

Georg Seeßlen

Filmwissen: Abenteuer

Grundlagen des populären Films

SCHÜREN

Inhalt

Sandalen und Muskeln: Der Antikfilm	7
Klassiker des frühen Hollywood-Sandalenfilms	8
Hollywoods antike Parabeln 1950–1960	14
Der italienische Antikfilm	23
Ausklang eines Genres	31
Schwerter und Magie: Der Ritterfilm	38
König Artus und die Ritter der Tafelrunde	38
Liebe, Tod und Teufel: Hollywoods Ritter in den 1950er Jahren	53
(Mehr als) zweimal: Die Nibelungen	63
Robin Hood, der König der Rebellen	72
Vom Ritterfilm zur Fantasy	82
Totenkopf und weiße Segel: Der Piratenfilm	90
En garde! Der Mantel & Degen-Film	116
D'Artagnan und die drei Musketiere	20
Das Geheimnis von Monte Christo	126
Die Erben der Musketiere	129
Der Mann mit der Maske	142
Die letzten Abenteurer	147
Die Erbschaft des Kolonialismus	171
Columbus oder: Das verlorene Paradies	171
In Darkest Africa	180
Survival Games: Das letzte Abenteuer	193
Der Affenmensch, das Paradies und die Kindervorstellung	201
1975–1995: Wiedergeburt aus dem Geist der Postmoderne	
Indiana Jones und die Suche nach der verlorenen Unschuld	212
Alte Helden sterben nicht	223
<i>Am Anfang war ...</i>	223
<i>Die neuen Barbaren</i>	225
<i>Magie und Muskeln</i>	227
<i>Camelot revisited</i>	230

<i>Neues vom Sherwood Forest</i>	240
<i>Pirate's Gold</i>	242
<i>En garde (again)!</i>	246
1995–2012: Abenteuer im Irrealis	252
Indiana Jones und seine Epigonen	252
Finstere Zeiten: Mittelalter-Filme zwischen Abenteuer und Apokalypse	267
Piraten, Schätze, Inseln	288
Neue Sandalen	301
Wasser und Wüste: Elementares im Abenteuer	309
En garde! (Encore une fois)	312
Abenteuer im Retrolook	316
Afrikanische Abenteuer	324
Zurück auf Anfang	328
Ein neues Reich von Pracht und Abenteuer: Historische Epen aus China, Japan und Korea	330
Literaturverzeichnis	348
Zitierte Bücher und Aufsätze	348
Bibliografie	348
Register	352

Schwerter und Magie: Der Ritterfilm

König Artus und die Ritter der Tafelrunde

Die klassischen, eigentlich auch die einfachsten Bilder, die wir uns im Allgemeinen vom Mittelalter machen, sind neben denen, die uns die Religionsgeschichte und ihre Zeugnisse vermitteln, die von den Rittern, ihrer Aventure, ihrer Minne, ihrem höfischen Leben, ihrer Ehre, ihren Turnieren, ihren Kämpfen um die Herrschaft, ihrer Stellung zwischen vorchristlicher Magie und christlicher Bestimmung ihres Standes, ihrer Tragik, als sich ritterlicher Kodex als überständig zu erweisen beginnt. Und mehr noch als etwa die deutsche Nibelungen-Sage hat dieses Bild vom Ritter der Legendenkomplex um den britannischen König Artus (Arthur) und seine «Ritter der Tafelrunde» geprägt.

Vergleichbar in seiner Wirkung auf das Ritter-Bild in der populären Ikonographie ist allenfalls noch der *Ivanhoe*-Stoff von Sir Walter Scott und seine Fortsetzungen und Bearbeitungen und die vielen Erzählungen und Balladen um die legendäre Figur des Robin Hood. (Für den deutschen Sprachraum ist aber auch Leonhard Wächters zwischen 1787 und 1795 entstandene Sammlung *Sagen der Vorzeit* zu erwähnen.)

