Filmbesprechungen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1972)**

Heft 6

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Filmbesprechungen

Macbeth II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

USA/GB 1972. Produktion: Playboy/Columbia; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Roman Polanski; Buch: R. Polanski, Kenneth Tynan, nach William Shakespeares Tragödie; Kamera: Gil Taylor; Musik: The Third Ear Band; Darsteller: Jon Finch, Francesca Annis, Martin Shaw, Nicholas Selby, John Stride, Stephan Chase, Paul Shelley, Terence Bayler, Andrew Laurence, Frank Wylie, Bernard Archard, Bruce Purchase u. a.

Ob ein jüngerer Macbeth in seinen Motiven tatsächlich verständlicher ist, wie Roman Polanski und seine Mit-Bearbeiter des Shakespeare-Stücks meinen, erscheint nach der Verfilmung des wieder in England (aber für eine amerikanische Produktion) tätigen Exil-Polen nicht eindeutig. Immerhin gewinnt er dem Drama eine nicht nur ziemlich blutige, sondern in ihrer Deutung auch interessante Version ab, in welcher der Usurpator von Anfang an weniger als skrupelloser Ehrgeizling denn als Opfer der Versuchung, seiner Zukunftserwartungen erscheint.

Für die Übertragung des Bühnenstücks auf die Leinwand bedient sich Polanski keiner neuen Techniken. Er setzt das 11. Jahrhundert aufwendig und minutiös in Szene, mit gebührendem Bemühen um eine drastische Vergegenwärtigung des damaligen Zustandes der Zivilisation. Er münzt Wortberichte in Aktion um, kürzt den Original-Text nach Bedarf und hält sich im übrigen an dessen Vers-Sprache, die er öfters im inneren Monolog rezitieren lässt. Ein Bahnbruch auf dem Gebiet der Theater-Verfilmung oder eine herausfordernde Eigenwilligkeit im Stile etwa eines Orson Welles — der ja ebenfalls einen «Macbeth» (Fb 19/1950) gedreht hat — sucht Polanski nicht.

Was den Regisseur am Macbeth-Stoff angezogen zu haben scheint, ist vorerst die innere Wandlung des Helden (und seiner Frau) unter der Last der Schuld, die zwangshafte Erfüllung eines Schicksals der Selbstvernichtung. Zu Beginn arbeitet er in knappen Zügen die Gestalt des aufsteigenden jungen Kriegers heraus, dem Ehre, Vertrauen des Königs und Bewunderung des Volkes zufallen, dem sich aber mit der raschen Bewegung nach oben auch schon die böse Saat der Begehrlichkeit einpflanzt. Als ein noch Unschuldiger lässt sich Macbeth von den Einflüsterungen zum Frevel an Duncan verführen. Glaubwürdig wird er vom Gewicht seiner Gewissensnot überrascht und alsdann panikartig von Mord zu Mord getrieben. Im Bewusstsein der Herausforderung und in zunehmender Gewissheit über das auf ihn zukommende Verhängnis geht er in mehr verzweifelter als trotziger Selbstbehauptung bis zu dem äussersten Punkt, da ihn nichts mehr stützt gegen die Übermacht, gegen das Recht, gegen die ihren wahren Sinn offenbarenden Prophezeiungen.

Die Verjügung des Macbeth bringt nicht nur jugendliche Unerfahrenheit mildernd ins böse Spiel, sondern auch den Gegensatz der Generationen. Der Königsmord an Duncan — eigentlich eine Tat unter Vettern — nimmt Züge eines Vatermordes an, geboren aus dem ungeduldigen Nachdrängen des Jüngeren, der sich im Vollbesitz seiner Kräfte weiss und in diesem Stolz auch von seiner Gattin angestachelt wird. Die Figur der Lady Macbeth wird allerdings bei solcher Interpretation nicht verständlicher in ihrer schnellen und radikalen Entscheidung für den Weg des Unrechts. Was aber Polanski erreicht, ist eine gewisse Vermenschlichung des Macbeth, dessen Zögern, dessen Dilemma, dessen Anstemmen gegen die Bürde seiner Schuld und ihrer Konsequenzen deutlich genug hervortreten, um das tragische Profil der Figur zu erhalten.
«Macbeth» ist, im Unterschied zu anderen Shakespeare-Übertragungen, kein spezifischer Schauspielerfilm; jedenfalls nicht in dem Sinne, dass Polanski Darsteller einsetzen würde, die auf der Leinwand schon bekannt oder auf der Bühne in gleichen Rollen schon zu Ruhm gekommen sind. Obwohl natürlich die Dialoge nach wie vor breiten Raum einnehmen, liegt das Hauptgewicht nicht einseitig auf ihrer Zelebrierung. Polanskis Inszenierung sucht den Ausgleich in der schaubaren Aktion, eine Möglichkeit, die unter anderem schon bei der Stückwahl ausschlaggebend gewesen sein soll. Was im übrigen die Entscheidung des Regisseurs für gerade diesen Stoff anbelangt, so will Polanski sich lange schon mit dem Gedanken einer Shakespeare-Adaption getragen haben. Aufschlussreich für sein persönliches Verhältnis zu «Macbeth» erscheint es, dass er zwar dessen Charakter mit Differenzierung zu zeichnen versucht, aber das Gegenbild des guten Königs, wie es bei Shakespeare speziell in den in England spielenden Szenen entworfen wird, weglässt und am Ende an die Stelle der Verheissung einer besseren Zukunft die Andeutung eines neuerlichen Besuchs bei den verderblichen Prophetinnen setzt. Die Versuchung, die von ihnen ihren Ausgang genommen hat, ist für Polanski nicht einmalige historische Begebenheit, sondern immerwährend drohendes Verhängnis.
ejW

Willard II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

USA 1971. Produktion: Bing Crosby; Verleih: Monopol; Regie: Daniel Mann; Buch: Gilbert A. Ralston, nach dem Roman «Aufstand der Ratten» von Stephen Gilbert; Musik: Alex North; Darsteller: Bruce Davison, Ernest Borgnine, Elsa Lanchester, Sondra Locke u. a.

