solcher Film unter den besonderen Produktionsbedingungen eines kommunistischen Staates überhaupt entstehen konnte. Verglichen mit «Mutter Johanna von den Engeln» mag zwar dieser «Pharao» ein geistiges Leichtgewicht darstellen. Aber er zielt mit der allgemeinen Anziehungskraft der Grossproduktion und mit den paar Spekulationen auf ein breites Publikum, bei dem er sich von einer emotionalen Beeinflussung mehr versprechen darf, als von scharfsinnigen Argumenten. Hierin erscheint er geradezu als direktes Gegenstück zu den «religiösen» Monumentalfilmen – wie denn auch seine Vorlage in eigenartiger Parallele zu

Sienkiewiczs zur gleichen Zeit entstandenem «Quo vadis» steht. Diese Eigentümlichkeit von «Pharao» erklärt vielleicht des Regisseurs Bedürfnis, sich mit dem Film nicht ganz zu identifizieren. Denn, der Film verrät es auch in seinen Mängeln, Kawa-
lerowicz bringt es doch nicht über sich, ganz nur Showman zu sein. ejW

Ursula oder das unwerte Leben

II. Für alle

Produktion und Verleih: Teleproduction, Strehlgasse 26, 8001 Zürich; Gestaltung: Reni Mertens, Walter Marti, 1966; Kamera: Rolf Lyssy, Hanspeter Roth; Schnitt: Rolf Lyssy; Sprecherin: Helen Weigel. 35 mm, schwarz/weiss, Lichtton, 90 Minuten.

Seit Jahren arbeiten Dr. Reni Mertens und Walter Marti (Teleproduction, Zürich) in aller Stille an ihren humanitären Filmen. Weder die Autoren selbst — publizistische Eigenbetreuung liegt ihnen offenbar wenig — noch die Themen, die sie behandeln, vermögen das Show-Geschäft anzulocken. Wir haben es hier sowohl im wirtschaftlichen wie im geistigen Sinne mit einer freien Produktion zu tun. Diese Unabhängigkeit muss allerdings mit Opfern erkauft werden, die eine aussergewöhnliche Auffassung vom Beruf voraussetzen. Wer sich für ein Thema jahrelang immer wieder Zeit nimmt und in jeder Phase der Realisierung selbst für die Weiterfinanzierung zu sorgen hat, dem sind normalerweise keine äusseren Reichtümer beschieden.

Ursula, das kleine Mädchen, lebt in einer Welt, die die Menschen mit gesunden Sinnen sich unmöglich vorstellen können: sie hört praktisch nichts, sie sieht nichts, sie kann nicht sprechen. Man hat bisher solche Geschöpfe nicht für erziehungs- und bildungsfähig gehalten. Allzu oft sind sie als nur-animalische Wesen behandelt worden. Selbst in besonders für sie bestimmten Anstalten begnügte man sich damit, sie körperlich zu pflegen — bis der Tod für sie selbst und für die Umgebung Erlösung brachte. Wenn man der ungeheuren Schwierigkeiten inne wird, welche die Kommunikation mit diesen Menschen bietet, dann begreift man allerdings, dass in einem bestimmten Augenblick der Versuch dazu vom gesunden Partner aufgegeben wird. Umgekehrt nun schlagen uns die Hingabe und Geduld in Bann, mit der hier versucht wird, Kontakt aufzunehmen, eine Brücke zu schlagen von Mensch zu Mensch. Mimi Scheiblauer, die bekannte Musikpädagogin, nimmt sich seit vielen Jahren der körperlich schwer behinderten Kinder an. Im Film wird, zusammen mit anderen Fällen, besonders der Werdegang eines Mädchens dargestellt, das sich unter dem Einfluss unermüdlicher Kontaktversuche (mit Spielzeugen, mit rhythmischen Übungen usw.) ganz allmählich zu regen und selbst aktiv zu werden beginnt. Zweifellos waren manche wissenschaftliche Erkenntnisse notwendig, bevor man daran denken konnte, einen dermassen sinnenbehinderten Menschen auf diese Art aufzuschliessen. Aber es wird evident, dass die Hauptsache im Wunder dieser Erweckung die Liebe zum Leben und die Liebe zum einzelnen Geschöpf ist. Eine nur verstandesmässig kalkulierte Betreuung könnte, so spürt man instinktiv, hier niemals zum Ziele führen.

