Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1970)**

Heft 6

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

Filme

Une femme douce (Eine zärtliche Frau) III. Für Erwachsene

Produktion: Mag Bodard, Marianne/Parc; Verleih: Starfilm; Regie: Robert Bresson, 1969; Buch: Robert Bresson, nach der Novelle «Die Sanfte» von F. M. Dostojewski; Kamera: Georges Cloquet; Musik: Jean Wiener; Darsteller: Dominique Sanda, Guy Frangin, Jane Lobre, Claude Ollier.

Im Alter von 62 hat Robert Bresson seinen neunten Film geschaffen. Obwohl man es nicht anders erwartete, erstaunt doch von neuem, mit welcher Zuverlässigkeit dieser Filmautor an der schrittweisen Entfaltung seines Werks arbeitet: In Richtung auf eine Bereicherung seines gestalterischen Instrumentariums und auf eine Vertiefung im Thematischen. Dafür wird ihm freilich — weil seine Art nicht dem allgemeinen Trend sich fügt — beim Publikum wenig Anerkennung zuteil. Dabei bleibt Bressons Umgang mit dem Medium Film auf seine Weise beispielhaft, was im Grunde auch jene interessieren müsste, denen im übrigen die Geistigkeit dieses Franzosen fremd ist.
Die Idee zu seinem Film hat Bresson einmal mehr einer literarischen Vorlage entnommen. Zeit und Ort der Handlung von Dostojewskis 1876 entstandener Novelle «Die Sanfte» wurden verändert. Von der Konstellation der Personen und Umstände dagegen hat Bresson vieles übernommen. Und für den Ablauf des Geschehens, das schon bei Dostojewski ein innerliches ist, lieferte ihm die Novelle einige der wichtigsten Stichworte. Seine ganz anderen Stilmittel ermöglichen es dem Filmschöpfer jedoch, seine Schilderung direkt durchsichtig zu machen auf das, was beim Russen unter einer wortreichen, auch in der Kurzform noch schweifenden Sprache nur andeutungsweise sichtbar wird. Konzentration und Stille öffnen der sinnlichen Darstellung den Zugang zu Seelischem.
«Une femme douce» ist die Geschichte einer Ehe, die Geschichte zweier Menschen, die miteinander nicht zurandekommen. Die äusseren Umstände werden knapp, oft nur andeutungsweise wiedergegeben. Er ist Inhaber eines Pfandleihgeschäfts, das er sich offenbar nach einem früheren Misserfolg oder Versagen aufgebaut hat. S i e wirkt noch sehr jung, lebt in schwierigen, erniedrigenden Verhältnissen bei Verwandten und versetzt die wenigen Erinnerungsstücke ihrer verstorbenen Eltern, um sich Bücher und Schreibmaterial kaufen zu können. Von ihm gedrängt, willigt sie in die Heirat ein, obwohl ihre Vorstellungen von Liebe und Ehe auseinandergehen. Während er ihr gemeinsames Leben auf eine bestimmte Vorstellung von gesichertem Glück hin organisiert, stösst sie sich alsbald an seiner Einstellung. Sie reagiert mit Trotz, er mit Eifersucht, insbesondere als sie sich einem anderen zuzuwenden scheint. Die zumeist wortlose gegenseitige Quälerei löst bei ihr, offensichtlich psychisch bedingt, schwere Krankheit aus, von der sie sich bei der andauernden Spannung lange nicht erholt. Nachdem die ersten Schritte zu einer möglichen Versöhnung erfolgt sind, begeht sie Selbstmord.
Äusserlich auffälligstes Merkmal des neuen Films von Bresson ist die erstmalige Verwendung der Farbe. Der Franzose hat gegenüber dem technisch ja schon seit Jahrzehnten bereitstehenden Gestaltungsmittel öfters sein Misstrauen geäussert, weil es in besonderer Weise zu einem falschen Realismus zu verführen drohe. Das besagt offenbar, im Zusammenhang mit Bressons übriger Auffassung vom Film, dass die Farbe den Blick auf das Äussere fixiere; und dass ihr Mehr an «Naturnähe» der Reproduktion statt dem künstlerischen Ausdruck diene. Dies zu vermeiden, hat Bresson freilich nicht zu einer verfremdenden Stilisierung gegriffen, mit der etwa Antonioni oder auch Fellini die Farbe ihren Intentionen dienstbar gemacht haben. Vielmehr hat er durch sorgfältige Wahl der Kulissen und Materialien versucht, den Oberflächenreiz einzudämmen und auch die farbliche Qualität der Dinge als deren eigene Sprache wirksam werden zu lassen. Das Ergebnis seiner Bemühungen ist einerseits, dass

