Kurzfilmhinweise

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 3

PDF erstellt am: **31.05.2024**

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

Kurzfilmhinweise

Pacific 231

Art: Montage-Experimentalfilm, Ton, schwarz-weiß, 114 Meter, 11 Minuten; Produktion: Tadié-Cinéma; Realisation: Jean Mitry, 1949; Bearbeitung: Jean Mitry, Marc Ducouret; Kamera: André Tadié, Jean Jarret, André Périé; Musik: Arthur Honegger, 1923; Festivalpreis in Cannes für die Montage, 1949; Verleih der 16-mm-Lichtton-Kopie (Bestellnummer 3164 a): Schmalfilmzentrale, Erlachstraße 21, Bern; gratis. (Die gegenwärtig verfügbare Kopie ist in schlechtem Zustand. Für eine neue wären sicherlich viele Filmfreunde dankbar!)

Motiv und Thema: Eine Schnellzugslokomotive, etwas vom Gewöhnlichsten, was es gibt, eines jener Dinge, die sich ihrer Alltäglichkeit wegen nicht als «Gegenstände der Kunst» aufdrängen. Eine solche Maschine kann vielleicht als Dekor (im filmischen Sinn) eine Situation oder Person charakterisieren oder deuten. In dieser Funktion nähmen wir sie hin. Doch als Hauptakteur, was sie in unserem Film ist, als Lokomotive an sich, als der «Pacific 231», ohne jegliche «tiefere Be-Deutung»? Ist sie nicht zu wenig Vorwand und Inhalt für ein Kunstwerk? Sehen wir, was zwei Künstler damit geschaffen haben.
Arthur Honegger: «Lokomotiven habe ich immer leidenschaftlich geliebt ... Was ich in diesem Stück zu schildern versucht habe, ist nicht die Nachahmung der Geräusche einer Lokomotive, sondern die Wiedergabe eines visuellen Eindrucks und eines physischen Wohlbefindens durch eine musikalische Konstruktion. Diese geht von der sachlichen Beobachtung aus: das ruhige Atmen der stillstehenden Maschine, die Anstrengung beim Anfahren, die allmähliche Steigerung der Geschwindigkeit bis zum ‚lyrischen Zustand', zum Gewaltig-Pathetischen eines Eisenbahnzuges, der mit seinen 300 Tonnen Gewicht bei einer Stundengeschwindigkeit von 120 Kilometern durch die tiefe Nacht rast. Als Vorwurf wählte ich eine Lokomotive vom Typ ‚Pacific', Modell 231, für schwere Schnellzüge.» Obwohl in diesem Musikstück noch eindeutig deskriptive Stellen zu finden sind, sprengt es als ganzes den Rahmen der Programmusik. Honegger selbst sagt: «In Wirklichkeit bin ich in ‚Pacific' einer sehr abstrakten, reinen Idee gefolgt, durch die ich das Gefühl einer mathematischen Beschleunigung des Rhythmus geben wollte, während die Bewegung selbst sich verlangsamt. Musikalisch habe ich einen großen fugierten Choral komponiert, der sich in der Form an Johann Sebastian Bach anlehnt.» So hat also Arthur Honegger einen Stoff aus der realen Welt genommen und durch sein schöpferisches Tun in einen «Choral» verwandelt.
Jean Mitry: Er träumte etwa zwanzig Jahre davon, einmal ein Werk dieser Art zu schaffen, nachdem er sich mit den Werken Germaine Dulacs, Oskar Fischingers und besonders mit Sergej Mikailovitch Eisensteins «Film Sense» und «Film Form» auseinandergesetzt hatte. Mitry merkte sich: «La musique ne correspond pas à l'image, mais la décrit, souligne ses formes ... » Das hieß für seinen «Essay» nicht, den «Kunst-Stoff» Honeggers wieder in «Realität» umzusetzen, sondern für das Akustische ein adäquates Optisches zu finden, das durch die Musik «beschrieben» und «unterstrichen» werden kann. Von einem Vorrang des einen oder andern zu sprechen, wäre verfehlt, wissenschaftlich spricht man ja bei der F-Sprache (Film, Fernsehen) allgemein von einer Interferenz zweier autarker Zeichensysteme. Der Schöpfer, Professor an der I.D.H.E.C. (Filmhochschule Paris), schildert Aufgabe und Absicht folgendermaßen: «Donner un équivalent plastique, poursuivre et signifier dans l'espace un rythme qui se poursuit et se signifie déjà dans la durée. A cet effet, il convient d'associer aux variations temporelles données par la musique des variations spaciales données par les images, de développer parallèlement dans l'espace et dans le temps (c'est-à-dire sur le plan visuel comme sur le plan auditif) un même rythme grâce à l'identification du caractère des plans cinématographiques au carac-