Die beiden Gestalter des Films, Dr. Reni Mertens und Walter Marti, treten mit ihrer Arbeit ganz hinter der immensen Anstrengung der Pädagogin und ihrer Mitarbeiter zurück. Sie lassen es bei einer — ebenfalls unendlich geduldigen, auch der geringsten Äusserung neuen Lebens harrenden — Beobachtung bewenden. Das bedeutet nun keineswegs Verzicht auf Gestaltung. Es kommt im Gegenteil zu einer ästhetisch gepflegten, insbesondere die rhythmische Bewegung sorgfältig erfassenden Studie. Ebenso aufmerksam wird auf eine auch den inneren Vorgang verfolgende Lichtgebung geachtet. Aber diese Formbemühung ist nicht Selbstzweck, sondern ganz einfach Ausdruck der Sympathie für die dargestellten Menschen. Sie weckt denn auch die Sehnsucht nach entfaltetem, heilem Menschentum, und den Willen zur Hilfeleistung. Im Erlebnis dieses Films muss sich, wer gesunde Sinne sein eigen nennt, mit Dankbarkeit dieser Gaben neu bewusst werden. Das Werk ist im letzten ein beglückendes Dokument und Zeugnis des vielschichtigen Grundgeheimnisses unserer Existenz, das wir «Leben» nennen. SB

PS. Die bisherigen Filme von Reni Mertens und Walter Marti:

- 1956 Rhythmik
 - 1959 Im Schatten des Wohlstandes
 - 1961 Unsere Kleinsten
 - 1962/63 Krippenspiel (die Interpretation der Weihnachtsgeschichte durch taub-stumme Kinder)
 - 1963 Pélè (massgebliche Mitarbeit an einem Film über die Studenten-Wallfahrt nach Chartres)
 - 1964 Les apprentis (Koproduzenten)
-

The slender thread (Jede Minute zählt)

III. Für Erwachsene

Produktion: Athene; Verleih: Star; Regie: Sydney Pollack, 1965; Buch: Sterling Silliphant, nach einem Roman von P. J. Merrill; Kamera: Loyal Griggs; Musik: Quincy Jones; Darsteller: Anne Bancroft, Sidney Poitier, Steven Hill, Greg Jarvis, Telleys Savalas u. a.

Die Story ist einfach: ein Medizinstudent, Alan Newell, nimmt wie jeden Abend seinen freiwilligen Dienst auf bei der «Helfenden Hand». Diesmal hat er einen «wirklichen» Fall. Eine junge Frau, Inga Dyston, hat eine Überdosis Schlaftabletten genommen. Bevor sie stirbt, ruft sie an, um sich mit jemandem auszusprechen. Alan ringt nun um das Leben dieser Verzweifelten. Während er über Polizei und Feuerwehr den Rettungsapparat in Bewegung setzt, enthüllt sich ihm nach und nach das Schicksal eines Menschen: nach 12jähriger Ehe erfährt Ingas Mann, dass ihr beider Sohn aus einem vorehelichen Verhältnis stammt. Die Ehe zerbricht, weil der Gatte nicht die Kraft aufbringt, seiner Frau zu verzeihen. Sie greift zum Gift. Alan vermag nun so lange den Kontakt mit Inga aufrecht zu halten, bis es der Polizei in letzter Minute gelingt, die Frau zu retten.

Dieser Kampf gegen Zeit und Tod ist in Sydney Pollacks Inszenierung spannend und wirklichkeitsnah gestaltet:

Die dramatische Spannung bleibt immer sehr lebendig, ohne reisserisch zu wirken. In packenden Bildern rollt das äussere Geschehen vor dem Auge des Zuschauers ab: die Telefonleitung, der «dünne Draht», die letzte Brücke, die eine verzweifelte Seele mit dem Leben verbindet; der Kampf des Studenten, der den Wettlauf mit dem Tod aufnimmt; schliesslich das Spielen des grossen Apparates, der das Leben der Frau retten soll.