Im Gegensatz zu der unzutreffenden Werbung ist der Film nicht nur ein Nervenkitzler, sondern eine schwarze Parabel, in der — ähnlich wie in Alfred Hitchcocks «Die Vögel» (Fb 2/64) — die menschliche Existenzbedrohung von seiten der Tiere kommt. Während aber bei Hitchcock die Vögel den Einbruch unberechenbarer Gewalten in die Zivilisation verkörpern, wird bei Daniel Mann die Gefährdung des Menschen durch Ratten vom Menschen selbst bewirkt, nämlich von einem frustrierten Mitglied der autoritären und verhärteten Gesellschaft: Die Zentren im Leben eines jungen Mannes namens Willard sind seine wehleidig-tyrannische Mutter und sein brutal-skrupelloser Arbeitgeber. Die demütigenden Abhängigkeiten und erzwungenen Unterwerfungen treiben Willard in ein psychisches Chaos, aus dem ihn auch die Liebe eines Mädchens nicht mehr zu retten vermag. Statt auftragsgemäss ein paar Ratten zu töten, freundet sich der Frustrierte mit den Nagetieren an, gewinnt die Zuneigung des weissen Rattenanführers «Sokrates», unterwirft die rasch sich vermehrende Gruppe der Tiere erst spielerisch, nach dem Erkennen ihrer «ausführenden Fähigkeiten» aber zielbewusst der Dressur und setzt sie dank der Befehlsübermittlung von «Sokrates» zu Kampfaktionen gegen die gehasste Umwelt an. Seinen Erzfeind, den Arbeitgeber, der «Sokrates» eines Tages vernichtet, lässt Willard durch die Ratten in den Tod hetzen. Hatte «Sokrates» die Führung des Rattenkollektivs in einem für Willard «guten» Sinne inne, so wenden sich die Ratten aber gegen Willard, als «Sokrates» bisheriger Rivale, die schwarze

Ratte «Ben», die Macht übernimmt. Denn «Ben» ist seinerseits durch Willard frustriert. Willard verliert alle Macht über das Rattenheer. Verzweifelt versucht er, sich mit grausamen Vernichtungsaktionen der Tiere zu entledigen, erliegt jedoch ihrem von «Ben» befohlenen Angriff.
Mann bemüht sich um eine überzeugende Komposition aus Gesellschaftsbelichtung, Matriarchatskritik, Motivaufdeckung und Blossstellung primitiver Bewusstseinsschichten. Geschickt benutzt er die Verschachtelung von Psycho- und Soziogramm mit Horror, um über den unheilvollen Zusammenhang von Unterdrückung, Frustration, Gewalt und Gegengewalt aufzuklären. Die Übertragung menschlicher Verhaltensmuster auf das Tier ist ein folgerichtiger dramaturgischer Griff zur Doppelspiegelung der emotionalen und manipulierbaren Zustände der menschlichen «Raubtiergesellschaft» und ihrer Herrschafts- und Unterwerfungstechniken, wobei auch noch der bitter sich rächende «Unschuldsverlust» einer vom Menschen skrupellos missbrauchten Natur verdeutlicht wird. Leider erfährt die kritische Wachhaltefunktion der Parabel Ablenkungen und Minderungen, denn die Gestaltung hat Gefälle. Oft verlieren die makabren Effekte ihren Bezug zum Aussagekomplex. Der hintersinnige Horror verwandelt sich streckenweise in blosse Huh-Theatralik; und die existentiellen Spannungszustände, das Unheimliche und Beklemmende gelangen dadurch zu einer Überführung in eine gewisse konventionelle Hausbackenheit. Anscheinend hat Mann «Die Vögel» doch nicht so aufmerksam studiert, um die Ähnlichkeit mit Hitchcocks Gestaltungsfehlern vermeiden zu können.

Günther Bastian (Fd)

La veuve Couderc (Der Sträfling und die Witwe) III. Für Erwachsene

Frankreich/Italien 1971. Produktion: Lira/Pegaso; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Pierre Granier-Deferre; Buch: P. Granier-Deferre, Pascal Jardin, nach dem Roman von Georges Simenon; Kamera: Walter Wottitz; Musik: Philippe Sarde; Darsteller: Alain Delon, Simone Signoret, Ottavia Piccolo, Jean Tissier, M. Chaumette u. a.

Auf einen Film von Pierre Granier-Deferre darf man heute mit Recht gespannt sein. Seine letzten Werke «Paris au mois d'août» (1965), «La ‚Horse'» (1969) und «Le chat» (1971) haben ihn als überdurchschnittlichen Regisseur ausgewiesen. Auch diesmal zeichnet er mit minutiöser Dichte und Sorgfalt im Detail die Grundlinien der im Jahre 1934 spielenden Story: Eine nach aussen verhärtete Witwe — sie war mit 14 als Magd auf ihren Hof gekommen, vom alten Bauern vergewaltigt, vom jungen geschwängert und schliesslich geheiratet worden — nimmt einen jüngeren Mann auf, der bei ihr Arbeit sucht und sie artig zu ihrer Zufriedenheit verrichtet. Das erweckt den Argwohn ihrer Schwägerin, die zugleich ihre Nachbarin ist und mit ihr in Feindschaft lebt. Mit Hilfe des alten Vaters möchte diese die «Witwe Couderc» von Haus und Hof vertreiben. Die Konflikte verschärfen sich, als der Fremdling sich nicht nur seiner noch immer liebesfähigen Gastgeberin schenkt, sondern auch der Tochter der feindseligen Schwägerin, einem mannstollen, halbwüchsigen Flittchen. Obwohl die Witwe Couderc die Demütigung, die wesentlich ältere Frau zu sein, hinnehmen muss und auch erfahren hat, dass ihr Gast als zweifacher Mörder aus dem Zuchthaus entflohen ist, gewährt sie ihm ihren Schutz, als die Polizei durch Verrat der bösen Nachbarn dem Ausbrecher auf die Spur kommt. Beide finden schliesslich im Gefolge der Gangsterjagd den Tod.
Leider hat der Regisseur die Schlussszenen zu leerer Effekthascherei aufgeblasen. Wenn gegen einen einzelnen Mann ein Riesenaufgebot an Polizei und Miliz aufgeboten wird, wirkt dies hier ebenso lächerlich wie der Tod des Mörders in Zeitlupenpose. Das ist um so mehr bedauerlich, als der Film vorher ein von Hass und Leidenschaft erfülltes bäuerliches Milieu mit künstlerischer Kraft schildert und dabei in schauspielerischer Hinsicht Spitzenqualität erreicht. Schliesslich ist noch zu bemerken, dass die im Film angeprangerten antisemitischen Affekte aus dem damaligen Zeitgeist wohl verständlich sind, aber bei dieser Handlung etwas aufgesetzt wirken.

