Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 22 (1970)

Heft: 8

Rubrik: Blick auf die Leinwand

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: 07.01.2026

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

Medea

Produktion: Italien, 1969
Regie: Pier Paolo Pasolini
Besetzung: Maria Callas, Giuseppe Gentile, Massimo Girotti, Laurent Terzieff
Verleih: Majestic

ms. Es gehört zu den kulturgeschichtlichen Ereignissen dieser Jahre, mit welcher Konsequenz die Italiener Pier Paolo Pasolini und Federico Fellini, so unterschiedliche Perspektiven sie aus ihrer Haltung auch auftun, das humanistisch-klassizistische Bild der Antike zerstören. Pasolini hat damit begonnen, als er «Edipo Re» drehte, wo er den Stoff des Sophokles, indem er ihn mythologisch ernst nahm, barbarisierte und zugleich auf eine Interpretation öffnete, die ihm als Marxisten die fruchtbare (wenigstens für unsere Zeit) zu sein schien. Dabei ging es, im Sinne von Marx und von Freud auch, etwas pathetisch steil zu. Nunmehr hat Pasolini den Stoff der «Medea» aufgegriffen, und wiederum ist er weit entfernt von Euripides, der für ihn zunächst die Quelle gewesen sein mag; weiter weg noch aber ist er von Seneca, und weder Corneille noch Grillparzer, und dieser schon gar nicht, würden sich in dieser «Medea» wiedererkennen. Pasolinis Film nimmt nicht einen Atemzug lang Partei für Jason, für Kreon und Glauke, keinen Atemzug lang also Partei für die Griechen. Er ist eingestimmt auf die Welt von Kolchis, die noch kosmische Einheit besitzt, also eine sakrale Welt ist.

Zwar wird man feststellen, dass sich Pasolini im Ablauf der Handlung an die Tragödien von Euripides und von Seneca anlehnt. Der Grieche Jason zieht mit den Argonauten ins ferne Kolchis, raubt das Goldene Vlies, wobei ihm Medea, die Magierin, hilft, und kehrt mit ihr, der Königstochter, nach Korinth zurück. Dort verlässt er sie nach zehnjähriger Gemeinschaft, um Glauke, die Tochter des Königs Kreon, zu heiraten. Diese Untreue macht Medea wieder zur Magierin des Anfangs. Um sich an Jason zu rächen, tötet sie ihm die Braut und deren Vater durch vergiftete Geschenke und bringt dann ihre eigenen Kinder um. Aber sie selbst flieht nicht wie bei den Alten, sondern kommt in den Flammen des Palastes um, den sie selbst angezündet hat.

Pasolini nimmt, wie gesagt, Partei für die Barbarin, die Medea ist, gegen die Zivilisierten, die ihr gegenüber ungetreu handeln. Von Euripides' Verdammung über Medea, deren Natur von einem für Hellas untragbaren Barbarentum ist, sagt er sich los, und die Auffassung Senecas, dass Medea Barbarin nur insofern sei, als ihr Rachedurst grenzenlos ist, scheint vor Pasolinis Film als seicht. Die Welt der Medea ist für Pasolini eben keine barbarische Welt, oder barbarisch ist sie nur insofern, als sie das kalkulierende rationalistische Wesen von Korinth, von Hellas, und das ist der Westen, nicht oder noch nicht hat — als sie eine Welt der Götter ist, noch ist, eine Welt, in welcher die Natur sakral erlebt wird. Gegenüber Hellas, der Welt ohne Götter, verkörpert Kolchis, der Osten, die kosmische Einheit. Zu dieser kosmischen Einheit gehören Opfer, Menschenopfer sogar, grausame Kulte, aber ihnen allen ist ein Zusammenhang eigen, den die Argonauten mutwillig zerstören, indem sie in Kolchis eindringen. Heiligtümer plündern und Idole verspotten. Eine neue Ordnung zu schaffen sind sie nicht imstande. Zurück bleibt das Chaos — ein um so tieferes, als in der kultischen Welt von Kolchis vielleicht doch die Erwartung einer neuen Ordnung lebendig war, die von aussen gebracht werden sollte.

Es ist unverkennbar, obwohl Pasolini das nie deutlich ausspricht, es vielmehr immer nur andeutet, dass mit dieser «Medea» das Verhältnis Europas, dieser kalkulierenden Welt ohne Götter, zu den Ländern der Dritten Welt gemeint ist — das Verhältnis so, wie Pasolini es sieht. Medea macht alle Stadien der Unterwerfung, der Anpassung, der schleichenden und der offenen Revolte durch, so wie ihr alle Reaktionen vom Rassismus bis zur liberalen Duldung entgegengebracht werden. Ihre Rache ist die Rache über eine Welt, die sich in der Hybris verrannt hat, sich selber rationalistisch organisieren zu wollen; die ihren Glauben, dass die Natur nicht natürlich, sondern heilig ist, eingebüsst hat; die sich human glaubt, weil sie keine Opfer mehr kennt.