Äusseres und Handlungsebene sind ineinander verzahnt. In Rückblenden enthüllt Pollack das Tatmotiv; er schildert psychologisch fein die letzten Tage der Frau, zeigt uns die Familiengeschichte: die Härte des Mannes, das Fehlen menschlicher Liebe, menschlichen Kontakts. Die ganze Entwicklung bis zur Krise ist glaubwürdig aufgezeichnet.

In Anne Bancroft und Sidney Poitier hat Pollack zwei Schauspieler gefunden, die der Story pulsierendes Leben verleihen. Sie überzeugen durch ihr eindringliches Spiel, durch echt menschlichen Ausdruck.

Der Film verdient unsere Beachtung. Aus ihm spricht eine unpathetische Solidarität. Wenn ein Jacopetti (wieder und wieder) eine Welt zeigt, in der der Mensch fast ausschliesslich als Tier, ja als Bestie («... das schlimmste der Tiere, der Mensch ...»), zu sehen ist, so hält ihm dieses Werk eine andere Welt entgegen, in der es noch Sympathie, Anteilnahme, Hilfe, Nächstenliebe, kurz: Menschlichkeit, gibt. Und das ist es, was schliesslich — doch wohl auch für einen Jacopetti — das Leben lebenswert machen kann. Darum verdient es dieser Film — mag er auch nicht zu den grossen Meisterwerken zu zählen sein — gesehen zu werden als erlösende Abwechslung im Chor des «Sex and Crime».

osb

Go west (Skandal im Wilden Westen)

II.—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: MGM; Verleih: Columbus; Regie: Edward Buzzel, 1940; Buch: I. Breecher; Kamera: L. Smith; Darsteller: Marx Brothers, J. Caroll, Dialalewis und andere.

Die Marx Brothers — Groucho, die Karikatur des Businessman mit der dicken Zigarre; Chico, der Typ des derbdrolligen italienischen Emigranten; Harpo, der Stumme mit der blonden Lockenperücke — hatten ihre grosse Zeit in den dreissiger Jahren. Wie vor ihnen die meisten Stummfilmkomiker, so waren auch sie über die kleinen Jahrmarkt- und Showbühnen zum Film gekommen. Die drei Brüder traten zusammen mit einem vierten, Zeppo, ihrer Mutter und einer Tante als «Six musical mascots» auf. Da die zwei Frauen wenig Talent für die Bühnenlaufbahn zeigten, gingen die vier bald allein als «Four nightingales» über die amerikanischen Bühnen, wo sie, viel bejubelt, 1932 von Hollywood entdeckt wurden. Drei Jahre später gab Zeppo seine Filmkarriere auf, und zurück blieben Julius, Leonard und Arthur, wie die drei Brüder (in der Reihenfolge wie oben) mit dem bürgerlichen Namen hießen.

Im Jahre 1940, also nach den bei uns bekannten Marx Brothers-Filmen «Duck soup» (1933) und «A night at the opera» (1933), sowie nach «Go west» von Buster Keaton (FB 7/66), dessen Titel sie übernahmen, und «Union Pacific» von Cecil Blount de Mille (FB 9/66), an dessen Handlung sie anknüpften, entstand unser Film. Wie es im Vorspann heisst, bringen die drei mit ihren Wildwestabenteuern den berühmten Amerikaner, der 1851 den Spruch «Geh nach Westen, junger Mann» getan hat (wenn er noch lebte), wohl dazu, seine Tat zu bereuen. Wie sich die drei im Verlauf des Films in die Affäre um den Bau einer Eisenbahn von Cripple Creek Junction zum Pazifik verwickeln und nicht mehr daraus befreien können, nachzuerzählen, wäre recht kompliziert und trüge nur wenig zum Verständnis des Werkes bei. Man würde dabei höchstens erkennen, dass der Drehbuchautor Irving Breecher und der Regisseur Edward Buzzel ihre Aufgabe, die Eisenbahnszene am Schluss ausgenommen, nur mit wenig Geschick erfüllt haben. Der Streifen wirkt streckenweise konstruiert, verwendet Klischees und hat Längen.

