Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 29 (1969)
Heft: 5

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: 12.07.2025

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

Einige konkrete Forderungen: Das Problem der Massenmedien ist ernst zu nehmen. Bezüglich Schule, Staat, Verkündigung ist eine seriöse Planung bitter notwendig. Für den Unterricht in den Schulen müssen Lehrer und Schüler mit den audio-visuellen Hilfsmitteln eng vertraut gemacht werden. Die Medienerziehung ist in die Gesamterziehung einzubeziehen. Die Pädagogik hat sich unter dem Stichwort «Erziehung und Bewährung» zu behaupten. Eine Einführung in die Kunde der verschiedenen Medien ist unerlässlich, auch in der Erwachsenenbildung, da ja die Erziehung der Kinder durch die Eltern geschieht. Jeder von uns muss sich mit diesen Fragen beschäftigen. Die Kirche war auf diesem Gebiete nicht untätig (Enzykliken, Konzil usw.). Sehr oft vermisst man eine ausführliche Programm-Vorschau in der Presse. Fundierte Kritiken über Radio- und Fernseh-Sendungen werden zu wenig geübt. Wir brauchen überdurchschnittlich gute Fachleute auf diesem Gebiet. Gegenüber allen Massenmedien müssen wir unsern persönlichen Standpunkt vertreten, eine eigene Meinung haben und eine kritische Einstellung bezeugen.
Ständerat Dr. Hermann Bodenmann machte den Vorschlag, die Kirche sollte den Versuch wagen, eine eigene, von der Jugend für die Jugend gemachte Zeitung zu gründen, indem 5 bis 10 Prozent aller Beiträge für kirchliche Werke zur Schaffung eines Gründungsfonds hiezu dienen sollten. Die Auflage der jetzigen Jugendzeitschriften sei zu klein und dazu noch nach Geschlechtern getrennt. (Was meinen zu diesem Vorschlag «Jungmannschaft» und «Ancilla»?)
Es folgten nun die Tätigkeitsberichte der Arbeitskreise Presse (Pater Josef Huber), Film (Prof. Kurt Loretan), Fernsehen und Radio (Prof. Anton Bielander). Aus Raummangel können wir leider auf diese sehr interessanten Ausführungen nicht eingehen.
— In seinem Schlusswort unterstrich Pater Josef Huber, dass viele verantwortliche Instanzen den Einfluss der Massenmedien immer noch unterschätzen, dass eine Planung weitsichtiger Massenmedienarbeit sofort an die Hand genommen werden muss, und dass der Einfluss der Massenmedien auch eine christliche Prägung erhalten müsse. R. I.

Filme

Csillagosok, katonak (Rote und Weisse, Rouges et blancs)

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Mafilm/Budapest, Mosfilm/Moskau; Verleih: Emelka; Regie: Miklós Jancsó, 1967; Buch: Georgi Mdivani, Gyula Hernádi, M. Jancsó; Kamera: Tamás Somló; Darsteller: Tatjana Konjukowa, Kristina Mikolajewska, Michael Kasakow, Viktor Awdjuschko und andere.

Bisher gab es den polnischen und den tschechoslowakischen Film als Qualitätsbegriffe, die der normale Kinogänger überprüfen konnte. Nun darf man den ungarischen hinzufügen — und sich erst recht Gedanken machen über die künstlerische Blüte des Films in den Ostblock-Ländern. Dabei wird man freilich sich vor Pauschalurteilen hüten und Unterschiede beachten müssen, Unterschiede, die sich im Film «Rote und Weisse» unmittelbar niedergeschlagen zu haben scheinen. Als sowjetisch-ungarische Koproduktion musste er wohl auf die Verhältnisse in beiden Ländern Rücksicht nehmen; so macht er, mit erstaunlicher Wendigkeit, seine Referenzen nach beiden Seiten hin, ist dogmatisch und zugleich undogmatisch, ohne sich aber eine Inkonsequenz zuschulden kommen zu lassen.
Wenn «Rote und Weisse» der erste Film des Ungarn Miklós Jancsó ist, den wir bei uns zu sehen bekommen, so lässt das kaum ahnen, mit welch produktivem Autor man es zu tun hat: Um die dreissig Kurzfilme und acht Langspielfilme — der vorliegende entstand als sechster — zählt das Werk des heute Achtundvierzigjährigen. «Rote und Weisse» ist also eine Frucht vieler Erfahrungen und, so darf man beifügen, ein Werk künstlerischer Reife. Diese Reife bekundet sich gerade in den widersprüchlichen Elementen, die Jancsó zusammenbringt und mit sicherem Griff seiner Gesamtintention dienstbar macht. Das Resultat ist faszinierend und zugleich unkonventionell, obwohl der Regisseur avantgardistischen Tendenzen fernzustehen scheint, sein Film gar nicht etwa kompliziert und bloss für Filmfans zugänglich ist.