R. E. (Fs)

Carnal Knowledge (Die Kunst zu lieben) III—IV. Für reife Erwachsene

USA 1970. Produktion: Icarus; Verleih: MGM; Regie: Mike Nichols; Buch: Jules Feiffer; Kamera: Giuseppe Rotunno; Darsteller: Jack Nicholson, Candice Bergen, Arthur Garfunkel, Ann-Margret u. a.

Mit seinem neuen Film macht Erfolgs-Regisseur Mike Nichols («The Graduate», Fb 10/68), «Catch-22», Fb 4/71) — in Unmoral und in Moral zugleich — und wirkt mit beidem nicht sympathisch. Seinem bisher bevorzugten Thema, der Partner-Beziehung zwischen Mann und Frau, bleibt er treu, und der Manier der unverblümten Dialoge, mit der er seinerzeit in «Wer hat Angst vor Virginia Woolf?» (Fb 3/67) erste Erfahrungen gesammelt hat, ebenfalls. Und es scheint auch die Umkehrung zuzutreffen: Dass bei dieser Konstellation der Erfolg ihm treu bleibt.
Wie Männer von und mit Frauen reden, wie sie sie behandeln und mit ihnen beziehungsweise mit ihren eigenen Wünschen zurechtkommen, das wird in «Carnal Knowledge» am Beispiel zweier Collegefreunde durchgespielt. Der eine ist mehr Draufgänger, Sexprotz und Ausbeuter; der andere lässt sich zwar zeitweise von ihm anleiten, sucht dann aber Sicherheit und Bestätigung in längerdauernden Bindungen. Ihre Erfahrungen, die sie periodisch austauschen, werden über mehrere Jahrzehnte hinweg nebeneinandergestellt, wobei der erstere sich schliesslich nur noch an die Illusion seiner einzigartigen Männlichkeit klammert, während der zweite sich von der «idealen Ehe» zu einem freien Verhältnis mit einem Hippie-Mädchen mausert.
Nichols' Kritik am Verhältnis der Amerikaner zur Geschlechtlichkeit ist überdeutlich. Die Fixierung auf der Stufe pubertärer Neugierde und Kraftmeierei, in der die Frau bloss als Objekt der Besitznahme und damit als Instrument der Selbstbestätigung interessiert, spiegelt sich vorab in den Dialogen, in ihrem Inhalt und ihrem zynischen Vokabular. Die Zurschaustellung dieser unreifen und kommunikationsunfähigen Männerwelt wird sehr effekthascherisch aufgezogen. Anderseits fällt auch das böse Ende, das der Skrupellosere der beiden Freunde nimmt, reichlich deutlich aus. Soll der Zuschauer, nachdem er einen Film lang gebührend sich schockieren liess, am Ende erbaut werden? Das wäre «Moral» nach der konventionellen Manier, die man beinahe schon begraben glaubte.
Dass Regisseur Nichols immerhin ein moderner Filmemacher ist, der das Kino kennt, seine Geschichte und seine Techniken im Griffe hat, kann man an Stil-Zitaten und an der sehr beweglichen Inszenierung der Episoden ablesen. Dabei gelingen dem Film präzise Beobachtungen und einzelne schöne Momente. Insgesamt wirkt er aber uneinheitlich, was seine Gründe nicht nur in seinem Ekletizismus, sondern auch schon in der Anlage des Drehbuchs hat. Insbesondere führt die unterschiedliche Aufmerksamkeit, die der Film den einzelnen Hauptfiguren in der ersten und der zweiten Hälfte widmet, zu einem Bruch in der Kontinuität. Dabei gereicht es ihm auch nicht zum Vorteil, dass gegen Schluss hin der glatte, sich produzierende Jack Nicholson zum eigentlichen Hauptdarsteller avanciert, während Arthur Garfunkel, der eine stärkere Präsenz auszuspielen hat, in den Hintergrund gerät. ejW

Dirty Harry III—IV. Für reife Erwachsene

USA 1971. Produktion: Malpaso; Verleih: Warner; Regie: Don Siegel; Buch: Harry Fink, Dean Riesner; Kamera: Bruce Surtees; Musik: Lalo Schifrin; Darsteller: Clint Eastwood, Harry Guardino, Reni Santoni, Andy Robinson u. a.

Inspektor Callaghan erledigt schmutzige Jobs — so behauptet mindestens der Dialog des Films. Gezeigt wird freilich «Dirty Harry» bloss bei Aktionen, die zwar spektakulär, aber kaum besonders unsauber oder anrüchig sind. Was der Film