«Medea» von Pasolini spielt auf zwei Ebenen, der des Mythos und der der Moderne, und die Verbindung zwischen beiden stellt ein Kentauer dar, der einerseits Jasons Pflegevater ist und als solcher ihm die Geschichte des Goldenen Vlieses erzählt und der anderseits Jasons Partner im Sinne der Selbsterkenntnis ist. Wenn Jason und der Kentaur sich begegnen, hebt der Dialog an — im übrigen ist der Film auf weite Strecken stumm, ganz anheimgegeben der Schönheit und der Macht der Bilder. Pasolini ist ein Meister der Schönheit, der Schönheit und des Grauens, das bei ihm Schönheit, weil voller sakraler Gebärde, wird: Menschen, Riten und Landschaften begegnen sich, und der Weg Medeas aus Kolchis nach Korinth ist ein Weg durch Landschaften.Kolchis ist die kultische Landschaft der kappadokischen Felsenkirchen, auf der Fahrt mit den Argonauten begegnet ihr die Landschaft der maurischen Lehmstädte und heiterer diese schon; ihr Weg endet in der Heiterkeit Korinths, das erscheint als das Quattrocento von Pisa. «Endlose» Musik afrikanischer und japanischer Art steht gegen westliche Tanzrhythmen, die eine tönt eine in sich geschlossene, die andere eine unheilvoll offene Welt an.

Die Medea wird dargestellt von Maria Callas: sie hat grosse Auftritte, aber diese sind sparsam eingefügt in einen Film, der ganz aus der Rhythmisierung, der steigernden oder retardierenden, der Landschaften und der menschlichen Gebärden lebt. Die Medea dieses Films, und dadurch ist sie eine völlig neue, schöpferisch gestaltete Medea, ist die Wurzellose zwischen zwei Welten, vom Westen zwar angelockt, nie aber von ihm assimiliert. Die Callas spielt diese Rolle so, dass man von ihr sagen kann, sie habe ein grosses, aber auch ein nüanciertes dramatisches Talent. Sie erscheint als eine dunkeläugige, schmale, zerbrechliche Sphinx, als eine Frau, die bei jedem Wechsel der Kleider ein neues Gesicht, das Gesicht der jeweiligen Kultur, überzieht und die doch nur ein einziges Gesicht hat, eines, das schwankt zwischen Liebe und Hass, das bald human wirkt, bald barbarisch. Es ist der Triumph einer Schönheit, die wie eine Gemme geschnitten ist. Maria Callas hat, als sie die Opernbühne für die Leinwand verliess, keinen Schritt abwärts getan, wie manche meinen könnten oder möchten; ihr Talent wird auf neue Art und in ungemein nuancierter Weise bestätigt.

Zabriskie Point

Produktion: USA, 1969
Regie: Michelangelo Antonioni
Darsteller: Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor
Kamera: Alfio Contini
Verleih: MGM

bj. Vieles in Antonionis neuestem Film — dem ersten, den er in den USA gedreht hat — mahnt an frühere Werke des italienischen Meisters. Die Wüste und der unbeantwortete Schrei verweisen als Metaphern auf «L'Avventura», die Geste der Liebesumklammerung an «La Notte». Die Behandlung der Farbe ist jener in «Deserto Rosso» verwandt

und wirkt nicht so aufdringlich wie in «Blow up». Die Unmöglichkeit der Kommunikation hingegen, ein zentraler Punkt im Gesamtschaffen Antonionis, ist nunmehr kein individuelles, sondern ein sozial-politisches Problem geworden, und erstmals durchstösst damit der Regisseur auch schon gleich zu Beginn die Beziehung zwischen Mann und Frau, um durch sie hindurch direkt sein Ziel anzusteuern: die Revolte gegen eine steril geordnete und blindwütig konsumierende Wohlstandsgesellschaft, die am Schluss in wiederholten Explosionen und zur rot untergehenden Sonne ihren fürchterlichen Niedergang erfährt

Die Geschichte ist — wie auch die Bildsprache — einfach, auf das Wesentlichste abstrahiert und als Parabel bedeutungsvoll.