Was ist nun das Besondere dieses Films, das Typische dieses Humors? — Die meisten bedeutenden Filmkomiker engagieren sich gesellschaftlich mit ihren Werken. Wir denken an Chaplins «Great dictator», Keatons «Battling butler», Capras «Mr. Smith goes to Washington», «To be or not to be» von Lubitsch, «Les vacances de Monsieur Hulot» von Tati, «Yoyo» von Etaix. Das aber gibt es bei den Marx Brothers nicht. Ähnlich wie der Arlecchino der Commedia dell'arte sind die Marx Brothers von allen sozialen Eigentümlichkeiten und Bindungen gelöst. Sie wollen keine versteckte Sozialkritik, sie streben nichts anderes an, als ihr Publikum zum Lachen zu bringen. Das Repertoire ihrer Gags umfasst die grobe Situationskomik wie den feinen Wortwitz, die banale Blödelei wie die geistreich absurde Groteske. Hier nur einige Beispiele: Groucho kommt trotz einer Schlange wartender Leute sogleich zum Billetschalter; er lockt die Anstehenden auf die andere Seite, wo sie ihre Fahrkarten zu erhalten glauben. Dann gibt er dem Beamten auf die Angabe, der Fahrschein koste 70 Dollar, ein Bündel Noten mit der Bemerkung: «Sie brauchen nicht nachzuzählen, es sind nur 60.» Eine geradezu absurde Mathematik demonstrieren Harpo und Chico bei ihren Wechselbetrügereien. Im Wildwest-Saloon entzündet der halbverdurstete Harpo ein Streichholz an seiner ausgetrockneten Zunge. Um den andern zu beweisen, dass Chico Indianisch verstehe, meint er: «Ich bin aus Indianapolis.» Bei der Eroberung des Führerstandes der Lokomotive kommt es zu einem Florettgefecht mit langstieligen Oelkännchen. Der vollbesetzte Zug, der entgleist und von Harpo auf die Schienen zurückgelenkt wird, muss, da die Kohle ausgegangen ist, bis auf die Eisensteile verfeuert werden. Das Klaviersolo, das Chico im Saloon spielt, ein Kabinettstück in seiner Art, ist einmalig und, nach seinem künstlerischen Werte befragt, sicherlich neben den berühmten Brötchentanz in Chaplins «Goldrush» zu stellen.

Die Komik des Trios ist ganz einfach — ein monumentalier Unsinn, völlig herausgelöst aus dem Koordinationssystem der Vernunft. Diese «reine», abstrakte Komik spielt sozusagen in einem luftleeren Raum. Die Marx Brothers vertreten, in der Nach-

folge von Mack Sennett, eine Strömung, die in den übrigen Künsten bei der *Commedia dell'arte* (vielleicht auch schon früher), beginnt, sich fortsetzt etwa in den Rüpelszenen Shakespeares, den Nonsense-Versen Morgensterns, der Anti-Kunst der Dadaisten, und heute wiederum auftaucht im absurdem Theater, in der Pop-Art, dem Beat und den Happenings.

Wie abstrakte Bilder, die nichts Menschliches und Dingliches darstellen, doch einen Gehalt haben können, so hat auch diese «abstrakte» Komik Witz, das heißt: Gehalt und Sinn. Es scheint uns nicht ein Zufall zu sein, dass Ionesco, ein Hauptvertreter des absurdem Theaters, bekennt, die Marx Brothers hätten auf sein Werk den bedeutendsten Einfluss ausgeübt. In dieser Komik abseits der Vernünftigkeit geschieht reines Spiel, das seinen Sinn in sich selber trägt, weil es die Freiheit des Menschen offenbart. Schauen wir auf die Clownszenen, die Postkutschen-, die Kassenschrankszenen, die Eisenbahnummer — und erinnern wir uns an die von Junker Tobias von Rülp, Junker Andreas von Bleichenwang und dem Narren Feste bestrittene Dreikönigs-Szene in Shakespeares «Was ihr wollt», so wird einem klar, dass hier wie dort sich Geist zeigt. «Narrheit, weislich angewandt, ist Witz» mag auch von «Go west» gelten.

hst

Les fêtes galantes

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: SNEG, Gaumont; Verleih: Impérial; Regie und Buch: René Clair, 1965; Kamera: Chr. Matras; Musik: G. van Parys; Darsteller: J. P. Cassel, Ph. Avron, J. Richard, M. Dubois, G. Casile und andere.