wirklich meint, verrät im Vorspann eine Gedenktafel für im Beruf umgekommene Polizisten, verrät auch am Schluss die Geste, mit der Callaghan sein Amtszeichen wegwirft: Polizeiarbeit ist überhaupt Dreckarbeit.
«Dirty Harry» denunziert nicht etwa Polizisten. Im Gegenteil, der Film steht auf ihrer Seite in der von Kriminalfilmen gegenwärtig öfters aufgegriffenen Kontroverse um Ordnung und Freiheit. Wozu sollen sich «Cops» — Ort der Handlung ist San Francisco — überhaupt mühen, die Gesellschaft vor Bedrohung und Gewalt zu schützen und sich mit allen unerfreulichen Randexistenzen herumschlagen? Sie setzen sich ein, ohne Rücksicht auf ihr Leben und über ihre Pflicht hinaus — mit dem Erfolg, dass ihnen Politiker, Justiz und Presse in den Arm fallen und nicht nur ihre Bemühungen nachträglich zunichte machen, sondern sie erst noch mit Vorwürfen traktieren.
Zu solchem Schluss wird der Zuschauer anhand des Porträts von Callaghan geführt, der einem krankhaften Mörder und Erpresser auf der Spur ist, sich von diesem hetzen und übel zurichten lassen muss, schliesslich bei der Verhaftung aber die Legalität ritzt (weil das Leben einer Geisel auf dem Spiele steht), und dafür zusehen muss, wie man den gefährlichen Verrückten wieder laufen lässt. Natürlich mordet der «Skorpion» weiter, und Callaghan muss ihn schliesslich auf eigene Faust erledigen, um Schlimmstes zu verhüten.
Wieviel Wahrscheinliches, wieviel Konstruiertes in dem Fall von «Dirty Harry» steckt, kann dahingestellt bleiben. Dass die Regeln der Rechtsstaatlichkeit die Arbeit der Polizei nicht vereinfachen, ist klar; und im amerikanischen Recht tritt dieser Antagonismus eher noch schärfer zutage als bei uns. Der Film von Don Siegel geht aber über das Verständnis für solche Schwierigkeiten weit hinaus. Dass die Polizei einen Verbrecher an der Tat bloss hindert, erscheint in seiner Perspektive à priori als Schwäche. Callaghan dagegen ist der Mann, der die Situation mit einem Blick erfasst — und losknallt. Irrtümer gibt es da nicht. Diese Überlegenheit seines Helden, den er sonst mit Attributen der Alltäglichkeit auszustatten sich bemüht, montiert der Film schon zu Beginn mit einem nebenbei ins Spiel gebrachten Banküberfall. Auf der Gegenseite steht der «Skorpion»: Langhaarig, mit fiebernden Augen und kicherndem Lachen ist er das Tier, das die Gesellschaft bedroht und dem einzig der Jäger (lies: Polizist) gewachsen ist, dieweil Behörden und Öffentlichkeit zwischen Angst und Schwäche schwanken. Die Fragen nach den Ursachen des Verbrechens, nach den Heilungsmöglichkeiten für den Irren oder gar nach der Herkunft von dessen reichhaltiger Waffenausrüstung, werden nicht gestellt. Siegel inszeniert bloss — sehr effektvoll und spannend übrigens — eine Jagd in der kontrastreichen Kulisse von San Franzisko. Tut er es wirklich allein der Unterhaltung wegen? Die Botschaft, die er mit-übermittelt, dürfte schwerlich zufällig in den Film geraten sein. ejW

The Cowboys II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

USA 1971. Produktion und Verleih: Warner; Regie: Mark Rydell; Buch: Irving Ravetch, nach William Dale Jennings Roman; Kamera: Robert Surtees; Musik: John Williams; Darsteller: John Wayne, Roscoe Lee Brown, Bruce Dern, Colleen Dewhurst u. a.

Dieser Western von der Tragik der weitereilenden Zeit enthält als besondere «Pointe» den ersten Filmtod von John Wayne. Es ist ein Tod von feierlicher Umständlichkeit. Vier Kugeln sind nötig, um die Hauptfigur der tendenziös eingefärbten Vorgänge hinzustrecken: den Rancher Andersen, dessen erzene Grossartigkeit sich aus der eigenen Wertüberzeugung und dem Absolutheitsanspruch des «starken» Mannes zusammensetzt.

Andersen will einen riesigen Viehtreck zu einer 400 Meilen entfernten Bahnstation treiben. Doch ihm fehlen die Cowboys. In der Zeitumbruch signalisierenden Exposition des Films verlassen ihn auch die letzten, um an dem wieder aufbrechenden Goldrausch in Texas teilzunehmen. Voll Resignation und Skepsis sucht Andersen für sein Unternehmen neue Cowboys. Was er findet, sind «Boys» im wahrsten Sinne des Wortes — Jungen im Alter zwischen 12 und 15 Jahren. Andersen holt sie sich nach anfänglichem Zaudern von der Schulbank, unterwirft sie einer rauhen Aufnahmeprüfung, drillt ihnen die Grundkenntnisse des Cowboys ein und macht sich mit ihnen und der Rinderherde auf den Weg. Die frühpubertäre Sehnsucht seiner jungen Begleiter nach Abenteuern schlägt zwar mehrmals unter dem Druck realer Belastungen in kindliche Weinerlichkeit um, aber mit Andersen als Leitbild vor Augen mausern die Jungen sich in verschiedenen Härte- und Gefahrensituationen zu verlässlichen Helfern. Die grösste Bewährungsprobe für ihre Mannwerdung bricht an, als der Treck von Banditen überfallen wird. Der Bandenführer tötet Andersen in hinterhältiger Kampfform und bemächtigt sich der Rinderherde. Nach kurzem Schock überwinden die Jungen alle Angsthemmungen, setzen den Banditen nach, töten sie (ohne jeglichen Verlust in ihren eigenen Reihen!) und bringen die Herde zu ihrem Bestimmungsort. Andersens Überwindung von Skepsis und Resignation hat sich «gelohnt»; seine Wertauffassungen und Männlichkeitsbegriffe werden in den Jungen weiterleben.
Weit entfernt von dem kritischen Befragungswillen etwa eines Peckinpah oder Perry ist dieser sorgfältig, mit handwerklicher Qualität inszenierte Western nur scheinbar ein wehmütig huldigender Abgesang auf die Pionierzeit mit ihrem autoritär-kämpferischen Mannestum. Spätestens in dem von ideologischen C-Dur-Fanfaren durchwirkten Schlussdrittel versucht er klarzumachen, dass ungeachtet der Vergänglichkeit einer Zeit ihre geistigen Verhältnisse sehr wohl weiterwirkende Kraft haben können und dass der Fortbestand von Wesenstraditionen zu sichern sei. Mark Rydells Opus wirkt wie ein geistiges Western-Vermächtnis; es hat zugleich aber den Charakter einer Trotz- und Abwehrbewegung wider die neuesten Bemühungen, den Western-Mythos gegen eine kaltklinische, denunzierende Sicht auszuwechseln. Und so demontiert der mit auffälligen Reminiszenzen an Western von Ford, Hawks und Hathaway gestopfte Film denn auch nicht ein einziges der vielen Gattungsklischees, sondern putzt sie jenseits aller Scheinresignation exemplarisch blank mit genau jenem Beharrungswillen, den er glorifiziert.

Günther Bastian (Fd)

Forum der Diskussion

In Ergänzung zu der im März-Heft veröffentlichten Kritik von Bergmans «The Touch» bringen wir die Besprechung eines anderen Mitarbeiters, der neue Aspekte aufzeigt und zu einer positiveren Würdigung des Films gelangt (Abdruck aus der «NZN»).

