

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 25 (1973)
Heft: 22
Rubrik: Filmkritik

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: 18.01.2026

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

Brother Sun, Sister Moon

Grossbritannien/Italien 1971. Regie: Franco Zeffirelli (Vorspannangaben s. Kurzbeschreibung 73/316).

Franco Zeffirelli, ein Schüler Luchino Viscontis, hat sich neben seinen Theater- und Operninszenierungen mit den Shakespeare-Verfilmungen «Der Widerspenstigen Zähmung» (1967) und «Romeo und Julia» (1968) einen klangvollen internationalen Namen als Filmregisseur geschaffen, der den ästhetischen, sinnhaften Aufwand liebt. Er scheint so etwas wie ein moderner Renaissance-Mensch zu sein. Nicht in der Renaissance, sondern im ausgehenden Mittelalter spielt sein Franziskus-Film «Brother Sun, Sister Moon», der ihn wiederum als wendigen handwerklichen Könnern ausweist: Technisch perfekte Inszenierung, raffinierte Kameraarbeit, prächtige Bauten und Szenenbilder, prachtvolle historische Kostüme und zauberhafte landschaftliche Bildimpressionen. Dabei ist allerdings manches zu theatralisch, zu malerisch und pittoresk, wohl auch zu süß und sentimental – um nicht zu sagen: edelkitschig – geraten. Zahlreiche Effekte wirken gemacht, arrangiert und deshalb gekünstelt und unecht. So steht denn der enorme äussere Aufwand in Widerspruch zur franziskanischen Spiritualität, zur kindlichen Schlichtheit und Einfachheit des Poverello. Die ohrenschmeichelnden Songs des englischen Pop- und Folksängers Donovan, die auf populäre Melodien des 12. Jahrhunderts zurückgehen sollen, verstärken noch den «softigen» Eindruck einiger Szenen. Zeffirelli ist es, verglichen mit Roberto Rossellinis unvergleichlich herberem «Francesco, giullare di dio» (1950), nicht gelungen, den Film zur Übereinstimmung mit Person und Geist des Heiligen zu bringen. Francesco wird hier denn doch zu einschichtig als netter junger Mann, Menschenfreund und Blumenkind dargestellt, vernarrt in die Natur, in blühende Wiesen, wogende Weizenfelder, Tiere und Blumen. Gegen die unwahrscheinliche Härte der leidenschaftlichen Armutsliebe des echten Franz von Assisi wirkt der Film-Francesco ziemlich idyllisch. Zu seiner Naturmystik gehört eben auch eine tief religiöse Mystik, die ihren stärksten Ausdruck wohl in den Wundmalen fand. Zeffirellis Film fehlt weitgehend jene religiös-geistige Dimension, die Franz von Assisi als «den einzigen vollkommenen Christen seit Jesus» (Renan), als «einen der grössten Weisen der Welt» (Gandhi) und als «den Innigsten und Liebendsten von allen» (Rilke) erscheinen lässt. Diese unvollständige Charakterisierung ist wenigstens teilweise darauf zurückzuführen, dass sich Zeffirelli mit der Schilderung der Jünglingsjahre (1200–1210) des Franz von Assisi (1182–1226, 1228 bereits heiliggesprochen) begnügt. Sieht man von den geäusserten grundsätzlichen Einwänden ab, soweit das überhaupt möglich ist, so bleibt «Brother Sun, Sister Moon» ein schöner Film, der sich aus heutiger Sicht mit Franziskus befasst. Es ist vor allem dieser Versuch zur Aktualisierung des Heiligen, die eine Auseinandersetzung mit dem Film rechtfertigt: Franz, auf der Modewelle romantischer Nostalgie und «Love-Story»-Gefühle angesiedelt, als Geistesverwandter der Hippies, des Jesus People, der Umweltschützer, gewaltlosen Revolutionäre und Konsumverächter?

Giovanni Bernardone, genannt «Francesco» (das Französlein, weil seine Mutter aus der Provence stammte), wird als Sohn eines reichen Tuchhändlers in eine Zeit hineingeboren, in der die Kirche eine ihrer grössten Krisen durchmacht: Kreuzzüge, Streit zwischen Kaiser und Papst, Verstrickung der Kirche in politische Machtkämpfe, verweltlichter Klerus. Wie alle jungen Bürgersöhne seiner Zeit liebt Franz Spiel, Tanz, Geselligkeit, Freundschaft, Flirts, Geld und schöne Kleider. Ein heftiges