Mark (Mark Frechette) reisst nach einer Schiesserei mit der Polizei mit einem gestohlenen Flugzeug aus; objektiv tragen an diesem Zusammenprall zwischen Studenten und Ordnungshütern blinde Ausführer des vermeintlichen Rechts die Schuld; sie erschiessen auch willkürlich einen Schwarzen. Doch Mark wird als Mörder an einem der Polizisten gesucht, obwohl ein anderer den Uniformierten umgelegt hat. Ueber der Wüste von Arizona entdeckt dann Mark Daria (Daria Halprin), die wie Mark ihre eigene Freiheit und Individualität zu erleben versucht. Mark landet in diesem Niemandsland, und in «Zabriskie Point», im Tal des Todes, im endlosen Sandgebirge, auf dem ausgetrockneten Flussbett ,folgt Antonioni dem Liebesspiel der Beiden mit kühnen Aufnahmen; ernst, innig und filmisch atemberaubend baut er in dieser völligen Einsamkeit eine Oase, die allein noch sinngebend und erlebenswert erscheint — und allmählich bevölkert sich das Tal des Todes mit Leben, mit liebenden Pärchen, mit Liebe — Vorstellungen Marks, der keine «Joints» zu rauchen braucht, um abseits einer zubetonierten Zeit seine eigene Welt zu finden. Diese Schlüsselsequenz ist eine der schönsten des ganzen Films. Später will Mark die psychedelisch übermalte Maschine zurückfliegen; auf dem Flugplatz wird er von der Polizei empfangen und getötet. Daria, die durch das Radio davon erfährt, blickt dynamitgeladen auf die Felsenvilla ihres Bosses, zu der sie inzwischen zurückgekehrt ist und in der führende Leute über die wirtschaftliche Verwendbarkeit der Wüste verhandeln, was natürlich auch bereits wieder als Chiffre verstanden werden muss. Und dann greift Daria, in einer irrealen Metapher zur Aktion: mit ungeheurer Wucht jagt sie die Villa in einem Feuerkegel in die Höhe; eine doppelte Explosion schleudert ungezählte Bruchstücke dieser Welt, die alles in ihren materialistisch programmierten Besitz nehmen will, durch das Universum, und immer wieder zeigt Antonioni voller Sympathie diese Vernichtung, diesen Todestanz der Entmenschlichung, der Konsumationsartikel.

Wenn Antonioni auch gelegentlich bis zur Leere oder gar zum gewohnten Klischee abstrahiert und etwas verliebt in seine eigene Optik erscheint, wenn er auch etwas veraltet auf Metaphern und Symbole greift und oft unnötig wiederholt, so besitzt sein Bekenntnis zur (jugendlichen) Revolte doch den Ernst und die Kraft eines beeindruckenden Engagements. Antonioni sagt hier dem bis zu den Sternen weit entwickelten Apparat, der jedes menschliche Leben frustriert, entwürdigt, und letztlich erstickt, den Kampf an. Auch diese Wendung ist neu in seinem Gesamtwerk. Und wie er die Selbstrealisierung der jungen Menschen zeigt, diesen Versuch, den Kontakt zum echten Leben, zur Freiheit und zum Er-Leben zurückzugewinnen in einer Welt, die sowohl jene der Arche Noahs wie der Science-Fiction sein könnte, wie er ferner die Möglichkeit der individuellen Revolte akzentuiert, besitzt grosse Intensität und Ueberzeugungskraft. Die bissige Satire über die Polizei, über die ungebildeten und unbeweglichen Roboter eines sich selbst genügenden Ordnungs- und Ueberwachungssystems, das Einkreisen des gelandeten Flugzeugs auch und die Ermordung durch einen selbstverständlich «nicht identifizierten» Polizisten, die Rache letztlich an der Tyrannei der falschen und ausschliesslich materiellen Bedürfnisse und des ad absurdum geführten Rationalismus sind Momente, die — zusammen mit der Liebessequenz — Antonionis Konzept und Darstellungsweise überzeugend hervortreten lassen. Dennoch kann man der intelligent auf die zwei Pole von Destruktion und Konstruktion ausgerichteten Allegorie vorwerfen, sie zeige nur auf und analysiere in keiner Weise ein sehr aktuelles und positives Problem. In dieser Beschränkung mögen denn auch tatsächlich die Grenzen des Werkes liegen. Doch auch ohne neue substanzielle Elemente wirkt Antonionis Bekenntnis wie ein greller Widerschein eines näher kommenden Phänomens und ein eigentliches filmisches Gedicht der Apokalypse einer Gesellschaft und eines Mythos, die zugleich die Aurora einer neuen Welt anzeigen könnte.

Die Wüste Zabriskie Point belebt sich: Freude, Liebe und echte Kommunikation werden abseits des steril-rationalen Zwanges der Städte möglich. (Daria Halprin und Mark Frechette in «Zabriskie Point»)

More

Mehr, immer mehr

Produktion: USA, 1969
Regie: Bardet Schroeder
Besetzung: Mimsy Farmer, Klaus Grünberg, Michel Chanderli
Verleih: Universal

St. Eben hat der Student Stefan ein Examen in Mathematik hinter sich gebracht und möchte nun die Welt kennen lernen. Per Anhalter fährt er von Lübeck nach Paris, lernt den sympathischen Gauner Charly kennen, der ihm auf verbrecherische Art Geld beschafft und ihn an einer Party mit Estelle bekannt macht. In Estelles Hotelzimmer lernt Stefan das Marihuanarauchen, schläft auch mit Estelle und fährt ihr nach Ibiza nach. Und damit ist der eigentliche Schauplatz erreicht, auf dem der junge Regisseur Bardet Schroeder das Spiel der Jugend um neues Leben und alten Tod inszeniert.