Die Artus-Legende als Kulminationspunkt neuzeitlicher Vorstellungen und Träume, heroische Vor-Welten betreffend, hielt sich lebendig über die Jahrhunderte durch immer neue Bearbeitungen, neue Deutungen und Umdeutungen, schließlich Umsetzung in neue Erzählformen (während etwa der Nibelungen-Stoff, nicht zuletzt wegen seiner nationalen Bedeutung, immer ein wenig «unantastbar» blieb und sich jede «Trivialisierung» verbot).

Eine der berühmtesten Prosa-Erzählungen, die den verzweigten Stoff der Legende (eigentlich eine heroische Abbildung zugleich des Höhepunktes und des Endes der Ritterzeit) beschreiben, ist *Morte d'Arthur* aus dem Jahr 1470, auf den sich viele Bearbeitungen (und sogar einige Dreh-

bücher für Filme) direkt beziehen. Nicht geklärt ist, ob Thomas Malory die auf älteren französischen Quellen beruhenden Erzählung verfasst oder lediglich herausgegeben hat. Jedes Jahrhundert hatte «seinen» König Artus, «seine» Ritter der Tafelrunde. Die Entwicklung reicht vom Versepos des 16. Jahrhunderts, insbesondere *The Faerie Queene (Die Feenkönigin)* aus dem Jahr 1590 (weitere Teile erschienen 1596) von Edmund Spenser, einem Freund Walter Raleighs, der übrigens auch ein einführendes Sonett beisteuerte, über Lord Alfred Tennysons *Idylls of the King* (1859/1888) bis zu T. H. Whites vierbändigem *The Once and Future King (Der König auf Camelot)* aus dem Jahr 1938 und Hal Fosters Comic-Version *Prince Valiant (Prinz Eisenherz)*, die ein Jahr zuvor begonnen worden war. Ihre, wenn man so will, Anpassungsfähigkeit an den Geschmack der verschiedensten Epochen erhält die Artus-Legende wohl vor allem durch die Vielzahl der in ihr verwobenen Motive und Gestalten; in ihr überlagern sich Neues und Altes. Märchen, Sage, Legende, Allegorie, Geschichte, Melodram, Sittenbild, Abenteuer – all das ist miteinander verbunden und lässt sich durch leichte Akzentverschiebungen wieder herausholen.

Der Film hat sich schon relativ früh des Stoffes angenommen, aber es hat geraume Zeit gedauert, bis er die «angemessenen» Bilder für die Legende und das Abenteuer in dem Themenkomplex gefunden hatte. Vorerst näherte man sich, nach einigen frühen Stummfilm-Versuchen wie *LANCELOT AND ILAIN* (1910, Regie: J. Stuart Blackton), über die wenig mehr bekannt ist, über die Travestie dem Stoff. Dieser lag zumeist Mark Twains satirischer Roman *A Connecticut Yankee on King Arthur's Court (Ein Yankee aus Connecticut am Hof des Königs Artus, 1889)* zugrunde, eine ironische Abrechnung mit Feudalismus und Klerus in Europa und der fast schon ein wenig eitlen Apotheose des praktisch-menschlichen, demokratischen Amerikaners. Es geht um den Amerikaner aus dem 19. Jahrhundert, Hank Martin, der nach einer mächtigen Prügelei plötzlich erwacht und sich im 6. Jahrhundert am Hofe des legendären Königs und seiner Ritter wiederfindet und sogleich damit beginnt, unbekümmert das Leben nach seinen Vorstellungen und seinem technischen Wissen umzugestalten.