Fieber wirft den aus Krieg und Gefangenschaft heimgekehrten Jüngling aufs Krankenlager. Während dieser Zeit verwandelt er sich völlig von innen heraus. Er beginnt die Welt mit neuen Augen zu sehen und entdeckt Natur und Tiere, die ganze Kreatur, als einen Weg zu Gott. Er wird gewahr, dass der familiäre Wohlstand auf Kriegsgewinn und Ausbeutung armseliger, alter und kranker Menschen beruht. Ihm fällt der Widerspruch auf zwischen dem, was die Christen sagen, und dem, was sie tun. Er erstickt in einem Milieu, in dem der Kirchgang dazu benutzt wird, den Reichtum vor dem Altar gottgefällig zur Schau zu stellen, während sich in den hinteren Reihen die Armen, Kranken und Krüppel drängen. Als er seine Güter unter das Volk verteilt, wird er als Irrer und Narr betrachtet. Seine Ablehnung von Wohlstand und Besitz – ein früher Protest gegen die Konsumgesellschaft! – gefährden die öffentliche Ordnung, untergraben die väterliche, kirchliche und gesellschaftliche Autorität. Dafür soll er bestraft werden. Aber Franz sagt sich los vom Vater und dessen Welt: Er will seine Seele gewinnen und glücklich werden. Er legt seine Kleider auf dem Marktplatz ab und schreitet aus der Stadt ins Sonnenlicht als ein Neugeborener.

Mit seinen Gefährten, die er in San Damiano um sich sammelt, lebt er in Armut. Zusammen gestalten sie ihr Leben ganz aus dem Geist der Bergpredigt. Im Lob der Natur dankt er dem Schöpfer – die zauberhaften Landschaftsbilder aus Umbrien und der Toscana sind eine überzeugende optische Umsetzung des franziskanischen Sonnengesangs. Gegenüber anderen übt er Toleranz: Den Gefährten Giocondo, der sich nach Liebe und einer Frau sehnt, gibt er frei; er will sein Verhalten keinem aufzwingen. Seine Freundin Klara jedoch, deren Beziehung zu Franz der Film nur in gefühliglieblichen Klischees zu schildern versteht, beginnt ihr Leben ebenfalls nach den Idealen des Bruders Franz zu gestalten. In Assisi ist unterdessen die Kirche halb leer geworden, nur einige Reihen schwarzgekleideter, erstarrter Bürger folgen dem Gottesdienst. Die «hinteren Ränge» haben die Kirche gewechselt: Die Armen drängen sich in San Damiano fröhlich um Franz, bringen ihre Gaben, teilen das Brot miteinander – eine echte Gemeinschaft der Gläubigen und Kirche der Armen. Der Widerstand der Stadt wächst, die Feinde stecken San Damiano in Brand, ein Mensch wird getötet. Franz kann das nicht verstehen. Er will zum Papst nach Rom, der soll ihm helfen und raten, wenn er etwas falsch gemacht habe.

Und so zieht Franz mit seinen Brüdern in die päpstliche Residenz. Barfuss und zerlumpt treten sie zur Audienz an in einem riesigen, prunkvollen und von Garden bewachten Dom. Welch ein Gegensatz: Papst Innozenz III. (grossartig dargestellt von Alec Guinness) in all seiner irdischen Herrlichkeit hoch auf seinem Throne sitzend, umgeben von endlosen Reihen festlich gewandeter geistlicher und weltlicher Würdenträger, und in ihrer Mitte ein Häuflein armseliger Menschen – ein bildgewordener Vorwurf. Anstatt den für ihn vorbereiteten lateinischen Huldigungstext zu lesen, erzählt Franz das Gleichnis von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln unter dem Himmel. Welch ein Ärgernis, Welch ein Skandal: Wie kann ein hergelaufener Bettler wagen, im Vatikan das *Evangelium* zu zitieren, stellt empört ein Würdenträger fest, das ist Gotteslästerung! Die Wache will die Brüder hinausführen. Da aber lässt ihn der Papst zurückhalten: Er, der Mächtige, schreitet die riesige Mosaiktreppe hinab zum Poverello, dem Schwachen: «Gott gab dir die Gnade, dich ihm durch seine Geschöpfe zu nähern. Mich füllen die Regierungsgeschäfte aus, mein früherer Enthusiasmus ist verflogen. Deine Armut beschämt mich. Geh, predige den Armen die Wahrheit.» Und der Mächtige kniet nieder, des armen Bruders Fuss zu küssen. Dann wird ihm der Prunkmantel wieder umgelegt, die Tiara wird über seinen Kopf gehalten, die Reihen der Würdenträger schliessen sich undurchdringlich – er ist wieder der Gefangene seines Amtes, seines Reichtums und seiner Macht. Franz aber kehrt in eine ganz andere Welt zurück, zu den Armen im sonnen- durchfluteten Tal von San Damiano.

