Kurzfilme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1968)**

Heft 2

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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

Unterschiede. Doch der Krieg zerstört nicht nur die Liebe zwischen dem französischen Leutnant und der deutschen Bäuerin, er trennt auch die beiden Aristokraten de Boeldieu und von Rauffenstein, die sich über die Sprachgrenzen hinweg leichter miteinander verstehen als mit ihren Landsleuten. «La grande illusion» ist thematisch und formal ein Werk von symphonischem Reichtum. Die Illusion als Thema ist in vielen Episoden des Films gegenwärtig, als Illusion der Freundschaft, der Liebe, des Friedens und der Freiheit. «Aber da ist vor allem die grosse Illusion des Hasses, der willkürlich Menschen teilt, die im Grunde nichts trennt, die Grenzen und der Krieg, den sie verursachen, die Rassen, die sozialen Klassenunterschiede. Die Botschaft des Filmes ist so eine aus den Gegensätzen erwachsende Demonstration für die Brüderlichkeit und Gleichheit der Menschen» (André Bazin). ul.

Kurzfilme

Toute la mémoire du monde

Art: Kurzdokumentarfilm, schwarz-weiss, Ton, französisch gesprochen; Länge: 22 Minuten; Produktion: Pierre Braunberger; Regie: Alain Resnais, 1956; Drehbuch: Remo Forlani; Kamera: Ghislain Cloquet; Musik: Maurice Jarre; Sprecher: Jacques Dumesnil; Verleih der 16-mm-Kopie: Schweizer Schul- und Volkskino, Erlachstr. 21, 3000 Bern; Nummer ID 2215; Preis: Fr. 7.–.

Nicht erst am Schluss, wenn die Musik zu einer Akzentuierung anschwillt und es im Kommentar heisst, dass die Leser, die im Arbeitssaal der Bibliothèque Nationale vor ihren Büchern sitzen, alle im Grunde nur das eine, das den schönen Namen «Glück» trägt, suchen, spürt der Zuschauer, dass «Toute la mémoire du monde» kein gewöhnlicher Dokumentarfilm über die grosse Pariser Bibliothek ist. Während der Dauer des ganzen Filmes wird aus dessen Form erkennbar, dass etwas anderes als jenes Gebäude an der Rue de Richelieu 58, in der Nähe der Börse, im zweiten Arrondissement, den wirklichen Filminhalt darstellt. Auch der Titel «Toute la mémoire du monde» bezeichnet kein konkretes Gebäude, sondern ein Motiv, das sich inzwischen als ein Hauptthema in Resnais' Schaffen erwiesen hat: das Erinnern. Es war dies im bisherigen Werk zwar nicht abwesend, doch trat es mit dem 1956 entstandenen Film über die Bibliothèque Nationale zum erstenmal ausdrücklich hervor. 1950 in «Guernica» (Fb 11/67), 1953 in «Les statues meurent aussi» und 1955 in «Nuit et brouillard» finden sich Ansätze dieses Themas, das im ersten Langspielfilm, «Hiroshima, mon amour», 1958 vollends Gestalt und Form erhält.
Neben Resnais vermag vielleicht nur noch Dreyer ein menschliches Anliegen auf solche Art einem sachlichen Film einzuverleiben; etwa in «Storstrombroen» (Fb 11/64), wo der Bericht über eine Brücke zur Meditation über menschliches Zueinander und Miteinander wird. Beide Filmschöpfer verstehen es, Dinghaftes auf eine menschliche Idee hin durchschaubar zu machen.
In der (verstümmelten) Originalversion (Drehbuch in «L'Avant-Scène», Nº 52) sprach am Anfang eine Stimme in ein im Film sichtbares Mikrofon: «Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent d'innombrables pense-bêtes ... Alors pour garantir leur liberté, ils construisent des forteresses» (Weil ihr Gedächtnis kurz ist, errichten die Menschen zahllose Eselsbrücken ... Um sich ihre Freiheit zu sichern, bauen sie Festungen). Und gegen den Schluss heisst es: «Ici se préfigure un temps où toutes les énigmes seront résolues, un temps où cet univers – et quelques autres – nous livrera sa clef» (Hier ist eine Epoche vorgebildet, in der alle Geheimnisse sich offenbaren, eine Epoche, in der dieses Universum – und einige andere – uns seinen Schlüssel liefert). Ergriffenheit und Skepsis zugleich! Ergriffenheit über eine Institution – die Bibliothèque Nationale steht für alle Büchereien –, die es praktisch möglich macht, alles Wissen dieser Welt zu stapeln und dem einzelnen zur Verfügung zu halten. Skepsis angesichts einer Einrichtung, die zum grössten Teil aber doch nur «totes» Wissen birgt – «Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu» (Ein Gegenstand ist tot, wenn der lebendige Blick, der auf ihm