Ungebrochen positiv wirkte diese Zeichnung der Überlegenheit des modernen Amerikanertums über diese und alle anderen geschichtlichen Epochen fort in Filmen von 1920 (*A CONNECTICUT YANKEE IN KING ARTHUR'S COURT*; Regie: Emmett J. Flynn), wo Henry Myers die Titelrolle innehatte, und von 1931, wo in der ersten Tonfilm-Version (*A CONNECTICUT YANKEE / EIN RADIOTRAUM*; Regie: David Butler) Will Rogers den Hank Martin spielte. Bing Crosby schließlich hatte die Rolle in Tay Garnetts Version von 1949 übernommen, einem Musical, bei dem Crosby als

ein nicht gar so seriöser Crooner auch die Herzen der Damen am Hofe betörte.

Dass am Anfang der Entwicklung des Ritterfilms in Hollywood die mal mehr, mal weniger ironische Beteuerung der Überlegenheit des *american way of life* über die starren Zeremonien und Ehrbegriffe und die Bevölkerung des Denkens mit Rudimenten magischer Weltsicht stand, ist gewiss kein Zufall. Man konnte das Rittertum wohl nicht anders sehen denn als dekadenteste Erscheinung des morschen feudalen Systems der europäischen Kultur, zu dessen politischer, kultureller und menschlicher «Gezungenheit» man sich als Alternative begriff. Aber auf der anderen Seite ging wie von allem europäischen Glanz auch von der Welt der Ritter eine ungeheure Faszination aus, die nicht zuletzt darin zum Ausdruck kam, dass man gelegentlich seine eigenen Nationalhelden, die Westerner, als *knights of the prairie* bezeichnete. Denn zumindest was den Kampf um die Ehre anbelangte, waren sich der fahrende Ritter und der umherziehende einsame Cowboy nicht gar so fern. In einer Welt, in der sich die unterschiedlichsten Kulturen begegneten, und zwar beileibe nicht immer friedlich, waren Gebote der Ritterlichkeit einzig mögliche verbindliche Tugenden. Schließlich war der Cowboy wie der Ritter mit seinem Pferd verwachsen zu einem neuen, mythischen Wesen, das der kleinlichen Bindung des Menschen an die Erde enthoben war. Es war die Kontinuität des Abenteurers, die sich in dieser Beziehung abzeichnete und ein durchaus zwiespältiges Verhältnis des Publikums zur Figur des Ritters als Helden der populären Mythologie bestimmte.

Die «große Zeit» des Ritterfilms in Hollywood waren die fünfziger Jahre (vergleiche den Abschnitt *LIEBE, TOD UND TEUFEL: Hollywoods Ritter in den fünfziger Jahren*). Die erste dramatische Version des Artus-Stoffes entstand 1953 unter der Regie von Richard Thorpe. *KNIGHTS OF THE ROUND TABLE (DIE RITTER DER TAFELRUNDE)* erzählt die Geschichte von Lancelot (Robert Taylor), der wegen seiner Liebe zu Guinevere (Ava Gardner) vom Hofe König Arthurs (Mel Ferrer) verbannt wird und schließlich zurückkehrt, um den Schurken Mordred (Stanley Baker) zu bezwingen. Dies war zugleich auch der erste Film, der versuchte, den mythischen Gehalt der Vorlage, die Liebesgeschichte, die zur Welt-Geschichte wird, zumindest anzudeuten; er tat dies freilich auf ausgesprochen amerikanische Weise. Die Deutung der Liebesgeschichte und Lancelots Beziehung zu seinem König, Freund und Widersacher Arthur geschieht auf sehr puritanische Weise: Kurz vor dem angesetzten Hochzeitstag wird die Braut des Königs, Lady Guinevere, von einem geheimnisvollen Ritter entführt. Ohne zu ahnen, um wen es sich bei dem Opfer handelt, befreit Lancelot Guinevere, und die beiden, da genügt ein Blick, verlieben sich ineinan-