In freier Anlehnung an die historischen Tatsachen, die weitgehend respektiert werden, hat Zeffirelli vor allem jene Ereignisse aus dem Leben des Heiligen herausgegriffen, die sich aus seiner Sicht besonders zur Aktualisierung eignen: «Kein

schwärmerischer Hymnus auf den Heiligen war beabsichtigt, aber auch kein Film, der marxistischen Ideen als Vehikel dient.» Den einen mag das Hineinprojizieren heutiger Probleme suspekt erscheinen, andern kann der Film gerade dadurch Anstoss geben zu einer tieferen Begegnung mit Francesco, der auch im Geiste der Ökumene eine der grossen zukunftsweisenden Gestalten des abendländischen Christentums bleibt.

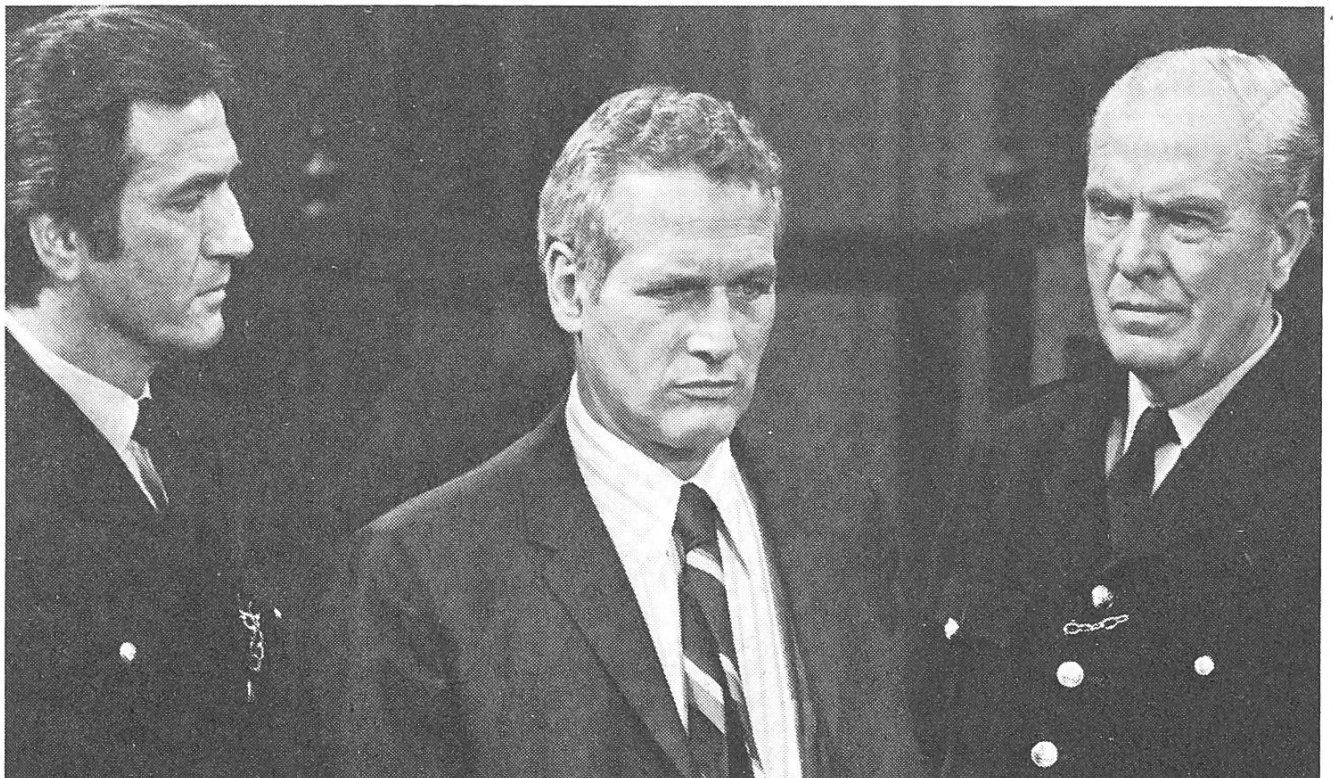
Franz (Xaver) Ulrich

The Mackintosh Man (Die Mackintosh-Gang)

Grossbritannien/USA 1973. Regie: John Huston (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/326)

John Huston, noch immer erstaunlich produktiv und vielseitig, inszenierte für einmal einen Agenten-Thriller, der sich an Spannung durchaus mit ähnlichen Werken Hitchcocks messen kann. Auch in diesem Film erweist sich das britische Milieu als adäquate Folie für eine Agentengeschichte. Man könnte sich fragen, warum gerade England für Spionagegeschichten und Affären einen so guten Boden hergibt. Nun sind ja in den letzten Jahren in England immer wieder spektakuläre Affären bekannt geworden, was nicht zuletzt die Phantasie der Filmleute beschäftigt haben mochte. Interessant ist jedoch die Tatsache, dass einige dieser Spione angesehene britische Staatsbürger waren, die hohe Stellungen in Politik oder Verwaltung innehatten. Das Bild des korrekten, gebildeten Gentlemans fordert eine Demaskierung ja geradezu heraus. Britische Persönlichkeiten scheinen sich für das Dr.-Jekyll-und-Mr.-Hyde-Motiv eben besonders gut zu eignen.