«Rote und Weisse», das sind die Parteien im Bürgerkrieg, der nach 1918 drei Jahre lang in Russland tobte: Bolschewiken und Weissrussen. Aus diesen ideologisch motivierten Kämpfen, deren historische Details uns wenig vertraut, für den Film aber auch gar nicht wesentlich sind, werden einige Episoden geschildert, nicht im Sinne einer dokumentarischen Rekonstruktion, sondern aus freier dichterischer Erfindung. Der äusserlichen Verklammerung der Episoden dient die Figur eines jungen ungarischen Freischärlers, der sich mit weiteren Landsleuten den Bolschewiken angeschlossen hat. Er bleibt aber, wie alle anderen Figuren des Films, anonym; über seine Person und sein Erleben erfährt man praktisch nichts. Mit einer Ausnahme: In der ersten Szene wirft er, nachdem sein Kamerad getötet worden ist, sein Gewehr weg; in der letzten dagegen hebt er angesichts einer niedergemähten Bolschewiken-Gruppe die Waffe zum feierlichen Gruss. Er hat, so lässt sich der Schluss deuten, Verpflichtung und Sinn des Kampfes erkannt, sein revolutionäres Bewusstsein ist entwickelt worden. Oder wird er inne, dass trotz all den vielen Toten nichts gewonnen ist? Dann bliebe nur eine menschliche Sympathie des Films für die «Roten», die sich in der Zeichnung der Parteien verrät, wenngleich die Akzente vergleichsweise diskret gesetzt sind.

In diesen, dem kommunistischen Geschichtsverständnis offenen Rahmen eingelassen, entfaltet sich ein Kriegsbild, das nun aber der ideologischen Deutung — und Rechtfertigung — des Kampfes deutlich widerspricht, sie in Frage stellt. In pausenloser Folge werden die Wechselfälle eines Krieges ohne Front geschildert, in dem die Rollen von Sieger und Besiegten ständig vertauscht und bei jedem Wechsel einige Menschenleben ausgelöscht werden. Einem Katz- und Maus-Spiel gleicht streckenweise der Kampf, und wenn die «weissen» Militärs sich durch den Zynismus ihrer als Sport inszenierten Menschenjagd hervortun, so die «roten Internationalisten» durch ihre Rigorosität, mit der sie nur ihr Ziel als Mass allen Handelns, als Kriterium auch für den Entscheid über Leben und Tod gelten lassen. Das ist aus Distanz gesehen, knapp fixiert, ohne Möglichkeit für den Zuschauer, sich zu engagieren, sich in Empörung, Schrecken und Abscheu zu ergehen. Man denkt an ein Ballett, an ornamentale Figuren, die das Auge des Epikers im Überblick nachliest: Ein unsinniges, ein monströses Ballett freilich. Jancsó hat, diesen Zug betonend, seiner Schilderung eine wundervolle Landschaftskulisse gegeben, die Frieden und Poesie ausstrahlt und das in ihr abrollende Geschehen vollends unverständlich macht. Und er hat noch etwas anderes ins Bild gebracht: Den nackten Menschen, der in seiner unverstellten körperlichen Gegenwart zum kraftvollen Appell wird gegen den Kampf, in welchem Menschen als «Rote» und «Weisse», als Uniformen- und Ideenträger, getötet werden. Entkleidet, wie die Männer im Lazarett liegen, das keine Parteien achten will, lassen sich Freund und Feind nicht mehr scheiden. Entblösst, wie die Frauen sich den Soldaten zeigen, wird ihre Gestalt zum Anruf an die Mitmenschlichkeit.

Es bedarf, nach diesen Hinweisen, keiner weiteren Erklärung mehr, wie neben dem ideologischen dieser andere Widerspruch zu erklären ist: Dass Jancsó einen Kriegsfilm gibt, der zugleich schön ist. Aus der Schönheit erwächst bei ihm der Protest, aus der Schönheit der Kunst, der Natur und des Menschen. Die Frage, ob da nicht auch Beschönigung mit am Werke sei, ist damit allerdings nicht ganz beantwortet. Denn der Krieg hat zweifellos auch noch andere Gesichter, weniger ästhetische. Und dennoch: Wie Jancsó vom Krieg spricht, das ist eine echte Möglichkeit. Denn was bei aller Schönheit seinem Film völlig fehlt, das ist die Idylle. Man trifft sie als Refugium für die Gefühle des Zuschauers in manch realistischerem Kriegsfilm; hier aber gibt es eine Aussparung vom Krieg gerade nicht, er durchwirkt all die augenfällige Schönheit des Bildes; von Szene zu Szene ist der Widerspruch, der Widersinn gegenwärtig.