der. Doch als Lancelot später an den Hof von Camelot zurückkehrt, ist Guinevere bereits die Königin. Da am Hof Gerüchte entstehen und auch beide nicht mit ihrer hoffnungslosen Liebe fertigwerden, entschließt sich Lancelot, die Tafelrunde zu verlassen und in den Krieg gegen die Pikten zu ziehen. Zwei Jahre später kommt er nach Camelot zurück, Gefahren und Schicksalsschläge haben ihn gezeichnet, und er versucht, den Konflikt zu vermeiden, indem er Guinevere aus dem Weg geht. Als diese ihn eines Nachts zur Rede stellt, werden die beiden von dem verräterischen Mordred überrascht, und Lancelot muss mit der Königin entfliehen, um ihr Leben zu retten. Er kehrt an die Tafelrunde zurück und beteuert seine Unschuld, aber Arthur verbannt den Freund und schickt die Königin in ein Kloster. Als Mordred seine Gefolgsleute zum Aufstand gegen den König führt, eilt Lancelot aus der Verbannung zur Hilfe, doch er kommt zu spät, um ihn zu retten. Arthur stirbt in seinen Armen, nachdem er sich mit ihm versöhnt hat. Dann bezwingt Lancelot den Schurken Mordred im Zweikampf.

Nicht nur vereinfacht der Film die moralischen Positionen und lässt, fast selbstverständlich, den Ehebruch unausgeführt, er missversteht auch gründlich den Kodex, der hier verletzt war und sich keineswegs auf eine Mischung aus persönlicher Freundschaft und «patriotischer» Waffenbrüderschaft beschränkte. Mythische Geschichte und mythisches Familiendrama wollen sich also nicht recht verbinden.

Hatte man dem Westerner bescheinigt, etwas von einem Ritter an sich zu haben, so verpasste Hollywood im Gegenzug nun auch dem Ritter Züge des Westeners (freilich: welche Figur wäre in der amerikanischen Unterhaltungsindustrie je davor verschont geblieben, zu einem gut Teil aus Charaktereigenschaften des Westeners zu bestehen?). Anklänge daran finden sich auch in dem zweiten König-Artus-Film aus dem Jahr 1954, Tay Garnetts englischer Produktion *THE BLACK KNIGHT* (*UNTER SCHWARZEM VISIER*), die noch mehr die Abenteuer- über die epischen Momente triumphieren lässt. Erzählt wird die Geschichte eines jungen Schwertmachers (Alan Ladd), der unsterblich in die Tochter eines Burgherrn verliebt ist. Um ihre Hand zu erringen, muss er aber die Ritterwürde vorweisen, und fest entschlossen begibt er sich nach Camelot, um sich dort auszuzeichnen und von König Arthur (Anthony Bushell) zum Ritter geschlagen zu werden. Er gelangt nach vielen Abenteuern schließlich an sein Ziel, weil er die Verräter, die sich gegen den König verschworen haben, bezwingen kann.

Der Ritterfilm gab in diesen Jahren Hollywood Gelegenheit zur Prachtentfaltung, und es war, als hätten hier (vielleicht neben dem Antik-Film) die Technicolor-Farben «ihr» schönstes Thema gefunden. Noch im selben Jahr 1954 entstand ein Film, der wohl nicht zu Unrecht als eigentlicher

Klassiker unter den Ritterfilmen aus den fünfziger Jahren Hollywoods bezeichnet wird. Ganz sicher spielt für den Erfolg von Henry Hathaways *PRINCE VALIANT* (PRINZ EISENHERZ) eine Rolle, dass der Film sich auf eine bereits vollzogene Adaption des Stoffes in die amerikanische populäre Mythologie, die Comic-Serie von Hai Foster, beziehen konnte.