«The Mackintosh Man» beginnt bezeichnenderweise im ehrwürdigen Unterhaus, wo eben ein konservativer «Law and Order»-Abgeordneter (James Mason) in glänzender Rede die traditionellen Werte britischer Lebensart vertritt. Verbrecherbekämpfung ist eines seiner Themen. Darauf – wie könnte es anders sein – wird der Zuschauer Zeuge eines Überfalls auf einen Postboten, dem ein Päckchen mit Diamanten im Wert von über 100 000 Pfund entrissen wird. Der Dieb (Paul Newman)



wird alsbald gefasst und drakonisch zu 20 Jahren Zuchthaus verurteilt. Nach anderthalb Jahren wird dem Gefangenen gegen die Hälfte seiner Beute zur Flucht verholfen, die sich auf äusserst spektakuläre Weise abspielt. Sein Begleiter auf dieser Flucht ist nun ein zu lebenslänglicher Haft verurteilter Spion. Die kriminelle Affäre vermischt sich mit einer politischen. Der Dieb, immer noch eine rätselhafte Figur, von der man eigentlich nichts weiss, entwickelt sich allmählich vom Gejagten zum Jäger. Huston deckt seine Karten sehr behutsam auf, und langsam wird klar, was für ein Spiel da gespielt wird. Der Diamanten-Diebstahl war geplant worden, um einem Agenten – eben dem « Dieb » – zu ermöglichen, die Flucht des Spions zu verhindern. Es kommt zum üblichen Wettlauf, diesmal über Irland nach Malta, wo die entscheidende Konfrontation stattfindet. Durch die Affekthandlung einer Frau nimmt dann die ganze Geschichte ein nicht vorgesehenes, blutiges Ende.

Das Ganze mag wohl etwas nach Kolportage tönen, doch gibt es einige Aspekte, die einer näheren Betrachtung wert sind. Die angetönte Verknüpfung politischer und krimineller Elemente etwa bewerkstelligt Huston gekonnt. Gemeinsamkeiten der Verbrechen, seien sie um des Geldes willen oder einer Ideologie willen begangen, werden deutlich. Der Agent, der zum Verbrecher werden muss, bleibt in beiden Rollen die gleiche Person. Es haben sich nur die Umstände gewandelt. Fast zufällig ist er nun plötzlich auf der Seite der « Guten ». Diese konsequente Haltung, die Hustons Helden schon immer eigen war, verkörpert Paul Newman überzeugend. Er bleibt seltsam unbeteiligt, kühl, er tut seinen Job ohne spürbares Engagement.

Dass ausgerechnet der erzkonservative Parlamentarier Drahtzieher der Spionageaffäre und Fluchthilfe ist, überrascht kaum mehr. Alle Werte sind ja ohnehin fragwürdig geworden, und Politikern ist schliesslich alles zuzumuten. Dieselbe Distanz, mit der der Held ans Werk geht, hält auch Huston inne. Sein Film wirkt unterkühlt, nie moralisierend. Er ist auf Unterhaltung angelegt, und sein tieferer Gehalt wird nur zwischen den Bildern spürbar. Huston arbeitet unprätentiös, aber gekonnt. Schade nur, dass « The Mackintosh Man » – wenigstens in Zürich – ohne die ihm gebührende Publizität ins Kino kam. Leere Reihen verdient dieser Film nun sicherlich nicht.

Kurt Horlacher

Europas Paradiese

Bundesrepublik 1973. Regie: Eugen Schuhmacher (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/320)

Anfangs Januar ist Eugen Schuhmacher – bekannt geworden durch eine Reihe wertvoller Dokumentarfilme, die sich mit der Erhaltung der Natur, der Pflanzen und Tierwelt befassen – im Alter von 67 Jahren einem heimtückischen Leiden erlegen. Gerne noch hätte er seinen letzten Grossfilm, « Europas Paradiese », fertig montiert und vertont. Die Krankheit indessen war stärker als der Wille des zähen Naturforschers.