Sehr bald wird deutlich, dass Schroeder nicht bloss einen Film zum Thema Drogensucht dreht, vielmehr die Sucht als einen zentralen und in sich geschlossenen Erfahrungsbereich darstellen will. So erscheint etwa die Welt der Alten und Gestrigen in der Figur des Dr. Ernesto Wolf, Besitzer zahlreicher Hotels und Bars, ein alter Nazi, der

seine Freizeit damit verbringt, mit SS-Dolchen auf die Scheibe zu zielen, sich alter Zeiten gern entsinnt und über viel Rauschgift verfügt. Estelle ist Wolf hörig, weil sie süchtig ist. Sie stiehlt ihm eine grosse Dose Heroin und zieht mit Stefan in ein ganz einsames Haus an einer verlassenen Küste. Reiner Sex, extremes Sonnenlicht, tiefe Nacht und die Verlorenheit im Drogenrausch sind die Komponenten zahlreicher nun folgender Sequenzen. In archaischer Landschaft lässt sich Stefan von Estelle immer tiefer in die Süchtigkeit hineinziehen, bis die Zubereitung der Heroinspritze zum zentralen und ausschliesslichen Ritual des fast verstummten Paares wird. Einmal erscheint Cathy, Estelles Freundin, und der Sex flammt wieder auf. Einmal rennt Stefan mit einem Knüppel wie Don Quijote gegen die Windmühle an, aber als echter Deutscher spricht Stefan den Satz aus, dass etwas Reales im Rausch nur unter äusserstem Einsatz erreicht werden kann. Estelle wird mehr und mehr zur Chiffre der Selbstverlorenheit, die alles Umliegende mitreisst, und diesem Gefälle erliegt nun Stefan. Wenn Estelle verschwindet, und die Drogenzufuhr versiegt, ist Stefan verloren und zu allem fähig. Zwar lieben sich die beiden jungen Leute, doch inmitten sozusagen unausschöpfbarer Leere, Langeweile und Nichtigkeit. Daher wird der Griff zur Droge zur Selbstverständlichkeit — dann zur absoluten Notwendigkeit. War es in Paris Marihuana, ist es auf Ibiza Heroin und später, um sich des Heroins zu entwöhnen, LSD. Von dem man zum Heroin zurückkehrt. Je weiter die Sucht vorschreitet, desto rudimentärer werden die Beziehungen zwischen dem Paar. Waren es anfangs Küsse und Eifersucht, Ohrfeige und das Bett, so sind es nun kurze Worte, Anpfiff, Befehl, Schrei, Aufschrei, Gewalt. Von der extremen Sonnenverehrung bei brütender Sonne im nackten Fels schwanken die Versuche bis hin zur indischen «Aum»-Meditation angesichts der sinkenden Sonne. Was quasi die Kehrseite des Sex anzeigt.

Von Wolf, der den Drogendiebstahl bemerkt hat, wieder eingefangen und an die üble Welt gekettet, verdingt sich Stefan als Barmann und deckt die Schulden bei Wolf. Für einen Moment kann er sich der Droge entziehen, Estelle und er beschliessen ein neues Leben zu beginnen, was den Anfang vom Ende bedeutet. Erneut der Droge hörig, verfällt Stefan ihr völlig. Und in dem Augenblick, da Estelle für immer seinem Horizont entschwindet, sich ihm endgültig entzieht, nimmt Stefan die doppelte Dosis und stirbt daran.

Schroeder verfügt über kein ungewöhnliches Bildmittel. Die Darstellung etwa des LSD-Rausches ist konventionell. Doch gelingen ihm Szenen im Wechsel von übermässiger Helligkeit und Dunkelheit, Schweigen und Affekt, Verhaltenheit und rasender Sucht, die etwas von der seelischen Struktur der zerfallenden Person verraten und sichtbar werden lassen. Mimsy Farmer und Klaus Grünberg wirken als zufälliges und jederzeit ersetzbares Paar, irgendein Paar, das sich aufmacht, um unterzugehen.