Die Serie um den jungen Prinzen von Thule – der ein Ritter der Tafelrunde werden will und nach einer entbehrungsreichen Zeit als Knappe unter anderem bei seinem späteren Freund Sir Gawain, dem Don Juan unter den Rittern der Tafelrunde, zum Ritter geschlagen wird und sowohl als Ritter der Tafelrunde als auch später als König von Thule Abenteuer mit Eindringlingen in Britannien, aber auch fern der Heimat, in Afrika und sogar in der Neuen Welt zu bestehen hat – war 1937 als Sonntagsstrip begonnen worden, der wesentlich mehr Möglichkeiten der Gestaltung bot als die Form der täglichen Fortsetzung. Dies und die unbezweifelbare Könnerschaft des Autors und Zeichners Foster ermöglichten es, dass in der Serie nicht nur von der Erzählweise her, die historische und mythische mit erdachten Elementen verknüpfte, sondern auch von der bildnerischen Gestaltung her ein epischer Grundton herrschte, eine Größe und Würde, die es bis dahin noch in keiner Zeichenserie gegeben hatte.

Zwar hatten viele Gestalten der ursprünglichen Artus-Legende in der «Sage vom singenden Schwert» – so der Untertitel der Comic-Serie – ihren Platz (Lancelot, Guinevere, Morgan Le Fey, Merlin der Zauberer), doch ihre mittelalterliche Gewaltigkeit und Tiefe war ihnen eher nur als Zitat belassen, während sie sich von Einsichten leiten ließen, die man durchaus als amerikanisch-pragmatisch bezeichnen könnte. Einerseits zeigt Foster tatsächlich Menschen, die erst im Kampf wirklich zu sich selbst kommen, so wie es der Legende entspricht, aber andererseits durchdringen sich bei seinen Figuren auch Aventure und «Realpolitik» sowie Magie, Mythos und Aufklärung. Merlin etwa ist eher der weise «Einrenker von Schicksalen» als ein mit dämonischen Kräften korrespondierender Magier, und der Wikinger Boltar, der im Gegensatz zu dem seßhaft gewordenen Wikinger-Volk von Thule die Kaperfahrten und das Brandschatzen nicht lassen kann, erscheint als polternder, aber letztlich gutmütiger *outlaw*. Der Hof von Camelot selbst, obzwar von außen bedroht, erscheint als ein Hort von Sicherheit und Verlässlichkeit; Zeichen des Verfalls und der Tragödie sind noch fern.

Aber das alles soll nicht heißen, dass sich Foster nicht um historische Authentizität gekümmert hätte. Er studierte alle Quellen, deren er habhaft werden konnte, und nahm sich für seine Serie eine für Comics ungewöhnlich lange Zeit der Vorbereitung. Nicht zuletzt hat gerade diese Serie zur Rehabilitierung des Mediums Comic strip beigetragen.

Fosters Serie gab dem Film nicht nur ein thematisches Vorbild, das von den engen Grenzen historischer Folgerichtigkeit (die Besessenheit galt eher dem Detail) und den unter anderen in den klassischen Jugendbüchern tradierten Quellen nur wenig behindert war, ein Repertoire an Personen, die exotisch und abenteuerlich, doch auf der anderen Seite auch sehr verständlich, rationalisierbar und mit den Alltagserfahrungen des 20. Jahrhunderts vereinbar sind (von Aleta, Prince Valiants Braut und späterer Frau, wird zunächst allerlei Geheimnisvolles behauptet, doch am Ende erweist sich, dass sie sich auch nicht anders verhält als jedes gute amerikanische Mädchen, dessen Bestimmung es ist, Hausfrau und Mutter zu werden). Darüber hinaus gab der Comic strip dem Film auch formale Anregungen, weit über das *outfit* der handelnden Personen hinaus. Abenteuerserien sind im Allgemeinen komponiert aus einer Abfolge von Kampfzonen und Szenen der äußerlichen Ruhe, in denen Personen charakterisiert werden, *comic relief* geschaffen wird, Intrigen sich vorbereiten können. Hai Foster betonte aber noch ein drittes Element: das Panorama, das meist die Grenze eines normalen Panels sprengende Bild der Zusammenschau, in der sich große historische Ereignisse, eine Schlacht etwa oder der Zug der Hunnen durch Europa, ein Sittenbild etwa des höfischen Lebens oder ein Turnier mit allen seinen Begleiterscheinungen, offenbarten. Wie in jenen Panoramen, die im 19. Jahrhundert in Europa anschaulich Geschichte zu vermitteln hatten und sogar ein eigenes Geschichtsbild verkörperten, finden sich in diesen Comic-Panoramen (die später zu Film-Panoramen werden sollten) zusammengedrängt historische Ereignisse, Sinnbilder für verschiedene Aspekte der Kulturen und persönliches Schicksal, wie sie in der Wirklichkeit nie zusammentreffen. In solchen schwelgerischen Bildern erst schuf Foster «sein» Mittelalter, das ein Land für die Träume sehr normaler Menschen war. Und diesen Schau-Wert der Serie, der weit über die eigentliche Geschichte, die erzählt wird, hinauswirkt, vermochte Hathaways Film, selten genug in der Geschichte von Comic-Verfilmungen, ohne große Verluste auf die Leinwand zu übertragen.