Persiflierende Burlesken und gutmütig-spöttische Romanzen, Schilderungen des Kleinbürgertums, der Schein- und Ersatzwelt, grotesker Banditen und kriegslustiger Autoritäten sind seit jeher René Clairs bevorzugte Metiers gewesen, mit verspielten ironischen Anspielungen auf klassische Themen, traumhaft wirre Intrigen und Kriegsanekdoten, doch selten aktuellen Problemen. An schelmisch-heroischen Komödien zum Ruhm legendärer Solidarität und schneidiger, volksliedhafter Musketier-Bravour ist Frankreich, besonders nach dem Kriege, nicht arm gewesen. Viele Filme hatten zwar brillante Qualitäten, aber nicht den Wagemut, gesellschaftliche Misstände oder die widersinnigen Erscheinungen des Krieges durch verbindliche Ironie und schärfere Satire herauszustellen. Nicht anders ist es mit der jüngsten, wieder ausstattungsreichen Komödie des Seniors der französischen Filmkunst.

Diesmal braucht die galante Liebelei und Völlerei viel Irrungen und Wirrungen, ehe sich herausstellt, dass das Kriegsspielen im 18. Jahrhundert eigentlich nur ein hübsch-kurzweiliger, teilweise amouröser Zeitvertreib war, auch für die Belagerten, deren Tafelfurage zuletzt nur noch aus Bücklingen und einem einzigen, allerdings erstaunlich produktiven Huhn bestand, während die prasserischen Kontrahenten ihre Speisekarten mit Lautverstärkern über das Schlachtfeld hinweg bekanntgaben. Schon in den köstlichen Szenen der Verfolgung dieses standesbewussten Huhns zeigt sich, dass Clair von den originellen Einfällen seiner klassischen Epoche zu profitieren versteht. (In einer Szene poltischen Schwanks — als sich die Not der Inflation in die Tugend frühzeitlichen Tauschhandels verwandelte — bezahlte man zum Beispiel mit einem Huhn, bekam zwei Küken und ein Ei heraus und gab das Ei als Trinkgeld.) Wie einst der romantische Gérard Philipe Clairs eigentümlichen Mephisto bezwang, besiegt nun der pfiffige Jean-Pierre Cassel als *Joli Cœur* den Kriegsteufel, der unsichtbar, doch mit traditioneller Gesetzmäßigkeit zwischen den beiden Frontlagern zu walten scheint; wenn der Journalist in «Es geschah morgen» schon im voraus die Nachrichten des nächsten Tages kannte, so wundert es nicht, dass nun der Held *Joli Cœur* mit Herz und Verstand das Ende des Krieges vorausbestimmen kann. Denn nicht nur schiefhängende Mägen auf der einen Seite und geträffelte Fasanen und Leberpasteten auf der anderen ergeben das Remis, sondern *Joli Cœurs* geschickte Pattstellung, die er mit Hilfe einer Prinzessin und eines ihr versprochenen und sogar zugeneigten feindlichen Fürstensohnes erreicht. Und wenn man bedenkt, dass er im Grunde nur Angst hatte (sonst keine), früher zu sterben als

erfolgreich zu sein, so hat er das Offizierspatent, das er nach Schluss des Films bekommt, gewiss doch verdient. Schwer genug gemacht hat's ihm auch sein Freund Thomas, der als Bauernjunge gar nicht zum Soldatenspielen geschaffen war und deshalb auch nicht in die Geschichte eingegangen ist, der Unglückliche. Als der letzte Zivilist sich in das Kriegsgeschehen verirrt hat, wird dem darob entsetzten Marschall tröstend versichert, dass er erschossen würde. Und wenn der Oberst sich beinahe der Gewalt hätte ergeben müssen, so dies doch bei unbefleckter Ehre, da ihn nur eben Gewalt und nicht Hunger bezwang.