Patton-Rebell in Uniform

Patton

Produktion: USA, 1969
Regie: Franklin J. Schaffner
Besetzung: George S. Scott, Karl Malden, Richard Münch, Michael Batos, Edward Bins
Verleih: Fox

ms. Wer General Patton war, welche Rolle er spielte im Gang des Zweiten Weltkrieges, nachdem die Alliierten zuerst in Nordafrika, dann in der Normandie gelandet waren, das alles steht den Zeitgenossen noch in lebendigster Erinnerung. Ob eine Jugend, die den General nur noch vom Hörensagen kennt und nie unter dem Eindruck eines militärischen Könnens gestanden hat, aus dem Film, den nun Franklin J. Schaffner über Patton gedreht hat, ein richtiges Bild gewinnt, bleibt indessen fraglich. «Patton», wie der Film ohne Seitenblick auf Rebellentum, das angenehm gemacht werden soll, im Amerikanischen heisst, ist ein äusserst martialischer Film. Er ist unsympathisch.

Schaffner, ein Routinier der Science Fiction, hat seinem Film die Darstellung Pattons zugrunde gelegt, wie sie in General Omar N. Bradleys «A Soldier's Story» erscheint, und ausserdem Ladislas Faragos Buch «Patton: Ordeal and Triumph» hinzugezogen. Man wird im ganzen wohl nicht sagen können, die Tatachen seien nicht berücksichtigt, Pattons Besonderheit und seine Grenzen seien nicht erkannt, aber es wird keine klare Haltung eingenommen, es gibt keine Distanz. Das macht es aus, dass der Film so unreflektiert militaristisch wirkt — es ging Schaffner offensichtlich weit weniger darum, eine bedeutende Figur auf den Schlachtfeldern des Zweiten Weltkrieges darzustellen und auch zu ehren, es verlockte ihn vielmehr, aus dieser Figur einen Propheten des «ewigen Soldatentums» zu machen, dessen Gegenwart und Zukunft bei der Armee der USA aufs beste aufgehoben sind.

In diesem Punkt seine kritische Distanz anmelden, bedeutet nicht, dass man die Qualität der Inszenierung nicht anerkennen könnte; bedeutet nicht, dass die Darstellung Pattons durch George C. Scott nicht faszinierend wäre, und sollte Patton in Wirklichkeit nicht so gewesen sein, jedenfalls entwirft Scott ein bestechend interessantes Charakterbild eines Romantikers des Soldatentums.

Wege zum Ruhm

Paths of glory

Produktion: USA, 1957
Regie: Stanley Kubrick
Besetzung: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolf Menjou
Verleih: Unartisco

ms. Vor dreizehn Jahren hat Stanley Kubrick, damals noch ein junger Mann von 29 Jahren, den Film «Paths of Glory» gedreht. Erst heute kann das Schweizer Publikum ihn sehen. Zwölf Jahre lang ist er in unserem Land verboten gewesen. General de Gaulle hatte des jungen Amerikaners Film als eine Beleidigung der Ehre Frankreichs aufgefasst und den Film für Frankreich verboten. In den mit Frankreich befreundeten Ländern sind danach die Botschafter bei den Regierungen vorstellig geworden. Dem Wunsch nach einem Verbot folgte der schweizerische Bundesrat. Die Proteste blieben nicht aus, aber sie fruchteten nichts. «Paths of Glory» blieb verboten.

Die Aufhebung dieses Verbotes nach zwölf Jahren ist mannhaft, weniger mannhaft freilich das Argument, das dafür in den Vordergrund gerückt wird: man habe den Film über das deutsche Fernsehen ohnehin in der Schweiz sehen können. Nun, man kann ja kaum erwarten, dass der Irrtum von damals offen zugegeben wird. Denn ein Irrtum war jenes Verbot, einmal darum, weil es einen Film traf, der von einem starken Ethos geprägt ist, und zum anderen darum, weil es die erhofften politischen Folgen nicht gehabt hat. Frankreich liess sich zu keinerlei Konzessionen in Sachen Fremdenlegion erweichen.

Die Geschichte von «Paths of Glory» stammt aus einem Roman von Humphrey Cobb, den Stanley Kubrick als Kind gelesen hatte. Nachzulesen aber ist das, was diesem Roman zugrunde liegt, in jedem Schulbuch für zeitgenössische Geschichte: um die Disziplin der im zermürbenden Grabenkrieg zur Aufsässigkeit aufgereizten Truppen zu festigen, befahl das französische Oberkommando 1917 die

exemplarische Exekution von Soldaten wegen Feigheit vor dem Feind. «Paths of Glory» berichtet davon. Es bleibt immer erstaunlich, dass ein Film, der derlei darstellt, die Ehre eines Landes besudeln soll — derweil das, was dargestellt wird, sie offenbar nicht betroffen hat.

«Paths of Glory» ist ein eindrücklicher, ein aufrichtiger Film. Im Mittelpunkt steht ein Oberst (Kirk Douglas, ein junger Schauspieler auch er noch damals, spielt ihn), der für das Leben seiner Männer kämpft. Einfach so, aus menschlicher Pflicht und wirklichem Ehrgefühl heraus. Er kann seine Soldaten nicht retten. Und in den Augen seiner Vorgesetzten steht er, der als Entgelt für seinen Kampf nicht einmal eine Beförderung will, als ein Narr da.