So erscheint nun Schuhmachers letzter Film als Nachlasswerk. Noch einmal wird die ganze Vitalität dieses Mannes, dem es nicht um billige Effekthascherei ging, sondern immer und in absolut redlicher Weise um eine populäre, aber dennoch von wissenschaftlicher Genauigkeit getragene Darstellung der Natur und ihrer Ereignisse, in vollem Umfange sichtbar. Noch einmal erlebt der Zuschauer Schuhmachers unbestrittene Fähigkeit, seine Liebe zum Tier im Film sichtbar zu machen, ohne zu billigen Mätzchen greifen zu müssen, wie wir sie etwa aus den Disney-Produktionen kennen. Verniedlichungen ist er immer aus dem Wege gegangen, gerade weil er ein Kenner der Natur war und um ihre oftmals harten Gesetze wusste. Und bewusst verzichtete er auch auf die « Vermenschlichung » der Tierwelt, auf die fragwürdigen kleinen Vergleiche, die manchen Tierfilm zwar nett und herzig machen, aber letztlich von einem falschen Verständnis zur Schöpfung zeugen. Schuhmachers Filme beste-

chen durch ihre Ehrlichkeit, und sie beziehen ihren Unterhaltungswert nicht durch schulmeisterliche Belehrung, sondern mit Bildern, die durch ihre Echtheit und Unbestechlichkeit wirken. Das ist vorwiegend der Grund, weshalb auch jene Schuhmachers Filme lieben und verehren, die sonst in sogenannten Kulturfilm einzu-schlafen pflegen.

Mit «Europas Paradiese» ist Abschied zu nehmen von Eugen Schuhmacher. Kann sein – und darin liegt eine seltsame Tragik –, dass der Film auch den Abschied von den letzten Oasen unberührter Natur in Europa signalisiert. Wenn immer auch der Autor bei der Schilderung noch unberührter Schutzgebiete und Nationalparks an die Vernunft des Menschen appelliert und gleichzeitig seine ganze Hoffnung auf den Sieg der Einsicht und des Herzens setzt, so erscheinen doch die beiden Klammerteile (Anfang und Ende) des Films als pessimistische Prophetie: Die Zerstörung des Lebensraums durch den Menschen in all ihren Formen und sinnlose Jagdgier und Zerstörungswut aus Geltungssucht in der noch unberührten Landschaft der Arktis erfahren eine drastische Darstellung und reissen den Zuschauer aus jener gefährlichen, weltfremden Beschaulichkeit, die Filme über die Tierwelt etwa aufkommen lassen. Gerade in dieser kompromisslosen Aufdeckung des Frevels an der Natur, durch deren Zerstörung der Mensch sich letztlich selber vernichtet, liegt der Wert von «Europas Paradiese» auch als Umweltschutz-Film. Wenn immer ich mit Nachdruck dafür plädiere, dass gerade jüngere Schüler auf die Jagdszenen am Ende des Filmes gründlich vorbereitet werden müssen, um nicht durch deren Brutalität schockiert zu werden, so meine ich doch, dass gerade sie dazu geeignet sind, die Notwendigkeit eines von sentimental Gefühlen befreiten Naturschutzes, wie ihn Schuhmacher immer verfocht, zu verdeutlichen.

«Europas Paradiese» ist ein Nachlasswerk. In einem negativen Sinne wird dies durch eine ungute musikalische Untermalung ins Bewusstsein gerufen. Der Film wird immer dann um einen guten Teil seiner Wirkung gebracht, wenn mit volksmusikähnlichen Melodien die reiche Stimme der Natur oder auch deren wirkungsvolle Stille leichtfertig und eigentlich ohne Sinn übertüncht wird. Doch vermögen solcherlei Mängel den überzeugenden Gesamteindruck eines Filmes, der nun nicht in erster Linie durch seine formalen Qualitäten, sondern durch eine überzeugende geistige Haltung und mutiges Engagement sein Leben erhält, kaum zu beeinträchtigen.

Urs Jaeggi

Pat Garrett and Billy the Kid (Pat Garrett jagt Billy the Kid)

USA 1973. Regie: Sam Peckinpah (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/314)

Filme über den Edel-Outlaw Billy the Kid (William Bonney, 1858–1881) wurden nicht wenige gedreht, seit King Vidor den Stoff, den der Stummfilm aus unerklärlichen Gründen übersehen hatte, 1930 in «Billy the Kid» aufnahm. Vidor selber meinte dazu: «Nehmen Sie zum Beispiel die merkwürdige Gestalt von Billy the Kid. Dieses zwanzigjährige Kind führte ein weitaus aufregenderes Leben als zwölf fiktive Leinwandhelden zusammengenommen. Kein Western-Autor hat sich jemals eine so aufregende Schiesserei einfallen lassen wie jene, die bei der Belagerung des Hauses von MacSween stattfand. Billy verteidigte sich dort vier Tage lang, vom 15. bis zum 18. Juli 1878, gegen ein ganzes Heer von Verfolgern. Der Kampf war entsetzlich grausam und bezeichnend für die Unordnung und Gesetzlosigkeit, die damals in diesen entlegenen Gebieten herrschte. Unglaublicherweise brachte Billy es fertig, schliesslich aus dem brennenden Haus zu entkommen und in einem wahren Kugelregen zu flüchten.»