der Übergang zur Farbe sich in seinem Werk wie selbstverständlich vollzieht; dass anderseits das innere Gefüge der Komposition reicher an Nuancen und Beziehungen gerät.
Deutlicher als in früheren Werken wirkt diesmal die Präsenz des äusseren Lebens, das besonders auffällig über den Kanal des Fernsehens in die intimsten Situationen des Paares eindringt oder mit dem für Bresson typischen Mittel der akustischen Suggestion in die Szene miteinbezogen wird. Vom Vorspann an ist die Grosstadt (Paris) als Handlungsort fixiert und liefert eine für Bresson verhältnismässig vielfältige Auswahl von Schauplätzen. Daneben kehren aber, wenngleich nicht mehr in so strenger Ordnung, die von «Pickpocket» her bekannten Motive des Treppenhauses und der sich öffnenden und schliessenden Türen wieder: Stationen des Durchgangs, des Aufbruchs, die hier den Ehemann in ähnlicher Unruhe zeigen, wie seinerzeit den Taschendieb Michel. Bresson hat, wie man schliesslich auch bei einem Vergleich der wenigen musikalischen Akzente feststellt, insgesamt in den letzten Filmen sein Instrumentarium an Ausdrucksmitteln behutsam, aber dauerhaft erweitert — in einer Art Gegenbewegung zum früheren Bestreben, die Verinnerlichung durch immer rigoroseren Verzicht zu suchen.
Robert Bressons Filme sind stets Darstellungen der Einsamkeit gewesen, einer Einsamkeit, die Schuld (eigene oder fremde), Leiden und Läuterung bedeutete und darum zwar tödlich, aber nie sinnlos sein konnte. «Un femme douce» handelt von der Einsamkeit in der Ehe. Allein steht der überlebende Gatte vor dem toten Körper seiner Frau und versucht erinnernd zu verstehen. Es zeigt sich, dass die beiden nie anders als einsam gewesen sind, jedes für sich. Er hat, erst gegen ihren Willen, dann als sie sich ihm darbot, von ihr Besitz genommen — und damit ihr nicht nur sich, sondern auch die Erfahrung ihrer selbst verweigert und sie in die Unsicherheit des Suchens zurückgestossen. Sie konnte darum in der Liebe nur die anonyme Gleichförmigkeit dessen erkennen, was allen Paaren, Menschen und schliesslich auch Tieren, gemeinsam ist. Die Erniedrigung löste bei ihr Trotz aus, an dem er sich eifersüchtig und zugleich herablassend weidete. Die Unmöglichkeit, ihm in seiner Haltung ehrlich entgegenzukommen, trieb sie sosehr in die Isolierung, dass sie, als er selbst sich endlich in Bewegung setzte, zwar den Willen zu einem nochmaligen Jawort, aber nicht mehr den Glauben an einen Neubeginn fand. Ihr Selbstmord erscheint so als ein Akt äusserster Treue.
Dass der Selbstmord am Anfang des Films steht, ist mehr als nur eine dramaturgische Rechtfertigung der eigenwilligen Raffung und Akzentuierung des Geschehens. Der stete Blick auf die Tote unterstellt die Erinnerung des Vorausgegangenen jener Fatalität, die Bresson schon immer im Menschenleben gesehen hat. Damit wird zwar nicht eine banale «Unmöglichkeit der Liebe» postuliert, aber doch das Leiden an der Unmöglichkeit ihrer Vollendung als ihre Last gezeigt, die mit der Gegensätzlichkeit des Strebens von Mann und Frau gegeben ist. ejW

Soukroma vichrice (Privatsturm) III.—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Filmstudio Barrandov; Verleih: Columbus; Regie: Hynek Bocan, 1968; Buch: Vera Kalabova, H. Bocan, nach einer Novelle Vladimir Parals; Kamera: Jan Nemecek; Musik: Wiliam Bukovy; Darsteller: Pavel Landovsky, Joseph Somr, Daniela Koralova, Mila Myslikova und andere.