Stanley Kubrick, der den Film — die eine Kriegsszene ausgenommen — fast kammerspielartig angelegt hat, ist engagiert im Geiste eines Humanismus, durch den nicht der Krieg allein in seiner grauenhaften Absurdität entlarvt wird, der vor allem auch darauf besteht, dass es Unmenschlicheres nicht gibt als das Opfer von Leben zugunsten eines abstrakten Begriffs. Der Film wird dabei nie thesenhaft; das ist seine künstlerische Stärke, und er verzichtet denn auch auf eine vordergründige antimilitaristische Polemik. Stark, menschlich wie künstlerisch, ist er vor allem, weil er so phrasenlos ist — selbst der Schluss, wo er etwas gefühlvoll wird, bleibt vor der Sentimentalität bewahrt.

Alfred der Grosse

Produktion: USA, 1968
Regie: Clive Donner
Besetzung: David Hemmings, Prunella Ransome, Michael York, Vivien Merchant
Verleih: MGM

CS. Anno 871 n.Chr. war Alfred zweiundzwanzig Jahre alt und drauf und dran, Priester zu werden. Aber da brechen eines Tages die Wikinger oder Dänen in die englische Provinz Wessex ein, und Alfred wird direkt von der Weihe aufs Schlachtfeld geholt. Alfred ist ein schlauer Bursche, stellt den Dänen eine Falle und schlägt sie, was Regisseur Clive Donner die erste Gelegenheit gibt, ein mächtiges Gewürge mit Schwert und Schild auf freiem Feld und Wald farbig zu inszenieren. Aber leider weiss jedermann, die Dänen werden wiederkommen. Die Sache ist nämlich die: die Dänen sind Heiden, kennen kein Recht, verehren alte Götter, treiben Vielweiberei, fressen mehr als sie essen können, saufen mehr als sie trinken können und sind eine wilde Bande. Die Sachsen hingegen, also die frühen Engländer, sind bereits Christen, lesen lateinische Bücher, haben Klöster, lieben nur eine Frau, merke: hier bahnt sich «law and order» an.

Donner dreht dementsprechend keineswegs einen donnernden Schlachtenfilm, denn Hemmings muss auf Breitleinwand einen ganzen Haufen innerer Kämpfe austragen. Er hat gegen die eigenen Leidenschaften anzugehen, was ihn mit Prunella Ransome, die seine Frau ist, in schwere Konflikte bringt. Auch muss er sich langsam doch Metro-Goldwyn-Mayer-sicher zu der Erkenntnis durchringen, dass im frühen England endlich ein regelrechtes Gesetzbuch fällig ist. Und nach der letzten Schlacht gegen die Dänen, die er dank der Phalanx der Spartaner (in einem Klosterbuch als Abbildung gesehen) und den vogelfreien Banditen besiegt, ist es dann soweit: Alfred verspricht für morgen regelrechtes «law and order». Der beste Teil des Streifens ist das Atmosphärische: das englische Grün, Keltenkreuze, Keltentürme, ein gewisses Geschick der Kamera, gewisse Regungen auf einem Gesicht zu notieren, ferner den Nebel im Tal, den winterlichen Frost über den Feldern. Doch leider übertönt der ideologische Dialog selbst das Schwertergeklirr.

Verschollen im Weltraum

Marooned

Produktion: USA, 1969
Regie: John Sturges
Besetzung: Gregory Peck, Richard Grenna, David Janssen, James Franciscus
Verleih: Vita

St. Drei Mann hoch sitzen sie oben in der Kapsel, und unten in Cape Kennedy klappern die Delta-Zahlen, die Schalter schniefen, der Countdown ist bestens, und up up and away rast «Ironman» hoch in den Weltraum, wo irgendwo ein Raumlabor rotiert, in dem die drei sieben Monate zubringen und arbeiten sollen. Was sie dort drinnen tun, wird nicht klar. Einer fährt Velo, zwei andere blättern in einem Heft, Lichter glimmen auf und ab, und nach fünf Monaten sind sie aus Raumgründen groggy und dürfen zurück. Doch die Bremsraketen wollen einfach nicht. Und hier tritt der Moment ein, wo unten in Cape Kennedy Gregory Peck in Aktion tritt. Er ist der verantwortliche Mann, und besser hätte man die Rolle nicht besetzen können. Peck ist wie stets zerfurcht, nachdenklich, zuckt mit dem Mund, hebt die Nase, macht mit den Händen so und überlegt nun, warum die Bremsraketen nicht wollen. 1500 Spezialisten denken ebenfalls nach, und den drei Männern in der Kapsel geht ganz langsam und sicher der Schnauf, d. h. der Sauerstoff aus. Wetten, dass sie gerettet werden? Mit Müh und Not wird via Rakete ein «Raumsegler» hochgeschossen, doch bevor dieser die Kapsel erreicht, trifft schon eine samowarförmige Raumkapsel ein, der ganz ohne Imperialistenhass ein Towaritsch entsteigt und Hilfe anbietet. John Sturges inszeniert nun in voller Raumkulisse ein rührendes Sauerstoffidyll hoch oben unter den Sternen. Der Raumsegler und der Russe bieten Atemluft an, pumpen sie in die beiden armen Astronauten hinein, während der dritte verunfallt und im Raum entschwindet. Auch drei Gattinnen erscheinen unten vor dem Monitor. Die eine sagt, sie habe eben fünf Pfund abgenommen und sehne sich schrecklich nach ihrem Johnny, denn merke: In TV-Spielen, die Grossmütter fesseln sollen, müssen alle Weltraumtassen im Schrank sein.