Der Regisseur setzte die Comic-Version sehr behutsam in «Realfilm» um; er beließ den Figuren etwas von der eigentümlichen, traumhaften und so ganz im eigenen Bild aufgehenden Seele von Comic-Helden. Der Film beinhaltet die Zusammenfassung (und Vereinfachung) einiger Episoden aus der Comic-Serie. Prinz Eisenherz (Robert Wagner) ist der Sohn eines Königs, der von einem Thronräuber ins Exil nach Britannien getrieben worden ist. Er will sich am Hof von König Arthur (Brian Aherne, der diese Rolle acht Jahre später noch einmal verkörpern sollte) um die Ritterwürde bemühen, um sich so einer Gefolgschaft für den Kampf gegen den Usurpator zu versichern. Unterwegs nach Camelot wird Eisenherz Zeuge eines

Zusammentreffens zwischen einem geheimnisvollen Schwarzen Ritter und einer Gruppe von Wikingern, die nichts anderes im Sinn haben, als Eisenherz und seine Familie auszulöschen. Der Schwarze Ritter verspricht ihnen, das Versteck der königlichen Familie ausfindig zu machen, wenn die Wikinger ihm im Gegenzug dabei behilflich sind, König Arthur vom Thron zu stürzen. Auf Camelot erkennt Eisenherz den Verräter, es ist Sir Brack (James Mason). In einen Hinterhalt gelockt, wird Eisenherz schwer verwundet, aber die beiden Töchter des Königs pflegen ihn gesund, so dass er schließlich zum entscheidenden Kampf gegen den Schwarzen Ritter antreten und ihn bezwingen kann.

Der Film erreichte eine unglaubliche Popularität in den USA; über 4.000 Prince-Valiant-Clubs wurden gegründet, die Spielzeugindustrie übernahm die Motive, und nicht zuletzt erhielt auch die Comic-Serie einen neuen Popularitätsschub. Das Geheimnis dieses Films ist, dass er an keiner Stelle über eine Comic-Verfilmung hinauszureichen sucht und daher völlig in den Bildern, die er sich ersinnt, aufgeht. Zwar wies die Film-Version eine Reihe von Abweichungen von der Vorlage auf, sie war um einiges un-epischer als die ursprüngliche «Sage vom Singenden Schwert», doch sie übte auch keinen Verrat an der Traumwelt Fosters, die zeigte, wie man durch das Abenteuer erwachsen wurde und den Umgang mit den Geheimnissen und den Gefahren der Welt fertig zu werden lernte, aber auch, dass das Leben seinen Sinn durch den Glanz erhielt.