Vielleicht ist es tatsächlich so, wie die Reklame behauptet, dass dieser 1967 entstandene Film nach dem Prager Frühling und dem sowjetischen Einmarsch in die Tschechoslowakei nicht mehr gedreht werden könnte. Wäre er aber überhaupt noch aktuell? Inzwischen haben die Tschechen ja gerade bewiesen, dass sie sich nicht jener Lethargie ergeben haben, die «Privatsturm» diagnostizierte. Die Frage ist allerdings, wen genau der heute 33jährige Hynek Bocan damals meinte: die Funktionäre, die Kleinbürger, die Arbeiter oder alle zusammen.

Überhaupt scheint uns Bresson ein Meister der Filmsprache. Erinnern wir uns nur an die Szene, in der die Frau ihren Mann mit dem Revolver erschiessen will: der enge Bildausschnitt ~~der~~ mit den verkrampften Händen, das unheimliche Flicken, das Zittern der Hand. Szenen, die im Wort nie eindrücklicher dargestellt werden könnten als im Bild. Szenen die dem Film vorbehalten bleiben. D. versucht diese Szene aus der Sicht des Mannes darzustellen, der nun in der Konfrontation mit dem bevorstehenden Tode recht eigentümlich seine Eindrücke u. Gefühle schildert.

Im Mittelpunkt des Films steht ein Fabrikangestellter in leitender Funktion, der es sich in seinem Büro und in seinem Heim so bequem als möglich eingerichtet hat, aber eines Tages doch den Seitensprung wagt, von dem er oft geträumt hat. Seine Frau weiss sich in dieser unangenehmen Situation zu helfen, indem sie sich an den Hausfreund hält, mit dem sie in Gesprächen über moderne Literatur in höhere Sphären entschwebt. Zum Konflikt kommt es hingegen zwischen dem frischgebackenen Liebhaber und seinem Untergebenen, einem etwas schwerfälligen Gesellen, dem er, vorerst ohne es zu wissen, die Freundin abspenstig gemacht hat. Der junge Mann, der seine monate- oder gar jahrelange Freizeitarbeit am zukünftigen Eigenheim plötzlich ihres Sinnes beraubt sieht, lässt alles liegen, inszeniert makabre Anschläge auf das Leben seines Chefs und belauert ihn tagelang in seinem Liebesnest in einem einsamen Wochenendhaus. Doch alles geht in Minne aus: Der ungetreue Gatte kehrt zu seiner Ehefrau zurück, und sein zum Duzfreund gewordener Arbeiter zieht mit seiner Schönen doch noch in den Wänden ein, die er eigenhändig aufgerichtet hat.
Dieser Schluss des Films ist, so sehr es danach aussieht, kein Happy-End. Nicht Einsicht renkt die Dinge ein, sondern bloss der stärkere Hang zur Bequemlichkeit. Die beiden Männer — allerdings nicht nur sie — sind grotesk in der Kurzatmigkeit ihrer Leidenschaft. «Wer hätte das für möglich gehalten . . .», «Du hast mich ganz berauscht!» und «Ein fabelhafter Augenblick» begeistert sich der Funktionär bei der ersten Begegnung mit dem Mädchen. Später verraten die gleichen Floskeln und diejenigen, die aus seinem ehelichen Vokabular hinzugekommen sind, dass er mit seiner Geliebten bereits dort angelangt ist, wo er mit seiner Frau seit Jahren steht. Die Verwirklichung des Wunschtraums bringt die genaue Wiederholung der alten Routine. Und wie dieser zweite Frühling des Älteren, so verfliegen auch die Rachegefühle des Jüngeren. Mit dem Eifer des Sonderlings, aber im Grunde doch eher wie ein Spiel, betreibt er die Verfolgungsjagd, und man wundert sich kaum, wenn er nach melancholischem Zechgelage sowohl den Rivalen wie die untreue Geliebte in die Arme schliesst. Nach kurzem (Privat-)Sturm kehrt wieder Ruhe ein.
Welcher Art diese Ruhe ist, zeigt Bocan ebenfalls mit grotesker Deutlichkeit: Monotone Gleichförmigkeit liegt über dem Leben, das sich in Gewöhnung und Bequemlichkeit völlig verkrustet hat. Mechanisch durchläuft es die immer gleichen Kreise im Rhythmus der Wochen, der Jahreszeiten, der Jahre, ja sogar der Generationen. Mit dieser Diagnose übersteigt der Film, auch wenn er locker erzählt und sich bisweilen ins Episodische verliert, die Grenzen blosser Unterhaltung. Herausfordernd hält er den Zuschauern, vor allem denjenigen seines eigenen Landes, das Zerrbild eines lethargisch gewordenen Materialismus mit beschränkten Zielen vor. Dabei zeigt er auch das sozialistische System nicht eben in vorteilhaftem Lichte. Nebenbei weist er auf eine ökonomische Situation hin, die den Menschen sosehr im Kampf um ein kleines Stückchen Komfort absorbiert, dass von der Freiheit zur Selbstentfaltung nicht die Rede sein kann. Damit gibt Bocan gleichsam ein sozialistisches Gegenbild zur westlichen Gesellschaft, die sich im Wohlstands- und Erfolgsstreben selber um diese Freiheit zu bringen droht. Die Entfremdung des Menschen, so ist man versucht zu sagen, kennt nicht nur eine — die kapitalistische — Spielart. ejW