Freaks

Produktion: USA, 1932
Regie: Tod Browning
Kamera: Merritt B. Gerstad
Darsteller: Angehörige eines Zirkus
Verleih: Majestic Films

bj. «Freaks» ist wohl der eigenartigste Film in der Geschichte des Horror-Genres. Das 1932 entstandene Werk, bis vor kurzem in einigen Ländern untersagt, ist indessen vielmehr eine wertvolle Reflexion über die Condition humaine als ein eigentliches Grusical.

Eine schöne Trapezkünstlerin lässt im Zirkus einen Zwerg glauben, sie liebe ihn. Am Hochzeitsabend will sie ihn verhöhnen und vergiften, um sein Geld zu erben. Sämtliche Zirkusangestellte, die auf irgendeine Weise missgebildet sind, kämpfen vereint um das Leben des Zwergs und die Gerechtigkeit. Durch diese lineare Handlung hindurch geht es Browning um nichts Geringeres als die Umkehrung oder Richtigstellung von Begriffen wie «monströs» und «normal». Die harmonische Vermischung von Dokumentar- und Ak-

tionsfilm schafft eine uns gänzlich unbekannte Welt, in der das Anormale zum Bekannten wird, während die Verkörperung des Normalen und Schönen (durch die Trapezkünstlerin) plötzlich die Dimension des Schrecklichen und Ungeheurlichen gewinnt.

Siamesische Zwillinge verheiraten sich, trotz denkbar schwieriger Komplikationen. Zwerge leben mit einem Mann zusammen, der einem Baumstamm gleicht. Halbe Skelette, Eierköpfe und ein Menschenwurm, der sich ohne Beine und Arme und in Bandagen gehüllt über den Boden windet, versuchen ihrer Existenz Sinn und Freude abzugewinnen. Browning blickt aber dabei weder mit den Augen eines Neugierigen noch mit Herablassung oder Mitleid auf diese Menschen. Im Gegenteil: er macht sie uns vertraut, so dass wir sie ohne weiteres als Persönlichkeiten und normale Erscheinungen einer vielfältigen Welt akzeptieren. Schönheit und Humanes ersetzen die Möglichkeit des Schrecklichen, und wir erkennen, dass es das Grausame nur in unserem Blick, nicht aber in der Kreatur selbst gibt. Browning tippt damit ganz präzis auf das Problem unbewussten Rassismus. Und schliesslich stört uns die physische Andersartigkeit nicht mehr; vielmehr empfinden wir die «normalen Menschen», ihren Egoismus, ihre Niedertracht, ihre Härte als feindliche Eindringlinge. Sehr typisch für dieses Selbstverständnis einer uns unbekannten menschlichen Welt ist jene Sequenz, wo eine bärtige Frau ein Kind zur Welt bringt. Voller Freude rufen die andern der Zirkusfamilie aus: «Oh! um so besser, es ist ein Mädchen; es wird bärtig sein wie die Mutter.»

Browning zerstört mit seinem Film alle Vorurteile; die ganze tragische, aufgewühlte Menschlichkeit und Empfindsamkeit dieser Wesen wird uns vertraut. Durch die humane Kraft und klare Konzeption übersieht man die heute etwas veraltet wirkende Form, die an der unvergleichlichen Eigenständigkeit dieses filmhistorisch bedeutenden Werks nicht zu verändern vermag.

The Honey Put

Venedig sehen — und erben

Produktion: USA, 1967
Regie: Joseph L. Mankiewicz
Darsteller: Rex Harrison, Susan Hayward, Capucine, Cliff Robertson, Maggie Smith
Verleih: Unartisco

bj. Joseph L. Mankiewiczs Versuch eines Comeback ist vielerorts fast völlig ignoriert worden. Verspätet und schlecht programmiert, wurde er lieblos und ohne jede Sorgfalt lanciert. Wenn diese vom «Volpone» ausgehende, dialogreiche Farce auch ihre Mängel haben mag, so sollten wir über ihre sehr wertvollen Eigenheiten nicht hinwegsehen.