Jancsó ist, auch das ist inzwischen bereits deutlich geworden, ein Autor, der vom Bild her gestaltet, vom bewegten Bild her, muss man beifügen. Dialoge und psychologische Details gibt es bei ihm wenig, dafür um so mehr Aktion. Es wird geritten und gerannt, gekämpft und gefeuert, alles bildwirksam, mit höchst beweglicher und

nuancenreicher Kamera (Tamás Somló) registriert. Man denkt unwillkürlich an den Western, an den Action-Film überhaupt – welche Möglichkeiten hier aus einer scheinbar verschlissenen Dramaturgie geschöpft werden!
«Rote und Weisse» ist so eine Überraschung, eine Entdeckung, die sich ebenbürtig an diejenigen aus der Tschechoslowakei anschliesst. ejW

Paris nous appartient (Paris gehört uns) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Ajym Films, Films du Carosse; Verleih: Regina; Regie: Jacques Rivette, 1958–60; Buch: J. Rivette, Jean Gruault; Kamera: Charles Bitsch; Musik: Philippe Arthuys; Darsteller: Betty Schneider, Françoise Prévost, Gianni Esposito, François Maistre, Jean Claude Brialy und andere.

1958 begann der Kritiker und Filmkunst-Theoretiker Jacques Rivette, Mitarbeiter der renommierten französischen Filmzeitschrift «Cahiers du cinéma», mit den Dreharbeiten zu seinem Spielfilm-Erstling «Paris gehört uns». Beenden konnte er ihn nach grossen Schwierigkeiten erst 1960. Was er drei Jahre vor Beginn der Dreharbeiten, im November 1955, über den Film «Les mauvaises rencontres» von Alexandre Astruc schrieb («Er hat es nicht nötig, Szenen einzuschwindeln, die zu einer Lösung führen, er will nur die Wiedergabe einer Erfahrung sein»), wollte er es auch in seinem eigenen Film verwirklichen? Was immer er im Sinn hatte, er schuf mit diesem Werk eines der eindruckvollsten Exemplare der frühen «nouvelle vague» Neue Welle), zu deren Mitbegründern er zählt.
Der Film berichtet die Geschichte der jungen Anne, die aus der Provinz nach Paris kommt, um hier ihre englischen Studien zu vervollkommnen. Ihr Bruder Pierre führte sie in einen Kreis junger Intellektueller ein; einziger Gesprächsstoff bei der Party ist der mysteriöse Tod des jungen Exilspaniers Juan. Der amerikanische Journalist Philip Kaufman, der nach Mitteilungen anderer der Verfolgung durch MacCarthys «Ausschuss für unamerikanische Umtriebe» vom New Yorker Künstlerviertel Greenwich Village nach Paris floh, behauptet, Juan sei das Opfer einer weltumspannenden Geheimorganisation geworden, die nach Weltherrschaft strebe. Auch der Theaterregisseur Gérard, der ohne Aussicht auf kommerziellen Erfolg und gegen den Widerstand seiner Geldgeber mit einer Handvoll junger Idealisten Shakespeares «Perikles» einstudiert, ist nach Kaufmans Aussagen von dieser Geheimorganisation bedroht. Ein Agentenfilm also? Anne tut, was sie kann, um hinter das Geheimnis des Todes von Juan zu kommen und zugleich die Todesdrohung von Gérard abzuwenden. Argwöhnisch beobachtet sie Terry, eine Amerikanerin, die mit Juan befreundet war und derzeit die Gefährtin von Gérard ist. Gérard stirbt durch Freitod, ihr Bruder Pierre wird von Terry getötet. Ist sie eine Agentin, vielleicht sogar die Chefin der Geheimorganisation? Ist Rivettes Film ein Agentenfilm?
Was immer «Paris gehört uns» ist, ein Agentenfilm ist er nicht. Auch keine Persiflage auf den Agentenfilm. Rivettes Film «will nur die Wiedergabe einer Erfahrung sein», wie er es einst seinem Kollegen Astruc bestätigte. Der Erfahrung, dass im Zeitalter der Hexenjagden und des unterirdischen Terrors Schein und Wirklichkeit sich zuweilen auf bedrohliche Weise verschieben, so dass die Menschen (hier der ständig unter Alkohol stehende Journalist Kaufman) den bedrohlichen Schein für drohende Wirklichkeit nehmen. Rivette erzählt eine exemplarische Geschichte, in der die vorgegebene Realität lediglich der Stoff für die Darstellung seiner These wird. Der Titel seines Films erweist sich als bittere Ironie, die er freilich dem Zuschauer nicht billig vorenthält: Vor den Beginn des Films schaltet er einen Satz von Charles Péguy: «Paris gehört niemand». Dieser Satz wird zum Schlüssel für den Sinn der Handlung, des Films. Nicht nur Paris gehört niemand, auch der für Wirklichkeit ausgegebene Schein, selbst das, was im Film Wirklichkeit zu sein scheint, gehört niemand. Mit anderen Worten: Gewissheit gehört niemand, keine der Personen befindet sich im Besitz der Wahrheit. Es ist nur allzu erkennbar, dass unter solchen Voraussetzungen das Verständnis des Films sich dem Betrachter beim