Patton (Patton — Rebell in Uniform) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion und Verleih: Fox; Regie: Franklin J. Schaffner, 1969; Buch: Francis Ford Coppola, Edmund H. North, nach Berichten von Ladislas Farago und Omar N. Bradley; Musik: J. Goldsmith; Darsteller: G. C. Scott, K. Malden, R. Münch, M. Bates, Ed Binns u. a.

Der amerikanische Panzergeneral George S. Patton ist gewiss eine der undurchsichtigsten und widersprüchlichsten Gestalten in der gesamten US-Militärgeschichte, ein besessener Heeresführer zwischen einzelgängerischem Widerspruch und resignierender Anpassung, ein despotischer Sonderling mit faszinierend-pathologischen Zügen, cäsarischem Feldherrnstolz und soldatisch-missionarischem Tatendrang.

Längst zu erwarten war ein filmbiografisches Monument, seitdem es eine Reihe legendärer Pattonbücher gibt, von denen «Ordeal and Triumph» von Ladislas Farago und «A Soldier's Story» von Omar N. Bradley (seinem Generalsfreund) diesem Film nun zugrunde liegen. Der Kriegsfilm «Patton» erscheint zweifellos widersprüchlicher (in sich und seiner Wirkung), als der Mensch und Berufsoffizier Patton je gewesen sein mag. «Die Löwen in ihren Höhlen befällt Furcht bei seinem Anblick», so lautet der Kommentar bei Pattons Auszeichnung in Tunesien nach der die Wende bezeichnenden Schlacht am Katharinen-Pass 1943. «Vor den Deutschen werden sie ihre Furcht verlieren, aber ich schwöre Dir, niemals vor mir!» (Patton zu General Bradley über alle Angehörigen seiner 7. Armee.) Eine Fülle derartiger Kernsätze erinnert mehr an Mythensagen denn an sachlichen, spontanen Feldbericht.
Dieser Mann, so wird berichtet, stammte aus einer alten Offiziersfamilie, dichtete in endlosen Hexametern, glaubte an Seelenwanderung, betete auf den Knien und konnte wie ein Kutscher fluchen, las vor und zwischen den entscheidenden Schlachten die Kommentare Cäsars und Friedrichs des Grossen und das Wüstenbrevier «Der Tank im Angriff» von Wüstenfuchs Rommel. Er ohrfeigte einen Soldaten, der im Trommelfeuer durchdrehte, und verlor trotz Eisenhowers persönlicher Freundschaft am Neujahrstag 1944 deswegen das Kommando über die 7. Armee. Wie ein romantischer Krieger des 19. Jahrhunderts beschwor er nun Gottes Willen, ihm eine Gelegenheit zu geben, seine «Bestimmung zu erfüllen»: «. . . dass wir Deine Gerechtigkeit wieder einsetzen zwischen Menschen und Völkern.» Nach einem neuen Auftrag, bei Calais die geplante Invasion vorzutäuschen, wird er wegen russenfeindlicher Äusserungen erneut gemassregelt, erhält dann aber den Befehl über die 3. Armee, die mit einem unglaublich schnellen Vorstoss von der Normandie bis zur Elbe den Endspurt des kontinentalen Krieges beginnt und entscheidet. Als er statt eines Trinkspruchs mit den Russen seine Theorie vom Hauptfeind Bolschewismus verkündet, verliert der höchstdekorierte Mann alle Ämter und Chancen, Feindseligkeiten mit Feind-Seligkeit zu beheben. Doch aus der Geschichte der Karthager weiss Patton das Wort, mit dem der Filmkommentar (als Trost oder Klage) Wahrheit und Dichtung beschliesst: «Aller Ruhm ist vergänglich.»