Die Erfahrung einer Unfähigkeit zum Glück — «The Touch»

Der neue (aber wie immer nicht neueste) Bergman-Film hat vorwiegend Prädikate wie «banal», «fürs grosse Publikum» und «enttäuschend» erhalten. Von einem «Frauenfilm» war mit leicht abschätzigem Unterton die Rede und sogar von Bergmans «Love Story». Das Missverständnis könnte nicht gründlicher sein. Angesichts der Souveränität, mit welcher der Schwede sich auf der Leinwand ausdrückt, vermögen manche Leute die Widerhaken gar nicht mehr zu sehen, die auch in dieser «alltäglichen» Geschichte des Ausbruchs einer Frau aus ihrer Ehe stecken. Alltäglich hat Bergman die Geschichte selber genannt, teils aus dem bei ihm immer wieder feststellbaren Tarnbedürfnis des Künstlers heraus, teils weil er wirklich beim

bürgerlichen Alltag seiner Heldin ansetzt und diesen in genauester Manier beschreibt. Dass er dabei auf Techniken greift, die weder neu noch besonders originell sind, mag zutreffen, ebenso dass es in seinem Film Gefühlsbewegungen der Akteure gibt und psychologisierende Dialoge, die sich übers Klischee nicht zu erheben vermögen. Solche Feststellungen reichen aber nicht aus, um ein Urteil über den Film zu begründen, der ja in seiner künstlerischen Totalität zu betrachten ist, innerhalb der die eingesetzten Mittel erst ihren Stellenwert bekommen.
Im Zentrum des Films, der deutlicher als die vorausgegangenen ein Einpersonenstück ist, steht Karin (Bibi Andersson), die Frau eines Arztes, die in glücklicher, nach der Schilderung des Films durchaus nicht enger Bürgerlichkeit ein geordnetes Leben führt. Dass sie auf die Annäherung des jüngeren Archäologen (Elliot Gould) eingeht, den sie durch ihren Mann kennenlernt, ist eher erstaunlich. In diesem verkörpert sich zwar für die Nordländerin ein Kontrast, aber, wie sich im Verlaufe ihres Verhältnisses zeigt, in durchaus problematischer, un-idealer Form. Karin meint, noch als sie sich ihm zum ersten Male hinzugeben anschickt, sie wisse eigentlich nicht, warum sie bei ihm sei — sie folgt einem ganz anderen Antrieb als jener banalen Attraktion, die man eben dem Film als Thematik hat unterschieben wollen.
Für das, was mit Karin geschieht, setzt Bergman, wie oft in seinen Filmen, ein Gleichnis: Das Bild einer Statue, die nach 500jähriger Einmauerung vom Archäologen David herausgeholt wird und daraufhin einem Zerstörungsprozess von innen heraus anheimfällt. Auch Karin wird durch David bloss angerührt («The Touch», schwedischer Titel: «Beröringen»!), der Rest scheint mit der Person des Liebhabers wenig zu tun zu haben: Seine unstete, launische, vagierende Art dient ihr wohl als Anlass, sich zu quälen. Aber die Unbedingtheit, mit der sie sich für diesen Mann engagiert, erklärt sich nicht aus seiner besonderen Existenz, sondern aus der eigenen, nur halb bewussten Suche der Frau nach einer Alternative. Und was Bergman in diese Suche einformt, ist nicht die — für den Zuschauer erbauliche — Enttäuschung über ein Scheinglück ausserhalb des Alltags, sondern die Erfahrung einer Unfähigkeit zum Glück überhaupt, einer gestörten inneren Harmonie. Karin steht im Widerstreit mit ihrem Dasein in der Ehe, findet aber auch keine dauernde Befreiung in der Leidenschaft. Sie sucht die Lösung schliesslich in einem Willensakt, der jenseits der Hoffnung auf Erfüllung erfolgt.
Hat die Figur Davids in diesem Geschehen vorwiegend auslösende Bedeutung, so erregt sie doch Interesse, weil sie bei Bergman aus dem Rahmen fällt durch die Besetzung (mit einem Amerikaner) und durch ihre Charakterisierung. Der Mann, der seiner jüdisch-ungarischen Herkunft nach ein fremdes Element, eine andere Vitalität in Karins Welt bringt, erweist sich als ein Entwurzelter, der nach der Wanderschaft durch Deutschland, Amerika, Israel und England seiner Identität genau so wenig gewiss ist wie die Schwedin. Als der eigentlich dem Ursprung Näherstehende leidet er offensichtlicher noch als sie an der inneren Krankheit, die ihn nicht zur Ruhe, nicht zur Erfüllung kommen lässt. Könnte es sonst noch Zweifel geben, so wird an dieser Figur die Öffnung des Films auf kulturelle (und mehr oder weniger impliziert auch religiöse) Tatbestände hin unverkennbar. In der «banalen Alltagstragödie» von «The Touch» ist damit wie in Bergmans übrigem Werk seine skeptische Frage nach dem Selbstverständnis des heutigen Menschen und seiner Verwirklichung enthalten. Nur der Ansatzpunkt ist «gewöhnlicher» — und damit verständlicher — als man es von diesem Autor gewohnt ist. ejW

Die Internationale Filmwoche Mannheim 1972 wird im Herbst neben den Filmdiskussionen drei weitere Wortveranstaltungen durchführen, die sich mit den Themen «Filmpolitik und Filmförderung», «Die nichtgewerblichen Filmstellen in der Bundesrepublik — Erfahrungen und Theorie in der Praxis» und «Die Filmkritik heute — ihre Wirkung und ihre Unmöglichkeit» beschäftigen sollen. fd

Zur Retrospektive von Werner Herzog

Vom 23. bis 25. Juni 1972 führt der Filmkreis Zürich ein Herzog-Weekend durch (siehe Programm auf der letzten Rückseite der Kurzbesprechungen). Zu diesem Anlass bringen wir folgende Hinweise zum Autor und zu drei seiner wichtigsten langen Filme:

Werner Herzog ist inzwischen für viele Freunde der literarischen Filmkunst, besonders im Ausland, wo seine Filme nicht nur bei Filmfestspielen lebhaftes Echo finden, der begabteste und gegenwärtig führende deutsche Spielfilmautor und Regisseur. Er arbeitet mit Überzeugung entgegen kommerziellen Strukturen, doch ebenso kompromisslos, im Gegensatz zu vielen modischen Avantgardisten, ganz professionell. Dazu gehört bei ihm ein gründlicher Entwurf der Idee und eine präzise, wenn auch oft intuitiv bestimmte Ausarbeitung des szenischen Materials. Zu solchen Vorbereitungen dienen ihm mehrere Kurzfilme als eine Art Testproben. (Eine solche «Etüde» erhielt 1967 als Beitrag für Oberhausen einen Hauptpreis: «Letzte Worte»; dieser Film war an sich nur als Arbeitsprobe für seinen ersten Spielfilm «Lebenszeichen» (Fb 1/69) gedacht, der ungewöhnlich viele Preise erhielt, in Deutschland u. a. Berlinale 1968, Bundesfilmpreis 1968, Jugendfilmpreis 1969). Als erster, 23jährig, erhielt er den Carl-Mayer-Preis für das beste Drehbuch, der den Film «Lebenszeichen» schon fast zur Hälfte finanzierte, da Herzog seine Filme, ausser «Herakles», alle in eigener Produktion, relativ niedrig kalkuliert. Auch seine bemerkenswerte, von filmischer Realisation unabhängige Prosa und Lyrik unterwirft Herzog verschiedenartigen Testverfahren. Ein Beispiel: Bei einem literarischen Wettbewerb nahm er mit fünf Beiträgen unter fünf Pseudonymen teil und belegte unter 480 Einsendungen die ersten drei Plätze. Leo Schönecker

Bio- und filmografische Angaben:

Werner Herzog (eigentlich W. H. Stipetic), geboren am 5. September 1942 in München, Autodidakt, Humanistisches Gymnasium; Abitur 1961. Frühe Versuche, Filme zu drehen, gescheitert (mit 17 ein Auftragsfilm über Strafvollzugsreform). Kurz- und Spielfilme in eigener Produktion seit 1963, daneben Studium der Geschichte und Literatur in München und Pittsburgh, USA; nachts Akkordarbeit in einer stahlverarbeitenden Industrie als Punktschweisser. Mit 18, zur Zeit der Kongo-Krise, im Sudan, mehrere Aufenthalte in Griechenland («Lebenszeichen»), Afrika («Fata Morgana»), Mexico und auf den Kanarischen Inseln («Zwerge»-Film). 1966 arbeitete H. in den USA bei einem Fernsehsender und war mit Arbeiten für die NASA über Forschungen an neuen Antriebssystemen für Raketen beschäftigt.
Kurzfilme: «Herakles», 1962; «Spiel im Sand» (Hahnenkampf), 1964; «Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz», 1966; «Letzte Worte», 1967; «Massnahmen gegen Fanatiker», 1968.
Spielfilme: «Lebenszeichen», 1967 (Fb 1/69); «Auch Zwerge haben klein angefangen», 1970; «Fata Morgana», 1971.
Dokumentarfilm: «Die fliegenden Ärzte von Ostafrika», 1969; «Behinderte Zukunft?», 1970/71; «Land des Schweigens und der Dunkelheit», 1971.
In Arbeit: «Aguirre, ‚der Zorn Gottes'»; «Sweeney unter Nachtigallen» (Kinderbuch).

Auch Zwerge haben klein angefangen

BRD 1969. Produktion: Werner-Herzog-Film (96 Min.); Regie und Buch: Werner Herzog; Kamera: Thomas Mauch; Darsteller: Helmut Goring, Gerd Nickel, Gerhard März.

Ein Zwerg wird verhört. Er wird fotografiert wie ein Verbrecher; ein kriminalistischer Fall? Er gehört zur Gruppe von Zöglingen eines Heimes, die die Abwesenheit des Direktors benutzten, sich zu befreien und trotz den wiederholten Mahnun-

gen und Bitten des Erzieherzwerges sich nicht abhalten liessen, ihnen verhasste Objekte zu demolieren. Die Lieblingspalme des Anstaltsleiters wird entwurzelt, Topfpflanzen in Brand gesetzt, das Auto des Direktors beschädigt. Die Aggressionen richten sich auch gegen die Hilflosen, zwei blinde Zwerge, die man neckt und quält. Schliesslich wird auch der Vertreter des Direktors, der Erzieherzwerg, mit Steinen und lebenden Hühnern beworfen. Mit den Nerven am Ende, verlässt er das schützende Büro und beschimpft eine Baumwurzel, die er für einen Aufständischen hält.

Befreiung von der verhassten Macht; Anarchismus und Revolte. Aber was hat die Revolte gebracht? Die Zwerge wissen nichts mit ihrer gewonnenen Freiheit anzufangen. Die haben sie nicht zu nützen gelernt, ihre Erfahrungen reichen nicht aus, die neue Situation zu strukturieren. Jetzt leben sie nur blindwütig ihre Aggressionen aus. Symbole der Herrschaft werden nicht für die eigenen Zwecke dienstbar gemacht, nein, sie werden zerstört. Das Auto wird mit eingeschlagenem Steuer zum sinnlosen Kreisen gebracht, sie spielen Stierkampf mit ihm, bewerfen es mit Geschirr, demolieren es, erkennen nicht seinen Gebrauchswert. Die Palme ist keine schön gewachsene Pflanze, es ist der Baum, an dem sich der Direktor freute, also zerstören. In ihrem «geordneten» Tagesablauf waren das Essen und Beten fest eingeplant, jetzt werden sie zum Aktionismus übersteigert. Sie bemächtigen sich des Weins — die Weinflaschen haben fast ihre Grösse —, beschütten sich damit, bewerfen sich mit Speisen, beten lästerlich dazu. Ein Äffchen wird ans Kreuz gebunden, man formiert sich zur pervertierten Prozession, grölend stolpern die Zwerge hinter dem Kreuz einher. Religion nur als Stabilisator der Macht erlebt, mit Ritualen, die einzuhalten waren, wird ihnen zum Gaudium, zur Verspottung der Ordnung. Fast irrsinnig toben sie umher. Wie ein Rausch hat sie das neue Gefühl ergriffen.