ersten Ansehen des Films kaum erschliesst. Zu geschickt sind die Ebenen des Wirklichen und des Vermeintlichen ineinander verschränkt, zu kompliziert verweben sich Bewegungen des Bewusstseins der einzelnen Personen und tatsächliche Vorkommnisse, zu ungewiss bleibt beim ersten Ansehen die Grenze zwischen Wahnvorstellung und dem, was sich in einer für real ausgegebenen Welt ereignet. Die Wahl ausgerechnet des selten gespielten Stückes «Perikles» von Shakespeare erweist sich als bedeutungsvoll: Das Scheitern der geplanten Aufführung durch Gérards Idealisten-Truppe wird so zum Symbol des Scheiterns des Demokraten vor den Bedrohungen nicht fassbarer Mächte – werden sie auch im Grund von Rivette als nur in der Fantasie existent dargestellt. Die Bedrohung bleibt, gleichgültig, ob sie eingebildet oder real ist. Die Existenz einer möglichen Bedrohung ist für Rivette Anlass genug, vor ihr zu warnen. Ganz sicher, so scheint der Film zu sagen, genügt das abseitige, modische Geschwätz einer Handvoll Intellektueller nicht, die Bedrohung zu erklären oder wegzudiskutieren. Im ganzen bleibt Rivettes Film Anlass genug zum Nachdenken über Wert- und Wesensunterschied zwischen Vermeintlichem und Wirklichkeit, zwischen der Verlockung zur Selbst-Beschwichtigung und der Verführung zur Verteufelung des Mitmenschen. P. F. G.

Masculin-féminin III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Argos, Sandrew, Svensk; Verleih: Columbus; Regie und Buch: Jean-Luc Godard, 1966; Kamera: Willy Kurant; Darsteller: Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlène Jobert, Michel Debord und andere.

Mit Entstehungsjahr 1966 kommt der Film etwas verspätet und kann, da Neueres von Godard bereits zu sehen gewesen ist, niemandem mehr den Atem verschlagen. Die – gewollte oder in Kauf genommene – Inkohärenz der Gestaltung und die im Vergleich zu Coutard ausdrucksarme Kamera von Willy Kurant helfen mit, des Zuschauers Interesse kühl zu halten, wiewohl es natürlich die kleinen Spielereien und Gags, über die Godards Anhänger so herzlich lachen können, auch hier gibt. Dabei ist immerhin anzumerken, dass der Autor beinahe zu einem Sprung über den eigenen Schatten ansetzt. Er beschäftigt sich mit einer Generation, die um zwanzig Jahre jünger ist als er selbst. Das bedeutet aber nicht, dass er sie – vor allem die Hauptfigur des Jean-Pierre Léaud – nicht doch in den Kreis der von ihm immer wieder abgewandelten Typen einrückt. Sein Film gibt sich zwar mehr als andere soziologisch, scheint in fünfzehn Nummern «Material» über die Lebensart der Heranwachsenden zusammenzutragen; aber auch die Form ist für Godard wie immer bloss Material, Stilmittel, das er ganz subjektiv in Dienst nimmt.
Was steckt nun hinter der Formel «Kinder von Marx und Coca-Cola», die so schön Effekt macht, dass sie dem Film längst vorausgeeilt und mit und ohne Godard herumgereicht worden ist? Paul, der aus dem Militärdienst zurückgekehrt ist, sucht Kontakte; er ist nicht trotziger Einzelgänger wie andere Godard-Helden, sondern bemüht sich um Arbeit und um ein Mädchen. Beides freilich endet mit einem Misserfolg, und darauf folgt konsequenterweise der Tod. Paul ist kritisch, stellt Ansprüche an sich und die andern und hegt verletzliche Gefühle; damit scheitert er. Von den drei Mädchen, bei denen er zeitweise wohnt, ist Madeleine, seine Geliebte, das Beispiel völliger Unterwerfung unter die modischen Leitbild-Klischees. Ihre Figur wird im Laufe des Films mehrfach abgewandelt. Eine echte Alternative zu ihr gibt es hingegen nicht. Catherine, die Paul heimlich zu lieben scheint, ist die Ausgeglichenste der drei, doch verrät sie bei mehreren Gelegenheiten, dass hinter der Fassade eine heimliche Flucht in den Ersatz stattfindet. Elizabeth scheint bloss die Funktion zu haben, störend gegen Paul aufzutreten. Pauls Kollege Robert vertritt die revolutionäre Linie, aber unreflektiert und mit jugendlicher Borniertheit. Dazu die weitere Kulisse: Aggression, Prostitution, Perversion, wo immer die Kamera «zufällig» hinschaut. Godards Blick auf die Gesellschaft ist pessimistisch, die Jugend hat gar