ruhte, verschwunden ist), heisst es in Chris Markers Kommentar zu «Les statues meurent aussi». Skepsis aber auch, weil alles Wissen zusammen den Menschen nicht glücklich macht. Diese Ambivalenz der Erinnerung ist das Thema, ist der Inhalt des Filmes: Die Welt hört auf zu existieren ohne dieses seit Generationen aufgehäufte Wissen; die Welt kann aber auch nicht existieren, wenn sie dieses nicht ständig vergessen würde. Was «Nuit et brouillard» und «Guernica» im Politischen, «Hiroshima, mon amour» im Persönlichen ansiedelt, betrifft in diesem Film das Kulturelle. Resnais lebt in und aus dieser Kultur. Er ist gebildet wie nur wenige Regisseure, weshalb er dieses Dilemma denn auch erst dermassen gründlich erleben konnte. Bereits Goethe hat im «Faust» Aehnliches ausgesprochen: «Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen.»
Alain Resnais bringt ein persönliches, aber darum nicht minder allgemeines Anliegen in einem Auftragsfilm zur Darstellung, ohne dabei die äussere Reportage, deren Aufbau und Klarheit zu vernachlässigen. Es werden die verschiedenen Teile und Räume der Bibliothek vorgestellt. Man erfährt die Grösse ihrer Bestände. Die Kamera verfolgt den Weg eines Buches von der Einlieferung bis zum Ausleih. Es werden einzelne Schätze der Bibliothek vorgeführt (darunter auch «Mandrake»-Comics, von denen Resnais in seiner Jugend viele gelesen hat, und über die er schon seit Jahren einen Film zu drehen gedenkt). Von den Sicherheitsmassnahmen, der Restaurierung alter, kostbarer Dokumente hört man auch. Und selbstverständlich wird etwas von der Geschichte des Hauses erzählt. (Weitere Informationen über die Bibliothek in: La Bibliothèque Nationale, Documentation Française illustrée, Paris, février 1951, N° 50).
Mit «Toute la mémoire du monde» ist Resnais so etwas wie ein filmisches Pendant zu André Malraux' «Musée imaginaire» gelungen. Was Gilbert Sigaux am 29. September 1965 in «Arts» über den Dichter geschrieben hat, dürfte daher, leicht abgewandelt, auch für den Filmkünstler gelten: «‚Non moins misérable néant': ces mots qui figurent dans la conclusion des ‚Voix du silence' ouvrent la porte du monde de Malraux: celui d'une lutte sans trêve . . . contre la fatalité, contre le non-humain; lutte pour la résurrection et la métamorphose continues, inlassables, des formes, des inventions, des actions qui fondent l'homme, ‚sans le secours des Dieux'» (‚Nicht weniger armseliges Nichts': diese Worte, die im Schlusskapitel von ‚Stimmen der Stille' stehen, öffnen das Tor zur Welt Malraux': derjenigen eines rastlosen Kampfes gegen das blinde Schicksal, gegen das Unmenschliche, eines Kampfes für die stetige, unermüdliche Auferstehung und Umgestaltung von Formen, Erfindungen und Handlungen, die den Menschen begründen, ‚ohne die Hilfe der Götter'). Nicht unähnlich ist der Tenor im Kommentar zu «Guernica», den Paul Eluard geschrieben hat: «Il chante pour tous les autres hommes le chant pur de la rébellion qui dit merci à l'amour, qui dit non à l'oppression» (Er singt für alle Menschen das reine Lied der Empörung, das der Liebe Dank sagt, Nein zur Unterdrückung). Resnais, der alles andere ist als ein Formalist, engagiert sich für den heutigen Menschen in dieser Welt, den er als ein nur auf sich selbst gestelltes Wesen versteht, das keinem Gott, nur sich allein verantwortlich ist. Damit gehört Resnais zu jenen «neuen Humanisten» wie Camus, Sartre, Bloch, Russel, Malraux und anderen. hst

---

Ja mam jajko / Ich habe ein Ei

Kurzdokumentarfilm, schwarz-weiss, 14 Minuten; Produktion: Film Polski, Dokumentarfilmstudio Warschau; Drehbuch und Regie: Andrej Brzozowski; Kamera: Jerzy Chluski; Verleih der 16-mm-Kopie: Selecta-Film, 8, rue de Locarno, 1700 Freiburg; Preis: Fr. 15.–.