Ist dieser Film eine politische Parabel, ist er faschistisch, wie es Herzog von Linken vorgeworfen worden ist, weil er Befreite als Rabauken zeigt und nicht als Menschen, die eine Gemeinschaft mit allseitiger Gerechtigkeit formen? Ist er einer von den vordergründigen Parabelfilmen, die zeigen, wenn so — dann so und wenn so — dann so? Platte Deutungen versagen vor diesem Aufstand der Zwerge, die auch klein anfangen, die ihre Chance noch nicht erkannt haben. Deren Aktionen noch nicht zielgerichtet sind. Aber ob sie jemals zielgerichtet werden? Wie sind historische Revolutionen verlaufen? — Ist es überhaupt ein Film, der eine Rezeption mit nur politischen Inhalten intendiert? Konfrontiert Herzog uns nicht eher, ähnlich Bunuel, mit den Abgründen im Menschen, dem Nichtkontrollierbaren, dem Sinnlosen? Wo steckt denn der Sinn in unserer Ordnung, die so oft zum Selbstzweck wird? Herzog kommentiert das Treiben immer wieder mit Bildern von Hühnern, deren Verhalten nur gegeneinander gerichtet ist; eine deprimierende Dimensionierung des menschlichen Lebens. Selbst Bunuels vergleichbare Filme haben selten ein solches Gefühl der Trostlosigkeit, der Hoffnungslosigkeit eingegeben. Die Schlussbilder zeigen ein Kamel, das sich immer wieder zu erheben sucht und dem es nicht gelingt, die Vorderbeine aufzurichten. Ein Zwerg steht dabei und lacht dazu schauerlich. Wir sollten uns nicht in heile Welten flüchten, wir sollten unser sinnloses Verhalten durchschauen lernen. Erwin Schaar (Fd)

Land des Schweigens und der Dunkelheit

BRD 1971. Produktion: Werner-Herzog-Film (86 Min.); Regie und Buch: Werner Herzog; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Musik: Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi; Darsteller: Fini Straubinger u. a.

Unter den jungen Filmregisseuren des In- und Auslands ist Werner Herzog einer der eigenwilligsten und originärsten; die Urteile über ihn hängen ausnahmsweise einmal nicht so sehr vom «Lager» des jeweiligen Kritikers ab. Herzogs Filme, befremdende, lyrische Visionen, entwerfen einen eigenen, in sich geschlossenen Kosmos, der sich für kein System, für keine Ideologie vereinnahmen lässt — auch «Land des Schweigens und der Dunkelheit» widersetzt sich diesem Zugriff, darauf

werden sich Kritik und Zustimmung gleichermassen gründen. Auch dieser Film erzeugt Irritation, auch hier werden Destruktionen geschildert, die zerstörte, hermetisch abgeschlossene Welt taubblinder Menschen, aus der auszubrechen Erlösung bedeutet. Man kann das durchaus als transzendente Dimension verstehen: die taubblinde Fini Straubinger, in den ersten Szenen des Films noch erschütternd hilfsbedürftig, wird immer stärker zur Erlöserfigur, die fast stellvertretend ihr Leid überwunden hat, so sehr sie auch dabei auf Beistand angewiesen ist. Als Persönlichkeit von unendlicher Liebesfähigkeit und Geduld, voller Bereitschaft, auf ihre Umwelt einzugehen, ist sie stark genug, anderen Taubblinden zu helfen.
Natürlich sollte sich eine Deutung dieses Films nicht in Metaphysik versteigen, doch «Land des Schweigens und der Dunkelheit», obwohl zunächst eine «Dokumentation», muss im Zusammenhang mit den anderen Werken Herzogs gesehen werden. Man darf da keinen Agitationsfilm für karitative Zwecke erwarten, ebensowenig wie einen medizinischen Report, dafür nimmt Herzog seine Menschen viel zu ernst und gibt ihnen immer wieder Gelegenheit, ihre eigene Persönlichkeit in den Film einzubringen, ungeachtet aller künstlerischen Ambitionen. (Dieser Respekt entkräftigt auch den unberechtigten Vorwurf der Inhumanität!) Behutsame Zärtlichkeit kennzeichnet Herzogs Haltung; er «verwendet» die Menschen nicht, sondern macht ihre Welt zugänglich, obwohl sie im Grunde weder verbalisiert noch illustriert werden kann. Die Genauigkeit, mit der Herzog von der taubblinden Frau Straubinger und ihren Begegnungen mit der Umwelt berichtet, bringt selbstverständlich auch eine soziale Dimension in den Film; man sieht, wie sich die Gesellschaft schuldig macht durch Vernachlässigung der Benachteiligten. Der taubblinden Else Fährer etwa hat man anstelle einer Spezialbehandlung nur den Aufenthalt in einer Irrenanstalt «ermöglicht», wo sie ihre Kommunikationsfähigkeit wohl erst verlor; Fini Straubinger jedoch versucht, auch mit ihr in Verbindung zu treten. «Oft heisst es ‚nicht ansprechbar', doch da bin ich immer sehr misstrauisch», erklärte Frau Straubinger in einer Diskussion anlässlich dieses Films, und gestand: «Einsamkeit ist das Furchtbarste, was ein Taubblinder mitmachen kann». Herzogs Film ist da zugleich eine Studie über Kommunikation und ihre Bedeutung für den Menschen. Wenn Frau Straubinger dem 22jährigen Wladimir begegnet (der wohl «schockierendste» Kranke in diesem Film), und ihn vorsichtig ertastet, sagt sie, «ich zeig ihm bloss, dass er weiss, 's ist jemand da», und an einer anderen Stelle: «Wenn Sie meine Hand auslassen ist es, als wären wir tausend Meilen weit voneinander entfernt». Kommunikation, auf den Tastsinn reduziert, bedeutet doch immer — zugleich mit der Erfahrung der Welt — Menschwerdung oder Geburt. Wie schmerzlich dies zugleich sein kann, welcher Gewalt und Liebe es dazu bedarf, sieht man bei der Erziehung des jungen Harald in einem Spezialkrankenhaus in Hannover. Das Gegenteil, das «Hineingestossenwerden ins Land des Schweigens und der Dunkelheit» (Straubinger), erlebt man bei dem Fall des Bauern Heinrich Fleischmann, der lange Zeit unglaublich vernachlässigt worden war und bei «den Tieren im Stall» Zuflucht finden musste: er weicht dem Kontakt mit den Menschen aus, hilflos, zärtlich betastet er einen Baum.
An einigen Stellen verlässt Herzog die Grenzen der Dokumentation, doch ohne «künstlerische Eingriffe», sondern um der Erfahrung willen. Die Musik etwa ist keine sentimentale Untermalung, auch wenn sie gerade an den «gefühlsbetonten» Stellen des Films einsetzt. Musik hören — das ist vielleicht die einzige analoge Erfahrung des gesunden Menschen, die sich ebenso wenig verbalisieren lässt wie zum Beispiel die Erfahrungen eines taubblinden Jungen, der das warme Wasser einer Dusche auf seinem Körper spürt. Herzogs Methode, zu der auch die als Zwischentitel verwendeten Zitate der Fini Straubinger (zur Akteinteilung) gehören, bewirkt im Vordergrund einen konsequenten Abbau des Schocks, der oft hilfsbereiten Menschen im Wege steht; gleichzeitig wird durch die Gestaltung der Film um Dimensionen erweitert. Herzog hatte die Anregung auf einer VDK-Tagung erhalten, als er an seinem Kurzfilm «Behinderte Zukunft» arbeitete. «Erst finde ich, dann fange ich zu suchen an», sagte einmal der Künstler Picasso von sich; dies dürfte auch auf den Künstler Herzog zutreffen. Günther Pflaum (Fd)