keine Chance. Sie ist Produkt widersprüchlicher, aber durchwegs menschenfeindlicher Tendenzen, wie sie Godard in all seinen Filmen notiert. So sagt denn auch «Masculin-Féminin» mehr über Godard und seine Weltschau aus als über die Jugend. (Das Drehbuch erschien in «Film», 10/66.) ejW

The day of the evil gun (Totem) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: MGM; Regie: Jerry Thorpe, 1968; Buch: Charles Marquis Warren, E. Bercovici; Kamera: W. Wallace Kelley; Musik: Jeff Alexander; Darsteller: Glenn Ford, Arthur Kennedy, D. Jagger, P. Pellicer, John Anderson und andere.

Nach dreijähriger Abwesenheit kehrt der inzwischen totgeglaubte Lorn Warfield auf seine Ranch zurück – er hatte sie wegen einer Auseinandersetzung mit dem Sheriff verlassen – und muss erfahren, dass seine Frau Angie und die beiden Töchter vor zwei Monaten von Apachen entführt wurden. Gemeinsam mit dem benachbarten Farmer Owen Forbes, der angeblich knapp vor der Eheschliessung mit Warfields Frau gestanden hat, macht er sich auf die Suche nach seinen Angehörigen. Trotz persönlicher Feindschaft und Rivalität in der Gefahr vereint, gelingt es den beiden, dem ihnen von Indianern zugedachten qualvollen Tod zu entgehen und den Verbleib der Verschwundenen – sie sind an den Stamm der Chiricuahas verkauft worden – ausfindig zu machen. Auf dem Weg in deren Lager geraten sie in eine Auseinandersetzung der Chiricuahas mit deserierten Soldaten, folgen den Spuren der Rothäute und befreien Angie und die Kinder. Nach geglückter Flucht will Forbes in einem Revolverduell um Angie kämpfen, fällt aber von der Hand des Krämers, bei dem Warfield gerade seine Pistole gegen Kleider für seine Familie getauscht hat...
Dass der traditionelle amerikanische Western lebt und durch seine europäischen Epigonen noch lange nicht überholt ist, beweist der vorliegende Streifen, der eine ernsthafte, menschlich bewegende Problematik – zwei Männer, an der gleichen Frau interessiert und daher persönliche Feinde, setzen sich gemeinsam für deren Befreiung aus den Händen von Indianern ein – in sorgfältiger Ausführung präsentiert. Ist schon durch die glaubwürdig entwickelte Thematik eine bemerkenswerte innere Spannung gegeben, so wird diese von der geschickt aufgebauten, milieuangepassten und nur schwer vorauszusehenden Handlungsführung in bestem Sinne ergänzt. Man vermerkt (vor allem auf seiten des von Glenn Ford differenziert dargestellten Warfield) mit Genugtuung, dass nicht der Colt, sondern die Erfahrung und Gewitztheit des Westmannes dominieren, der gelernt hat, Menschen und Situationen richtig einzuschätzen und aus ihnen das Beste für sein Vorhaben herauszuholen. Eine ausgefeilte, wenn auch nicht avantgardistische Kameratechnik und die bis in kleine Rollen gute Besetzung komplettieren den positiven Gesamteindruck dieses Westerns, der auch künstlerischen Ansprüchen durchaus gerecht wird. Fs

---

Hot millions (Das Millionending) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: MGM; Regie: Eric Till, 1968; Buch: Peter Ustinov, I. Wallach; Kamera: Ken Higgins; Musik: Laurie Johnson; Darsteller: Peter Ustinov, Maggie Smith, Karl Malden, Bob Newhart, Robert Morley und andere.