Die Filme über Billy the Kid waren zumeist wie der Ruf des Gangsters: legendenhaft. Um die Biographie kümmerte man sich nur oberflächlich. Die Schiesserei beim MacSween-Haus und das traurige Ende von Billy – er wurde von seinem früheren



Freund, dem ebenso legendären Sheriff Patrick Garrett in den Rücken geschossen – sind zwar Fakten, die beinahe in jedem Film ihre dramatische Darstellung erfuhren (auch bei Peckinpah jetzt). Aber weit wichtiger als biographische Genauigkeit war es den Autoren, an der Legende vom jungen Gesetzlosen, der sich für die Armen verwendete und bloss die Reichen und Korrupten zu seinen Opfern machte und der durch äussere Umstände vom rechten Weg gestossen wurde, weiter zu werkeln.

Auch Peckinpah bemüht sich nur oberflächlich um historische Genauigkeit. Wie seinen Vorgängern ist ihm die Legende um Billy the Kid wichtig. Nur geht es ihm in keiner Sekunde darum, das Ansehen dieses frühen amerikanischen Nationalhelden mit noch mehr Glorie zu überhäufen. Ihn interessieren die beiden Figuren Billy the Kid und Pat Garrett, und er reduziert seinen Film auf die Jagd des Sheriffs auf seinen ehemaligen Freund. Das von Gewalttätigkeiten gesäumte Ende eines jungen Outlaw ist ihm erneut Anlass, über den Stellenwert der Gewalt in der Gesellschaft zu reflektieren. Nun wird es gerade hier unendlich schwer, sich ein Urteil über Peckinpahs Gedanken zu bilden. Der Film, jetzt noch ganze zwei Stunden lang, kommt leider nur in einer von den Produzenten verstümmelten Version in die Kinos: Er soll, so ist gerüchtweise zu erfahren, um ganze 40 Minuten gekürzt worden sein. So dominiert nun «action» das Geschehen. Peckinpahs «Ästhetik der Gewalt» feiert in allerdings beschränktem Rahmen Triumphe.

Und dennoch schimmert Peckinpahs Absicht klar durch. Billy the Kid, der jugendliche Gangster mit dem sympathischen Gesicht und dem Hang zur Menschlichkeit, aber auch Sheriff Pat Garrett, der sich persönlicher Vorteile wegen auf die Seite des Gesetzes stellt, in dessen Namen zum legitimierten Killer wird und schliesslich Billy unter Elimination aller menschlichen Regungen abknallt, sind ihm willkommene Figuren. An ihnen lässt sich die Doppelmoral des Bürgers im Umgang mit Gewalttätigkeit in überzeugender Vielfalt darstellen. Entsprechend traf der Regisseur die Wahl der Schauspieler. Sowohl James Coburn als Garrett wie auch Kris Kristofferson als Billy sind vom eindimensionalen Typenschema des alten Western weit entfernt, sind schillernde Charaktere die zwischen den Grenzbereichen von Gesetz und Verbrechen, von menschlicher Zuneigung und abgrundtiefem Hass, von Gut und Böse ständig hin und her pendeln, auch wenn sie gewählt haben: Billy ist ein Outlaw, Garrett ein Gesetzesvertreter, und beide handeln ihrem Status gemäss fol-

gerichtig und greifen zur Gewalt als einfachstem und wirkungsvollstem Mittel zur Lösung des zwischen ihnen aufgebrochenen Konflikts, der unter den Händen Peckinpahs zum gesellschaftlichen Modellfall wird.

Der Film bleibt nun leider in den Ansätzen zu einer Auseinandersetzung über die angeschnittene Thematik, die sich ja wie ein roter Faden durch Peckinpahs Werk zieht («The Wild Bunch», «Straw Dog», «The Getaway»), stecken. Wie weit daran die erwähnten Kürzungen die Schuld tragen – zumindest führen sie dazu, dass entscheidende Nebenlinien des Filmes einfach verloren gehen –, kann nicht beurteilt werden. Gegen Peckinpah selber aber lässt sich sagen, dass er mit dem Beizug des Musikers Bob Dylan keine glückliche Hand hatte. Dessen Filmmusik bleibt flach, und die Liedertexte führen in balladesker Form mehr von Peckinpahs Intentionen weg auf eine realitätsfremde Ebene, als dass ihnen eine ergänzende Funktion zukommt.