Fata Morgana

BRD 1970. Produktion: Werner-Herzog-Film (78 Min.); Regie und Buch: Werner Herzog; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein.

Von den Filmen Werner Herzogs entzog sich bislang keiner so konsequent der Beschreibung und Deutung wie «Fata Morgana», er ist befremdender, faszinierender und abweisender als die anderen Arbeiten des Regisseurs — und steht doch mit ihnen in Zusammenhang, als Schilderung einer gefährdeten oder zerstörten Welt. Fata Morgana, das ist Luftspiegelung, Illusion, Vision, Alptraum, Bilder, die nur für Sekunden entstehen und sich doch unauslöschlich einprägen können.
Zwischentitel, als Kapiteleinteilungen, verweisen auf eine Menschheitsgeschichte: Schöpfung; Paradies; Goldenes Zeitalter. Doch was man nach diesen Titeln hört und sieht, ist das Gegenteil, Zerstörung. Anfang und Ende berühren sich dabei. In archaischen Landschaften begegnet man den Spuren und Resten westlicher Zivilisation, sie verlaufen sich buchstäblich im Sand. Nach dem ersten Titel sieht man ein Flugzeug landen, siebenmal annähernd gleiche Einstellungen. Verweise auf die Schöpfungstage? Beim siebten Mal setzt Musik ein: Kyrie eleison. Am Horizont verschwimmt ein sich bewegender Schatten in der flirrenden Hitze; dann die Stimme einer Märchenerzählerin (die Filmhistorikerin Lotte Eisner); sie berichtet einen aztekischen Mythos von der Schöpfung, die beim ersten Mal fehlgeschlagen ist. Man sieht das Feuer einer Bohrstation gegen den Himmel lodern, dann ein Flugzeugwrack, ausgebrannt. Der Mythos vom Entstehen wird von Bildern abgestorbenen Lebens begleitet: Tierkadaver, die grandiose Einsamkeit der Sahara, eine apokalyptische Landschaft, gespenstische Dörfer, fremdartige Menschen. Es gibt unter ihnen keine Kommunikation, nur einige halbirre Monologe, manchmal von höhnischem Gelächter begleitet; irritierend auch, wie fremd diese Menschen der Kamera gegenüberstehen. Vom Paradies wird erzählt: «Dort gibt es Landschaften auch ohne tieferen Sinn ... Das Paradies ist für jeden zu haben», doch dann, wie ein Schock, «im Paradies kommen Menschen schon tot auf die Welt». Ein alter Mann spricht unverständliche Sätze in Richtung Kamera; wieder sieht man Tierleichen, unvorstellbar öde Traumlandschaften, maskenartige Gesichter in Licht und Staub, Tiere. Ein Mann mit einer Gletscher- oder Sandbrille hält einen Waran vor die Kamera, doziert wahnsinnige Sätze. Und Negerkinder sagen einen ihnen unverständlichen Satz auf: «Der Blitzkrieg ist Wahnsinn». Dann das Goldene Zeitalter: In einer öden Bar singt ein Schlagzeuger mit verzerrter Stimme ins übersteuerte Mikrofon, begleitet von einer alten Frau am Klavier. Eine Prozession zu einer Kirche, dann Erdhöhlen oder Gräber, hektisch gestikulierende Menschen versuchen, ihnen zu entrinnen. Man beobachtet einen absurden Vortrag im Stil eines Reiseführers, der Vegetation aus dem Blumentopf präsentiert, dann eine absurde Beschreibung einer Schildkröte. Gegen Ende wird die Landschaft zum abstrakten Muster, vom Flugzeug aus aufgenommen. «Ohnegleichen ist der Friede im Goldenen Zeitalter. Der Krieg ist vom Frieden totgesagt. Nichts ist gross als der Sand ...» Die absurden Texte des zweiten Teils wirken wie eine ironische Distanzierung, doch das Gelächter, das sie auslösen, ist wie ein Echo auf die Bilder: auch die Landschaften sind hier nicht real, bekommen erst durch den Film ihre eigene Existenz, doch sie bleiben «Landschaften ohne tieferen Sinn».
Herzogs Paradies, die Spiegelung der Fata Morgana, ist ein Nirwana, beruht auf dem Auslöschen jeglicher Existenz und Bedeutung. «Im Paradies kommen Menschen schon tot auf die Welt». Ein nihilistischer Standpunkt? In der Darstellung des Nirwana liegt bereits die Überwindung, und vielleicht ist es gar nicht zufällig, dass Herzog anschliessend in «Land des Schweigens und der Dunkelheit» am Beispiel der taubblinden Fini Straubinger die Überwindung des Nirwana so fasziniert beoachtete. Fata Morgana» ist die Vision einer sinnentleerten Welt, quälend, aber auch bestürzend schön als Illusion; wer sich ihr ausliefert, sieht nie zuvor Gesehenes. Die Erfahrungen, die der Zuschauer mit diesem Film macht, sind Erfahrungen der Irritation und des Wiedererkennens, Erschrecken und Erinnern zugleich. GP (Fd)