tère des différentes masses sonores et des tonalités, les uns demeurant en accord et en constante résonance avec les autres.» Er hat eine zweifache Transposition vorgenommen: Zuerst die reale Wirklichkeit in eine künstlerische Wirklichkeit umgewandelt, dann diese optische Kunst-Wirklichkeit nach den Gesetzen der musikalischen Komposition ausgerichtet, nicht unterordnend, aber zu einander in Beziehung setzend. So wie Musik aus langen und kurzen, hohen und tiefen Tönen besteht, so der Film aus langen und kurzen Einstellungen mit schwerem oder leichtem, dunklem oder hellem, warmem oder kaltem, zartem oder mächtigem Charakter. Das Aneinanderreihen dieser Einzelbilder ist ein Paradestück der Montage geworden. Der fertige Film zeugt von einer andern Wesenheit als das, was wir auf einem Bahnhof oder von einer Schnellzugslokomotive sehen, hören und erleben werden. Es handelt sich um eine aus der sinnfälligen Realität abstrahierte Kunst-Wirklichkeit, welche ausscheidet und einschränkt und in dieser Beschränkung erhöht und deutet. Indes sind die Gegenstände (Lokomotivteile, Landschaftsansichten) größtenteils nicht so abstrahiert, daß sie nur mehr «herausgezogene» Form und graphisches Ornament wären (vergleiche Besprechung von «In wechselndem Gefälle», Nr. 14, 1963). Der Franzose hat im nebensächlich Konkreten ein tieferes Allgemeines ahnbar gemacht. Henri Agel schreibt: «Le film devient une exaltation de l'énergie cosmique en accord avec la musique d'Honegger.» Und wiederum Mitry selbst: «La réalité concrète, source des images du film, sans cesser d'être un instant authentique et strictement objective, est affectée d'un coefficient d'irréalité qui l'aide à se transcender.» st

Taufe in der Osternacht

Religiöser Dokumentarfilm. Schwarz/weiß. 274 m — 25 Minuten Dauer. Verleih: Schmalfilmzentrale Bern, Erlachstraße 21, Bern (Verleih-Nr. 6376, Mietpreis Fr. 17.— plus zehn Prozent Teuerungszuschlag, Filmschadenversicherung und Porto).

Der Film, konzipiert für die Katechese bei Jugendlichen ab 14 Jahren und für die Erwachsenenbildung, zeigt eine Erwachsenentaufe in der Osternacht, entsprechend dem neuen Erwachsenen-Taufritus. Er beginnt mit einem Interview auf der Straße. Getaufte Christen werden befragt, wieweit die Taufe ihren Alltag präge. Die Meinung der meisten: Die Taufe ist ein äußerer Ritus, der jedoch mit dem eigentlichen Leben nichts oder recht wenig zu tun hat.
Ein symbolbeladener Zwischenteil, der die Situation des heutigen Menschen und seine Fragen an die Kirche andeutet, leitet zur zentralen Handlung, der Taufe, über. Die Taufhandlung gliedert sich in zwei Teile, die Hinführung des Taufkandidaten in die Kirche und die eigentliche Taufe, eingebettet in die Osternachtsliturgie. Von hier aus wird der Anfang nochmals aufgerollt: Das nicht vorhandene Taufbewußtsein der Christen steht in Kontrast zur Wirklichkeit des Mysteriums der Taufe.
Der Film unterscheidet sich von herkömmlichen Liturgie- und Sakramentenfilmen. Er will uns keine lehrhafte Einführung in die verschiedenen Handlungen geben, sondern versucht, Liturgie und Sakramente im unmittelbaren Vollzug und in ihrer Lebensbezogenheit zu zeigen.
Die ganze Gestaltung läßt dieses Anliegen hervortreten. Anfang und Schluß bilden Interviews, Wochenschaubilder vergegenwärtigen die harte Lebenswirklichkeit, Straßengeräusch dringt bis in die sakramentalen Handlungen hinein. So erscheint das Leben der Kirche eingebettet in das Leben der Großstadt, wird in seiner sinn- und kraftgebenden Funktion sichtbar.
Die angedeutete Art der Inszenierung birgt zweifellos große Gefahren in sich. Die Hinweise der Rahmensequenzen beispielsweise sind forciert, die Darstellung einiger Gesten des Taufritus hat etwas Gesuchtes an sich. Doch werden diese Gefahren positiv überwunden durch den großen Ernst und die priesterliche Ehrfurcht, mit der an die Sache herangetreten wird. Der Film als Ganzes vermag uns, besonders uns Christen, zu einer Neubesinnung über unsere christliche Existenz anzuregen. MH