Wesentlich ambitionierter und ernsthafter gab sich die Artus-Variation, die Cornel Wilde 1962 als Produzent, Regisseur und Hauptdarsteller schuf. Er

«erfüllte sich mit LANCELOT AND GUINEVERE (LANCELOT, DER VERWEGENE RITTER) einen Jugendtraum (...). Als Vorlage diente ihm Malorys *Morte d'Arthur*, denn dieses Buch hatte ihn schon in seiner Jugendzeit begeistert. «Ich identifiziere mich mit meinen Wunschträumen», sagte er in einem Interview. «Ich identifiziere mich mit Sir Lancelot, jenem Ritter aus dem Kreis der Tafelrunde des legendären König Artus, den eine unglückliche Liebe mit der schönen jungen Frau des gealterten Herrschers verbindet und der im Kampf gegen Verleumdung und Intrigen zu einem todesmutigen Widerstand herausgefordert wird. Zum erstenmal kam mir die Idee, Schauspieler zu werden, um Lancelot verkörpern zu können.» Brian Aherne verkörperte König Artus, Jean Wallace (die Ehefrau von Cornel Wilde) die schöne Guinevere.» (Jürgen Wehrhahn)

Möglicherweise war es einfach zuviel Respekt, den Wilde der Vorlage entgegenbrachte; jedenfalls erschien der Film den Kindern zu melodramatisch und den Erwachsenen zu abenteuerlich, um ihn so ernst zu nehmen,

wie es wohl intendiert war. Er hinterließ wenig Spuren in der Ikonographie des Ritterfilms.

War der Grundzug dieser Version das Melodram, so der der darauffolgenden wieder Abenteuer und Aktion. In *SIEGE OF THE SAXONS* (*DAS SCHWERT DES KÖNIGS*; 1963, Regie: Nathan Juran) geht es wieder einmal um eine Intrige am Hofe Arthurs, in deren Verlauf er selbst schwer verwundet wird. Nach seinem Tod will sich ein Usurpator auf seinen Thron schwingen, doch der Zauberer Merlin und die Tochter des Königs vereiteln dies mit Hilfe des jungen Helden (Ronald Lewis): Die Prinzessin ist als einzige in der Lage, das Schwert Excalibur aus der Scheide zu ziehen, und sie beweist so ihre rechtmäßige Anwartschaft auf den Thron.

Auf diesen comicbunten und mit sehr einfachen Charakteren arbeitenden Film folgte noch im selben Jahr eine Version des Motiv-Kreises als Animationsfilm, die unter der Regie von Wolfgang Reitherman in den Disney-Studios entstand: *THE SWORD IN THE STONE* (*MERLIN UND MIM / DIE HEXE UND DER ZAUBERER*) stellte wieder das Geschehen um das magische Schwert Excalibur und die Inauguration des noch kindlichen Arthur in den Mittelpunkt, der seine Anwartschaft beweist, weil nur er das Schwert aus dem Stein ziehen kann, in den Magie es versenkt hat.

Nach der Bühnenversion von T. H. Whites *The Once And Future King* entstand das Musical *CAMELOT* (*CAMELOT*; 1967, Regie: Joshua Logan), das mit einer für ein Musical eher ungewöhnlichen Besetzung aufwartete: Richard Harris spielte König Arthur, Vanessa Redgrave ist Königin Guinevere, Franco Nero Ritter Lancelot. In epischer Breite (der Film ist mehr als 180 Minuten lang) schildert *CAMELOT* die Geschehnisse von der Initiati-on Arthurs durch die Probe mit dem Schwert im Stein bis zum tragischen Ende der Tafelrunde durch die Liebe zwischen Guinevere und Lancelot, der beide nicht entgehen können, so sehr sie es auch versuchen, und die unweigerlich zum Zusammenbruch der sowohl von Arthur als auch von Lancelot geheiligten Ideale des Rittertums wie zum Zusammenbruch eines Reiches und der realen Macht einer Herrschaftsform führen muss.