Dieser Film wurde in einem Heim für blinde Kinder in Laski bei Warschau aufgenommen und dokumentiert einen Sachunterricht über das Hühnerei. Anfangs buchstabieren Kinderstimmen den Satz: «Ja mam jajko – ich habe ein Ei», und die Kamera verfolgt die Hände, die die Buchstabenbilder der Braille-Schrift dieses Satzes über eine Matrize in Papier stechen. Dann erfühlen Fingerspitzen die erhabenen Punkte, und der Mund formuliert immer wieder diesen Satz. Aber ist damit zugleich der Sinn der

Worte erfasst? Steht hinter den Worten eine Vorstellung? Für den, der sehen kann, ist seit der Kindheit mit dem Wort die Anschauung des Gegenstandes verknüpft; Blinde müsse sie sich erst mühsam erwerben. Zuerst lässt die Lehrerin die Form des Eies begreifen: Die Kinder verfolgen den Weg ihrer Finger über den Körper und vergleichen dieses Erlebnis mit der Formerfassung eines Würfels. Sie rollen das Ei über die Tischfläche und fangen es mit den Armen auf. Dann betasten sie die Oberfläche mit Fingern und Lippen, vergleichen diese Gefühlserfahrung mit der, die ein Kohlkopf gibt.
Nun wird die Schale des rohen Eies zerschlagen. Die Kinder erfühlen, dass der Dotter «in einer Sauce schwimmt» und lernen, dass diese Sauce das Eiweiss ist. Sie zerdrücken das glitschige Eigelb und merken, dass es einen spezifischen Geruch hat. Ganz anders verhält sich ein hartgekochtes Ei. Nun kann man Eigelb und Eiweiss auch am Geschmack unterscheiden und erlebt, wie das ist, wenn man ein solches Ei schält.
Das letzte Stadium der Unterrichtsstunde gilt den Eiern, die weder zerschlagen noch gekocht, sondern von innen zerpickt werden von kleinen, piepsenden Wesen, die Flügel, Krallen und einen Schnabel haben. Die aufgeregten Kinderstimmen beschreiben das Küken so genau, als könnten sie es sehen. Und am Schluss steht wieder der Satz: «Ich habe ein Ei», ich besitze es nun als Begriff.
Das hervorstechende formale Merkmal dieses aussergewöhnlichen Filmes ist sachtreue Kameraführung, die immer ganz nahe bei den forschenden, hingebungsvoll fröhlichen Kindern bleibt: bei den suchenden, tastenden Fingern, in den erwartungsvollen Gesichtern. In nur einer einzigen Totalen in der Mitte des Films öffnet sich einmal ein Blick auf den Klassenraum, der ja für die Darstellung des Sachverhalts höchst unbedeutend ist. Und auch der Ton enthält sich jeder falschen Dramatisierung und beschränkt sich auf die ruhige Stimme der Lehrerin (die übrigens nie ins Bild kommt) und die der Kinder, die ihre Erlebnisse zu formulieren suchen. Ein sparsamer Kommentar gibt wenige Beobachtungshilfen, überlässt aber im übrigen den Beschauer seiner eigenen Aufmerksamkeit.
Joris Ivens hat die Beweggründe des Dokumentaristen einmal mit den folgenden Sätzen charakterisiert: «Selbst in der Frühzeit waren wir bemüht, trockene Belehrung zu vermeiden und betrachteten die Filmleinwand nicht als eine Fensterscheibe, durch die man auf die Wirklichkeit starrt, sondern wir versuchten, die Realität auseinanderzubrechen und ihre Fragmente auf solche Weise zu einer Kunst umzubilden, in der die Wahrheit geläutert, vereinfacht und vertieft wurde.» «Ja mam jajko» zeigt das gleiche Bemühen. Und so liegt der überragende Wert dieses mit den Mitteln sachverpflichteter Dokumentation gestalteten Films in seinem eindrucksvollen Hinweis auf die Tatsache, dass sich Bildung in erster Linie auf dem Weg unmittelbaren Umgangs mit den Dingen der Umwelt und den Erscheinungen des Lebens vollzieht. Der Film benutzt zwar einen Ausnahmefall, ohne sich aber in das Sentiment zu flüchten, das bei diesem Thema nahe gelegen hätte und dem andere Filme ähnlicher Thematik erlegen sind. Und so bleiben Kamera und Mikrofon konsequent bei den Kindern, aber nicht um Mitleid zu erheischen, sondern um Achtung zu gewinnen vor der Lebenskunst dieser jungen Menschen, die sich die Welt auf ihre Weise erschliessen.
Dieser Film hat eine eigentümlich einheitliche positive Wertschätzung bei den Mitgliedern der Internationalen Volkshochschul-Jury, in den Gremien beider Kirchen und bei der Sondertagung für Jugenderzieher anlässlich der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen im Jahre 1966 (deren Bericht diese Besprechung entnommen ist. Die Red.) gefunden. Das hat manche Beobachter verwundert. Vielleicht ist es zuerst ein pädagogisches Interesse, diesen Film so wert zu erachten; vielleicht ist es angesichts dieses Films aber auch die verblüffende Erkenntnis, dass heutzutage zu vieles – schnell und oberflächlich besehen – das Auge reizt, das dann aber – mit allen Sinnen geprüft – keinen Sinn mehr freigibt. Die Kinder von Laski könnten uns ermuntern, das Wort «Ich habe» nicht zu früh auszusprechen, sondern sich die Welt ein wenig genauer zu erschliessen – ich meine: auch die Welt des Films.

Stephan Grieger