Kaum aus dem Gefängnis entlassen, kommt Marcus Pendleton auf die Idee, in die Geheimnisse der Datenverarbeitung einzudringen und so Karriere zu machen, zumal ein Elektronenrechner seine Unterschlagungen aufgedeckt hatte. Mit dem nötigen Wissen ausgestattet, ergaunert er sich Namen und Empfehlungsschreiben, um sich als Computerfachmann Caesar Smith in einer riesigen Londoner Firma um den

Posten zur Überwachung des Computers zu bewerben. «Caesar» versteht es, an seinen Fähigkeiten keinen Zweifel zu lassen, er erhält Büro und Sekretärin, findet zum Computer – später auch zu der Sekretärin, die er heiratet – ein sehr persönliches Verhältnis, und lernt es, ihn so zu programmieren, dass er jeweils eine Menge Geld für sich abzweigen kann. Mit diesem Geld gründet er in ganz Europa Scheinfirmen. Eines Tages rät der Computer, diese florierenden Gesellschaften aufzukaufen. Da sie aber nur auf dem Papier bestehen, setzt sich Marcus mit seiner Frau Patty nach Rio ab. Der echte Computerfachmann Caesar Smith klärt die Sache auf: «Caesar» hat die Unterschlagungen so pfiffig bewerkstelligt, dass die Firma keinen Schaden, sondern sogar einen Profit daraus gezogen hat.
Die Seitenhiebe auf die Überschätzung der elektronischen Rechenmaschinen, die das moderne wirtschaftliche Profitdenken perfektionieren sollen, sind weniger originell und tiefschürfend als nett und unterhaltsam. Dass die kritischen Töne gegenüber dem absoluten Vertrauen in den Intellekt aus der Maschine nicht zu scharf ausfallen, dafür sorgt vor allem die Inszenierung des Stoffes als warmherzige Gaunerkomödie um einen skurrilen Aussenseiter, wobei die Story am Schluss eine Wendung um 180 Grad zum Happy-End vollzieht. Die vom Regisseur angestrebte Verbindung von komödiantischem Spiel im schöpferischen Umgang mit Computern und von pointierter Persiflage elektronischer Technokratie hat sich zugunsten des ersteren ausgewirkt, weil weder Charakter noch Milieu genügend ernst genommen werden. Witz, hübsche Einfälle und gute Darstellerleistungen sichern dem Film seinen unterhaltenden Wert. Fs

---

Mackenna's gold (Mackennas Gold) III. Für Erwachsene

Produktion: Columbia; Verleih: Vita; Regie: J. Lee Thompson, 1968; Buch: Carl Foreman, nach einem Roman von Will Henry; Kamera: Joseph MacDonald; Musik: Quincy Jones; Darsteller: Gregory Peck, Omar Sharif, Camilla Sparv, Julie Newmar, Lee J. Cobb, Edward G. Robinson, Eli Wallach, Anthony Quayle, Telly Savalas und andere.

Nach dem Besuch dieses amerikanischen Superwesterns wird sich kaum jemand darüber beklagen können, für sein Eintrittsgeld quantitativ zu wenig gesehen zu haben. Was eine routinierte Hollywood-Produktion an aufwendiger technischer Perfektion heute bieten kann, ist hier für eine spannende und unterhaltende Abenteuermischung in Szene gesetzt worden: 70-mm-Super-Panavision-Farbfilm in Technicolor, Vierkanal-Stereo, imponierende Landschaftsaufnahmen, Kameratricks, Studio-Kulissenzauber, Stars und Charakterdarsteller. Dennoch reicht aller Aufwand nur für eine effektvolle Vordergründigkeit; für eine psychologische und menschliche Vertiefung oder eine ethische Wertung sind allenfalls Ansätze vorhanden, mehr nicht.
Imposant und vielversprechend hebt die balladeske Westernstory an: Die Kamera schwebt über gigantische, bizarre Felsen- und Wüstenlandschaften; darüber zieht ein Geier seine lautlosen Kreise. Ein Leitsong und ein Kommentator schlagen das Thema von der Goldgier der Menschen und dem Zorn der Indianer-Geister, die das Gold hüten, an. Wie ein Punkt taucht aus der weiten Einöde ein Reiter auf, Marshal Mackenna (G. Peck). Im Zweikampf muss er einen alten Indianer erschiessen, der als einziger den Zugang zu einer Schlucht voller Goldadern kennt. Als er den Toten begraben will, nimmt ihn der Anführer (O. Sharif) einer aus Banditen und Indios bestehenden Bande gefangen und zwingt ihn, sie nach der Goldschlucht zu führen. Mackennas glaubt zwar nicht an die Existenz des indianischen Goldhortes, fügt sich aber schliesslich, weil er keine andere Wahl hat und in der Hoffnung, unterwegs mit einem von den Banditen verschleppten Mädchen fliehen zu können. Dieser Plan wird aber von einer eifersüchtigen Indianerin zunichte gemacht. Auf dem zermürbenden Ritt durch Gebirge, Wüsten und Schluchten Arizonas erzwingen vom Gold-