Die Geschichte ist einfach. Rex Harrison lädt als ein angesehener Millionär die drei Frauen seines Lebens ein, von denen jede glaubt, das einzige wahre Liebeserlebnis des Mannes bedeutet zu haben. Er mimt ihnen die Komödie seines eigenen Todes vor, um sie in ihrer Gier nach dem Erbe entlarven zu können. Mankiewicz spielt nun unablässig auf dem Modulations- und Spiegel-Charakter sämtlicher Geschehnisse und Ebenen. Zwischen Aufrichtigkeit und Spiel pendelt vorerst das Ganze hin und her; Theater und Wirklichkeit verflechten sich, sind kaum noch zu trennen. Die Farce wird bitterer Ernst, der possierliche Einfall unabänderliche Dramatik, in der der Tod seine wirkliche Rolle zu spielen beginnt. Der Kampf um den Reichtum, den angeblich niemand braucht, und doch alle wollen, verlagert sich in das Tragische, die Wahrheit rückt immer in grössere Ferne. Mankiewicz verstärkt unsere Spekulationen und Zweifel, bis er das Ganze in einer köstlichen und zugleich wehmütigen Ironie auflöst.

Man kann nun mit einigem Recht einwenden, diese Story sei doch im Grunde recht unerheblich und überflüssig. Gerade das hat der Regisseur selbst auch erkannt, und in seiner Reflexion über seine eigene unzeitgemässe Gegenwart gewinnt der Film seinen Zauber. Die Uhren spielen dabei eine dominierende Rolle; sie ticken und ticken, sind antik, kostbar und doch wertlos. Schliesslich werden sie zerstört, die Kamera blickt lange auf sie, und gleichzeitig wird über die Autonomie des Films reflektiert, wie dieser auch dem Drehbuch davonlaufe. Gewiss gibt es da auch die melancholische Eleganz, das feine Raffinement der Regie und der Aufnahmen hervorzuheben, die Sensibilität und Wärme, die präzise Führung der Schauspieler. Doch in dieser künstlerischen Reflexion über die Zeit und das Unzeitgemässe, über die Flüchtigkeit des Zutreffenden und Unaufhaltsamen, das einem unter den Händen zu etwas anderem — oder gar nichts — zerrinnt, liegt ein irritierendes Geständnis Mankiewicz eigener Unzulänglichkeit und Ueberflüssigkeit. Dieses Klima macht den Film zu einer seltsamen, schönen und zarten Begegnung.

Der Passagier im Regen

Le passager de la pluie

Produktion: Frankreich, 1969
Regie: René Clément
Besetzung: Charles Bronson, Marlène Jobert, Jill Ireland, Annie Cordy
Verleih: Ideal

FH. René Clément kann immer mit der Aufmerksamkeit aller Filmfreunde rechnen, hat er doch einst den unvergesslichen Film «Verbotene Spiele» gedreht. Auch spätere Enttäuschungen vermögen daran nichts zu ändern, er bleibt ein Könner. Das zeigt sich auch noch dann, wenn er offensichtlich nur kommerziell tätig ist, um mit dem erworbenen Geld «einen wirklichen Film über die Rollen jagen zu können», wie er sich ausdrückte. Zu solchen Filmen gehört zweifellos der vorliegende.

Es ist ein Reisser: Eine vergewaltigte Frau erschiesst den Täter, hinter dem jedoch bereits ein Unbekannter her ist. Die Frau sucht ihr Geheimnis zu retten, verstrickt sich jedoch zusehends in Widersprüche und verrät sich immer mehr. Sie fürchtet den Unbekannten, vermutet einen Polizisten in ihm, doch jagt er als amerikanischer Offizier nur nach dem entlaufenen, krankhaften Verbrecher, um ihn zurückzubringen. Schliesslich löst sich alles zur Zufriedenheit.

Wirkt der Anfang etwas monoton und zerdehnt, so steigert sich die Spannung später durch gute Einfälle und raschen Situationswechsel. Mehr als annehmbare Unterhaltung ist daraus nicht geworden, doch erbringt Charles Bronson als jeder Situation gewachsener, scharfsinnig einkreisender Verfolger eine überdurchschnittliche Leistung.

Aus der Filmwelt

LIECHTENSTEIN

— Nachdem durch Gerichtsurteil die Filmzensur als verfassungswidrig aufgehoben worden war, hat die Regierung auf die Schaffung eines besonderen Zensurgesetzes verzichtet. Statt dessen soll ein Filmberatungsdienst als eine Art freiwillige Selbstkontrolle geschaffen werden, der Empfehlungen auszuarbeiten hätte.