Urs Jaeggi

Don't Look Now (Visionen)

Grossbritannien 1972. Regie: Nicolas Roeg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/318)

Ocker ist der Grundton, hell die Körper, sanft die Gegenstände, alles zusammen ein bisschen von der Transparenz einer venezianischen Glasur. Mit dieser nostalgisch-dekadenten Optik erzählt der Amerikaner Nicolas Roeg eine Geschichte von Daphne du Maurier. Ein englischer Künstler wird mit seiner Frau zu Restaurationszwecken nach Venedig geholt; er soll eine Kirche mit ihren Kunstschatzen erneuern. Bevor sie den Auftrag annehmen, ist den beiden Schreckliches widerfahren: ihre kleine Tochter ist ertrunken, und er hatte so eine Vorahnung, aber er kam zu spät. Jetzt versuchen sie im winterlichen Venedig zu vergessen. Doch das gelingt ihnen nicht. In einem Lokal begegnen sie zwei schottischen Geschwistern, von denen die eine blind ist und die andere recht unheimlich dreinschaut. Die Blinde ist ein Medium und hat Vorahnungen, sie weiss, dass das junge Ehepaar in Gefahr ist. Im Lokal lernt die Ehefrau die Schwestern kennen, und sie erzählen ihr, dass sie ihre Tochter gesehen hätten; sie können sie genau beschreiben. Das ist zuviel für Laura Baxter (Julie Christie), sie bricht zusammen, er, John Baxter (Donald Sutherland), ist wütend und hält die beiden für verrückt. Ihre Tochter ist tot, und kein Mensch kann sie zum Leben erwecken. Doch John hat die Rechnung ohne die Parapsychologie gemacht (die ja der letzte Schrei der bürgerlichen Wissenschaften ist).

Eines Nachts werden die Baxters aus dem Schlaf gerissen und bekommen einen Anruf aus England: Ihr Sohn sei im Internat verunglückt. Laura verlässt sofort Venedig und reist nach Hause, John arbeitet weiter; da stürzt er in der Kirche vom Gerüst und kann sich gerade noch retten. Auf der Fahrt in sein Hotel sieht er auf dem Canale Grande ein Schiff vorbeirauschen, in dem die beiden Schwestern und seine Frau sich befinden. John traut seinen Augen nicht, er beginnt sie zu suchen, doch sie befindet sich nicht in Venedig. Er geht zur Polizei, man sucht die Schwestern, die auch verschwunden sind, und schon glaubt Baxter an einen Mord, doch da telephonierte er nach England und erfährt, dass sich seine Frau sehr wohl dort befindet und dass es dem Sohn schon wieder gut geht. Also alles nur Halluzinationen, Visionen? Laura fliegt zu ihm zurück. Auf dem Weg zum gemeinsamen Treffpunkt sieht er im nächtlichen Venedig eine kleine Gestalt in einem roten Mantel (wie seine Tochter) und verfolgt sie. Es wird unheimlich, die Nebelschwaden ziehen durch die alten Gemäuer, und als er endlich das Kind zu stellen geglaubt hat, entpuppt es sich als alter Mann, als alter irrer Zwerg, der ein Schlachtmesser aus der Tasche zieht und John die Halsschlagader durchstösst. Zuckend verendet er in seinem Blut.



Abgesehen von der Logik der Handlung, die einfach nicht stimmt (warum zum Beispiel ruft er nicht, bevor er zur Polizei geht, in England an?), will das irrationale Moment, das den Film trägt, nicht überzeugen. Roeg versteigt sich in Symbolismen und dick aufgetragenem Kunstgewerbe. Der Film bewegt sich doppelt und dreifach hydraulisch gelagert fort. Da ist die Stadt Venedig, Symbol des Untergangs, die Kälte, der Winter, die schmutzigen Gassen, die Ratten, die leeren Hotels, der seltsame Bischof, der wie eine sensible Horror-Gestalt düster und zweideutig dreinschaut, die Leichen, die man aus dem Canale fischt und der merkwürdige Kommissar, der auch nicht von dieser Welt zu sein scheint; die Blinde, die nach innen sieht, ist da noch am überzeugendsten; ihre Ambivalenz bleibt schemenhaft. Aber Roeg versteigt sich in einen unerträglichen Manierismus, delectiert sich am nostalgischen Erscheinungsbild der arg von Filmleuten überstrapazierten Stadt.

Roegs propagierte Übersinnlichkeit, die unbefragt zwischen den Menschen wabert, wird zum Kitsch; die Bilder sind auf den schönen Effekt angelegt; die Montage mit Vor- und Rückblenden schafft keine Differenzierung und Sensibilisierung, sondern oktroyiert optische Stanzmuster, die in ihrer Ritualistik nicht zu durchschauen sind. Funktionalität und Variabilität des Irrealen im Realen (wie bei Hitchcocks «The Birds») werden hier durch modische Stereotypen ersetzt, die sich als gemeinsamer Nenner für das weite Spektrum aller möglichen (privaten) Empfindungen ausgeben. «Visionen» ist ein Film, der manchmal seine Reize hat, vor allem für das Auge: So ist die Verfolgungsszene spannend, weil Handlung, Aktion dahintersteckt, wo jedoch Inhalt fehlt und Übersinnliches gezeigt werden muss, wird das Bild wie dicke Schminke.