rausch gepackte Bürger und desertierte Soldaten den Anschluss. Nach mancherlei Zwischenfällen und blutigen Schiessereien mit Truppen und Indianern erreichen nur wenige das Ziel. Die Indianer aber wussten den Schatz ihrer Geister zu sichern: Ein Erdbeben lässt die Felsen auf die Eindringlinge stürzen, von denen sich nur Mackenna, sein Mädchen und der Banditenchef retten können. Das übliche, für den Bösewicht tödlich endende Schlussduell findet wohl nur deshalb nicht statt, weil ein solches Ende nicht in das Star-Image Omar Sharifs passt.
J. Lee Thompson hat diese um 1870 spielende Geschichte routiniert und effektvoll inszeniert. Dank der hervorragenden Kameratechnik, dem dynamischen Schnitt und der ganz auf spektakuläre Aktion ausgerichteten Regie wurde ein grosses Mass an vordergründiger Spannung erreicht. Dagegen bleiben die zwischenmenschlichen Beziehungen des zusammengewürfelten Zuges unentwickelt und klischeehaft. Die im Stoff liegende Thematik – die Gefährdung des Menschen durch die Gier nach Besitz und Reichtum – wird kaum oder nur oberflächlich entfaltet. In naturalistisch ausgespielten Kampfszenen machen sich Anleihen beim italo-spanischen Wildwestfilm unangenehm bemerkbar. Geschmacklich indiskutabel und als Stilbruch zu werten ist eine Nacktbade-Szene mit Unterwasseraufnahmen – eine billige Publikumskonzession. Unverständlich auch, wie eine derart deplazierte und unglaubwürdige Figur wie das modisch behoste, liebestolle Indianer-Sexgirl in diesen, in Dekor und Atmosphäre sonst sorgfältig gestalteten Film geraten konnte. Nicht grundlos wird man übrigens beim Pappkulissen-Erdbeben am Schluss an «Die Kanonen von Navarone» erinnert, wurden doch beide Filme von annähernd der gleichen Equipe produziert. – Trotz der angeführten Schwächen und Entgleisungen bietet dieser Monsterwestern insgesamt aktionsreiche, teilweise sogar mitreissende Unterhaltung, angesiedelt in einer imposanten, weiträumigen Landschaft Nordamerikas, neben der sich die meisten vergleichbaren Gegenden in europäischen Wildwestfilmen wie Steinbrüche ausnehmen. ul.

Rosemary's baby (Rosemaries Baby)

Produktion: Paramount; Verleih: Starfilm; Regie: Roman Polanski, 1968; Buch: R. Polanski, nach dem Roman von Ira Levin; Kamera: William Fraker; Musik: Krysztof Komeda; Darsteller: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer, Maurice Evans, Ralph Bellamy und andere.

Das junge Ehepaar Guy und Rosemarie Woodhouse bezieht trotz den Warnungen eines Freundes eine Wohnung in einem etwas romantisch-verkommen wirkenden Miethaus, das angeblich um die Jahrhundertwende der Schauplatz von Hexenzusammenkünften, kannibalistischen Kindesopfern und magischen Exzessen gewesen sein soll. Die neuen Nachbarn kommen dem jungen Paar mit aufdringlicher Freundlichkeit entgegen. Rosemarie erscheint so manches am Verhalten dieses etwas komisch auftretenden Paares Castavet verdächtig, aber Guy freundet sich mit ihnen an. Eines Tages erhält er, der bisher erfolglose, nur in Werbesendungen beschäftigte Fernsehschauspieler, eine begehrte Rolle — sein bisher vorgezogener Kollege ist plötzlich erblindet. Diese Chance soll mit einem Festessen und der Zeugung eine Babys gefeiert werden. Noch während des Nachtessens kommt Minnie Castavet mit einem besonderen Nachtisch, von dem Rosemarie übel wird. In der Nacht erlebt sie dann in einer Art Alptraum die Begattung durch einen Unhold. Tatsächlich ist sie daraufhin schwanger. Nun beginnt Minnie eine aufdringliche Fürsorge. Sie zwingt Rosemarie einen besonderen Tee auf, hindert sie, den Anweisungen ihres Arztes zu folgen, bringt sie zu einem anderen Gynäkologen. Rosemarie leidet an Schmerzen und Übelkeiten, gegen die kein Mittel hilft. Sie wird misstrauisch gegen ihre Nachbarn, wendet sich an ihren alten Freund, der den Tee analysieren lassen will, aber auf geheimnisvolle Weise plötzlich stirbt. Doch hat er ihr noch