Die «realistische» Beschwörung einer prächtigen, heroischen Zeit und die für das Musical unverzichtbaren Anachronismen bleiben in Logans aufwändigem Film immer ein wenig widersprüchlich. Aber vielleicht ist dies auch nur der «handwerkliche» Ausdruck für das Problem der ausgehenden sechziger Jahre mit dem Mythos und dem Märchen. Einerseits zeigte man sich fasziniert von dem Prunk, der Magie, der Irrationalität, sogar noch von den starren Ritualen im Topos des Rittertums. Aufklärung als alltägliche Lebenspraxis, der Vulgär-Rationalismus einer ihre Grenzen ahnenden Leistungs- und Konkurrenzgesellschaft war, trotz eines letzten mit humanistischem Pathos und viel Optimismus vorangetriebenen

Aufschwungs, eigentlich schon in der Krise. Aber andererseits gab es für einen irrationalen *relief* wie er sich in der Entwicklung der Fantasy dann anbahnte noch keinen sozialen Konsens, und so musste noch ständig die eigene Überlegenheit über heroische und magische Lebensformen zelebriert werden, mussten in allem Möglichkeiten zu Rationalisierungen eingebaut sein. Die Hingabe, die später John Boorman in EXCALIBUR praktizieren sollte, war zu diesem Zeitpunkt wohl noch kaum möglich. So wirkt CAMELOT als ein wenig hybrides Zwischenglied zwischen den klassischen Genre-Filmen der fünfziger Jahre mit ihrem unbeschwert kindlichen Charme und den vereinzelt Meisterstücken, die die siebziger Jahre zu diesem Motivkreis hervorbringen sollten.

Betrachtet man die Entwicklung des Motivs in der Filmgeschichte bis hierher, so lässt sich ein Aufbauen einer «klassischen» Ikonographie bis zu den Filmen der fünfziger Jahre beobachten (vergleiche auch *Liebe, Tod und Teufel: Hollywoods Ritter in den fünfziger Jahren*) und eine zunächst vorsichtige, dann Raum greifende Problematisierung der Artus-Mythologie. Zunächst schien es, als seien die Ritter nichts anderes als die Abenteurer in den prächtigen Rüstungen, die stark genug sind, jeden Feind im offenen Kampf zu besiegen, und die sich verstärken durch junge Helden (das ständige Motiv der Initiation und Neuaufnahme), die auch klug genug sind, sich entwickelnde Intrigen zu durchschauen. (Das Motiv dieser Neuaufnahme hat sicher noch einen anderen Grund, denn konnte der Hollywood-Film die Tafelrunde schon nicht zu einer demokratischen Institution umdeuten, so versuchte er doch zu zeigen, dass es letztlich Tapferkeit und Leistung waren, die über die Aufnahme entschieden, und nicht die Zugehörigkeit zu einer Kaste.) Aber das in die Artus-Legende eingeschriebene tragische Melodram, das zunächst ein wenig unverstanden geblieben war und das einige «reine» Abenteuerfilme wohlweislich aus dem Blickfeld rückten, war auch ein Stachel, der nun zu schmerzen begann. Denn die Liebesgeschichte mit dem fatalen Ausgang war ja mehr als das Scheitern des Abenteurers am eigenen Verhaltenscode; es war auch eine politische Allegorie auf den Untergang einer Herrschaftsform, in der die Herrscher gezwungen waren, gegen ihre Interessen oder gegen ihre Gefühle zu handeln. Dass darin verborgen das Bild einer Endzeit lag, nicht nur, weil sich in diesem Bild notwendig jede Liebe als die letzte darstellt, sondern auch, weil das Abenteuer sein Ende finden musste, konnte zunächst nur geahnt werden. Doch je mehr man auch die eigene Zeit als eine Endzeit zu begreifen begann, desto bedeutsamer wurde auch das Bild von der Suche nach dem Gral als letzte vergebliche Anstrengung zu einer Sinn-Bestimmung und der verzweifelten Liebe als Todesstoß für eine Ordnung auch als modernes Gleichnis.