Wolfram Knorr

Hrst vody (Adrift)

Tschechoslowakei/USA 1968–1969. Regie: Jan Kadar und Elmar Klos (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/323)

Was sich aus den durcheinandergewürfelten Sequenzen von Jan Kadar und Elmar Klos' «Hrst vody» als Ganzes ergibt, ist eine schwerblütige Dreiecksgeschichte aus dem Milieu einfacher Fischer. Das auf einem Roman des Ungarn Lajos Zilahy basierende Drehbuch könnte einem Trivialroman des 19. Jahrhunderts entstammen: Janos (Rade Markovic) rettet mit Hilfe seines Sohnes und seines Schwiegervaters ein nacktes Mädchen aus den Fluten der Donau. Die Unbekannte (Paula Pritchett), die sich Anada nennt und keinerlei Angaben über ihre Herkunft machen will, bleibt bei der Familie ihrer Retter. Janos verhält sich dem Mädchen gegenüber zunächst feindlich, verliebt sich dann aber und beginnt ein Verhältnis mit ihm. Bereits hat er das Gift bereitgestellt, um seine kranke Frau Suska (Milena Dravic) aus dem Wege zu räumen, als Anada ein zweites Mal den Tod im Wasser sucht und diesmal nicht mehr gerettet werden kann. Bei einer verzweifelten Suchaktion ertrinkt Janos beinahe selbst. Im Kreise dreier Fischer erwacht er wieder. In einzelnen Episoden erzählt er ihnen sein Schicksal und versucht dabei, die dumpfen Kräfte, die ihn zu seiner Handlungsweise trieben, selbst zu verstehen.

Die stets wiederkehrenden Bilder einer melancholischen Flusslandschaft und der unerbittliche Realismus, mit dem die ausweglose Situation des seinen Trieben und seiner Armut ausgelieferten Fischers erzählt wird, ergeben eine pessimistische Weltanschauung, die zu ertragen an den Zuschauer einige Anforderungen stellt. Kadar und Klos' Dreharbeiten wurden durch die Liquidation des «Prager Frühlings» für ein Jahr unterbrochen. Diese politischen Begleiterscheinungen verliehen «Hrst vody» eine zweifellos nicht eingeplante symbolhafte Aktualität: Das unbekannte Mädchen aus der Donau konnte unversehens zum Sinnbild der zerstörten politischen Hoffnungen werden. Unterstützt werden Spekulationen dieser Art durch den letzten Teil des Werks, in dem die Möglichkeit angedeutet wird, das Mädchen Anada könnte auch eine blosse Erfindung des Fischers Janos sein.

Die Konsequenz, mit der in «Hrst vody» der lapidare Realismus der Handlung und die unauslotbare Traurigkeit der Stimmung durchgehalten werden, erinnert eher an die Prinzipien des Heimatfilms als an eine politische Parabel. Im Zentrum des Werks stand für Kadar und Klos wohl weniger das rätselhafte Mädchen als die zwischen triebhaftem Verlangen und menschlicher Pflicht hin und her gerissene Figur des Janos. In seiner Unfähigkeit, rechtzeitig eine klare Entscheidung im Sinne seines Gewissens zu treffen, erinnert Janos ein wenig an Tono Brtko, die Hauptfigur in Jan Kadar und Elmar Klos' zwar nicht «leichterem», von der Thematik her aber leichter zugänglichem Werk «Ein Laden an der Hauptstrasse» (1964): Dort waren es Selbsterhaltungstrieb und Menschlichkeit, zwischen denen der Held sich nicht entscheiden konnte. Die lebenswürdige Nachsicht, mit der Kadar und Klos im «Laden an der Hauptstrasse» die Fehlbarkeit ihres Helden den Umständen zur Last legten, mag für das weniger transparente und weniger differenzierte Werk «Hrst vody» als Schlüssel dienen: Janos ist infolge der Ausweglosigkeit seines sozialen Schicksals gar nicht in der Lage, anders zu handeln, als er es tut. Auf den Luxusdampfern, die die beiden Regisseure zu sentimentaler Blechmusik immer wieder vorbeifahren lassen, ist für ihn kein Platz.

Gerhart Waeger

Erwin Leiser an der Schauspielakademie Zürich

Der Dokumentarfilm-Regisseur Erwin Leiser hat die Leitung der Filmbildung der zweiten und dritten Regieklasse der Schauspielakademie Zürich übernommen.