Geschliffen und pointiert gesetzt ist die hübsche Kette dieser ungezählten kleinen Einfälle, denen freilich eine tragende Grundidee, die Verteidigung der menschlichen Schwächen, zu fehlen scheint, indem sie nur dünn durchschimmert; die vielen Episoden haben kein festes Gefüge der Thematik, keine geschlossene Geschichte. Den Einwänden kann man jedoch erwidern, dass derart viele kleine, heiter-unbeschwerte, schwungvoll verbundene Einfälle oft vorzuziehen sind gegenüber mühsam präparierten und konstruierten «Einfällen» schwerwiegender Ambitionen — anders und kurz gesagt, man darf keinem Künstler vorhalten, dass er etwas nicht getan hat, was zu tun nie in seiner Absicht lag, es sei denn, Clair hätte nicht zu gestalten vermocht, was seine Ideen und Fantasien vorgegeben haben. Oder hat ihm etwa Christian-Jaques «Fanfan, der Husar» als Muster gedient? Mitnichten, Clairs Reservoir hat das nicht nötig, seit vierzig Jahren ist es in der französischen Filmkomödie doch eher umgekehrt. Man kann ihm auch nicht vorhalten, dass seine Komödie zwar geistreiches, doch kein bedeutungsschweres, schärferes Degengefecht ist. Seine Kunst hat die Gabe, den täglichen Sehnsüchten des Publikums nach Ausgleich und Entspannung entgegenzukommen, sie entspricht aber bis heute keinem Trend zu mittelmässiger Unterhaltung, erst recht nicht zu minderwertigem Vergnügen. L. Sch.

Kurzfilmhinweise

Ruka / Die Hand

Puppentrickfilm, farbig, Ton, 19 Minuten; Produktion: Kratky-Film, Prag; Drehbuch und Regie: Jiri Trnka, 1965; Kamera: Jiri Safar; Musik: Vaclav Trojan; Verleih der 16-mm-Kopie: Schulfilmzentrale, Erlachstrasse 21, 3000 Bern; Bestellnummer: 4845; Preis: Fr. 16.— und Spesen.

Ein Töpfer — eine Figur des tschechischen Puppentrickfilmregisseurs Jiri Trnka — wird von einer überdimensionalen Hand, die bei ihm ins Atelier eingebrochen ist, gezwungen, statt wie bisher Blumentöpfe, eine Hand zu modellieren. Er widersetzt sich. Aber kaum ist die Hand verjagt, wird eine Schachtel hereingeschoben, aus der er ein Telefon nimmt. Aus dem Hörer vernimmt er, er solle eine Hand modellieren, wofür er bezahlt werde. Er wird zornig, und der Apparat fliegt zum Fenster hinaus. Dann bringt die Hand einen Fernsehapparat herein und weist auf den Bildschirm, auf dem nacheinander erscheinen: eine Bischofshand, die Hand einer Justitia, die Hand der Neuyorker Friedensstatue, die Hand Napoleons, die Faust eines Boxers, eine Hand mit Revolver, zeigende Hände, die Röntgenaufnahme einer Hand, grüssende Hände, Schattenfiguren machende Hände. Die grosse Hand will den Töpfer bei der Arbeit leiten. Er jagt sie hinaus. Eine Zeitung wird herein geschoben, aus der wiederum die Hand kommt, die ihn zum Dienst zwingen möchte. Eine andere Hand tanzt einen verführerischen Tanz, bis aus ihren Fingerspitzen Schlingen wachsen, die ihn fesseln, in einen Käfig sperren und wie eine willenlose Marionette ein Hand-Monument meisseln lassen. Nach kurzem Schlaf, währenddessen ihm Orden angesteckt werden, stösst er die Hand aus dem Käfig und flieht. Hände wollen ihm den Weg versperren. Erschöpft von den Anstrengungen der Flucht kriecht er ins Atelier zurück und verriegelt Tür und Fenster. Wie er die Schranktür, die sich öffnet, vernageln will, fällt der Blumentopf, den er zur Sicherheit auf den Schrank gestellt hat, auf seinen Kopf und tötet ihn. Man pinselt dem Leichnam rote Backen auf und erweist ihm militärische Ehren.