ein Buch «Alles über Hexen» hinterlassen, aus dem Rosemarie erfährt, dass der Name Castavet ein Versetzrätsel darstellt: der seltsame Nachbar ist der Sohn des um die Jahrhundertwende hingerichteten Hexenmeisters Steven Mercato. Verzweifelt flieht sie nun zu ihrem alten Arzt, der sie jedoch ihrem Gatten und den herbeigeeilten Castavets zurückgibt. Rosemarie erleidet eine Frühgeburt in der Wohnung und erfährt danach, dass ihr Kind gestorben ist. Als sie aber aus der Nachbarwohnung Babyweinen hört, dringt sie durch einen verbindenden Wandschrank dort ein und entdeckt eine seltsame Versammlung, die sich um eine schwarzverhangene Wiege schart: in dieser liegt Adrian, ihr Kind, mit pupillenlosen Katzenaugen, Hörnern und Krallen — der Sohn Satans, den dieser mit Guys Einwilligung mit Rosemarie gezeugt hat. Die Gesellschaft begrüsst jubelnd seine Geburt: «Gott ist tot und Satan lebt! Es ist das Jahr 1 der Herrschaft unseres Herrn.» Und Rosemarie, die ihr Kind zuerst entsetzt abgelehnt hatte, akzeptiert es und beugt sich mit mütterlichem Lächeln über die Wiege.

Es war notwendig, diesen Inhalt so genau nachzuerzählen, weil nur so die in ihm steckenden Probleme klar herausgearbeitet werden können. Zunächst präsentiert sich die Darstellung einer an «Ekel» erinnernden Schwangerschaftsneurose. Rosemarie leidet an hysterischen Einbildungen, die sie in den harmlosen Nachbarn böse Verschwörer sehen lassen. Doch das reicht nur bis zur letzten Sequenz: von hier an wird das ganze absurde Geschehen auch rückwirkend als Realität bezeichnet, wird die Existenz von Hexen dokumentiert, ist es nicht mehr möglich, von Halluzinationen zu sprechen. Polanski nimmt, seiner literarischen Vorlage folgend, den Hexenspuk als durchaus gegeben an. Hatte er nun vielleicht nur solche Verirrungen, die gerade in unserer so fortschrittlichen und aufgeklärten Zeit immer häufiger auftreten, anprangern wollen? Nun stellt er nicht nur Hexen dar, sondern auch den Satan — in einer primitiv-handgreiflichen Erscheinungsform als Unhold (womit er sich aber in die Tradition des mittelalterlichen Mysterienspiels stellt), dem er in manichäischer Weise Weltherrschaftsansprüche als Gegenprinzip zu Gott zuerkennt. Er verbindet seine Satanologie überdies noch mit der «Gott-ist-tot-Theologie», die er aber so darstellt, als sei sie eine atheistische Empörungsgeste gegen Gott, während sie in Wirklichkeit eine aus Amerika kommende protestantische Theologie ist und besagen soll, dass Gott (das Wissen um ihn, seine Verehrung) in den Herzen der Menschen gestorben ist.

Diese Verwendung der «Gott-ist-tot»-Theologie zeigt ausgesprochen blasphemische Züge, die man auch an anderen Stellen des Films findet. Etwa in der Einblendung von Michelangelos Schöpferdarstellung (Sixtina) in die Zeugung oder in der letzten Szene mit der Anbetung des Satanskindes, die deutliche Parallelen zur Geburt Christi zeigt, wobei sogar das Vokabular der entsprechenden Evangelienstellen verwendet wird. Ergänzt wird diese Darstellungsform durch bewusste Umkehrungen von Elementen der katholischen Mariologie: die Zeugung des Satanskindes geschieht nicht nach freier Einwilligung der Frau, sondern durch Zustimmung des Mannes, die Geburt erfolgt zur Sommersonnenwende, die Teufelsanbeter beginnen mit ihr eine neue Zeitrechnung der Weltherrschaft des Satans. Weiter deuten auf bewusste Absichten hin: die kitschige Krippe im Schaufenster, die das Anbetungsarrangement der letzten Szene vorwegnimmt, die Gespräche über den Papst. Das alles kann in dieser Häufung kaum Zufall sein. — Brillant ist die Machart des Films. Polanski ist ein grosser Könner, der das Handwerk so beherrscht, dass er alle Elemente und Tendenzen souverän auszuspielen weiss. Doch ob er seine Angriffe ernst meinte oder nicht, ist im Endeffekt egal: sein Film kann legitim — weil belegbar — so verstanden werden, und es ist sehr fraglich, ob die Zuschauer den Film nur als intellektuelles Spiel begrüssen werden.

Aber Polanski scheint gerade von der intellektuellen, spielerischen Möglichkeit fasziniert worden zu sein, eine Welt zu schildern, in der nichts mehr sicher und gewiss ist und deshalb alles möglich wird. Diese bodenlose Ungewissheit auszudrücken, ist ihm nun fast zu gut gelungen, wenn auch Stoff und Mittel keineswegs über jeden Zweifel erhaben sind. Fs