Dieses Kriegs- oder Antikriegs-Spektakel wird ein sehr unterschiedliches Echo finden. Viele werden hoffentlich den schlimmen Zwiespalt bemerken, den der Film mit seinen gefährlichen Ansätzen von (halber) Kritik und (über alle Anfechtungen erhabener) Selbstrechtfertigung in sich trägt. Die Skrupel, die ein Kranker auch im Fiebertraum hat, und die Sympathie, die er in seiner Existenznot bekommt, können sich vermischen mit Skrupellosigkeit (wenn der politische Blick durch Fieber und Wahn getrübt ist) und faszinativer, ja chauvinistisch-fanatischer Begeisterung, die im Siegesrausch ansteckt und zum Machtrausch verführt, so dass es manch einem schwerfällt, zwischen Existenznot (oder berechtigter Verteidigung von Lebensinteressen) und Exzess (oder vorbeugender Aggression) noch zu unterscheiden, «Einhalt zu gebieten». Der Film übergeht grundsätzliche moralische Fragen, doch schlimmer noch: er macht aus Vergehen gegen Menschenwürde und Selbstbestimmung eine übergeordnete Tugend, wo der Zweck jedes Mittel heiligt, im kleinen wie im grossen. Pattons Rücksetzung darf der Zuschauer als tragischen Fehler der Nation empfinden, den man nicht wieder begehen sollte, denn der General wollte durch die Ohrfeige des demoralisierten GI doch nur «sein Pflichtgefühl wiederherstellen, als Mensch und als Soldat». Wie diese Wiederherstellung gelingt, zeigt der Film dann im adäquaterweise gerafften Sturmlauf durch Europa, so dass der vorher mehr als skeptische Generalskollege Bradley am Ende bekennen muss, dass der geohrfeigte Bursche mehr zum Siege beigetragen hat als irgendwer. George C. Scott vermag einem solchen General, der Vorbild und Warnung zugleich verkörpert, ein «zeitloses» Profil zu geben, mit einem Schuss John Wayne und Curd Jürgens. Doch noch mehr haben ihm Hannibal, Cäsar, Napoleon und Mussolini Pate gestanden. Vielleicht waren gerade sie das Schicksal Pattons. L. Sch.

Medea III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: F. Rossellini; Verleih: Majestic; Buch und Regie: Pier Paolo Pasolini, 1969; Kamera: Ennio Guarnieri, Sergio Salvati; Darsteller: Maria Callas, Laurent Terzieff, Massimo Girotti, Giovanni Gentile und andere.

Durch die Vermischung spezifisch literarischer Züge mit den traditionellen Elementen des Neorealismus und einem deutlich spürbaren Hang zur dokumentarischen Wirklichkeitsbetrachtung in seinen frühen Werken «Accatone» (1961, Fb 5/64), «Mamma Roma» (1962) und «Il Vangelo secondo Matteo» (1964, Fb 6/65) stellt der 1922 geborene Schriftsteller und Regisseur Pier Paolo Pasolini im italienischen Film der sechziger Jahre einen Sonderfall dar. Während die sozialkritische Aussage dieser Frühwerke noch leicht zu erkennen ist, verliert sie bereits in dem 1968 entstandenen Film «Teorema», den Pasolini 1965 in Form eines Lehrgedichtes konzipiert hatte, an Deutlichkeit, eine Entwicklung, die sich auch auf dem literarischen Gebiet abzeichnet, sind doch Frühwerke in der Regel einem Interpretationsversuch viel leichter zugänglich als die oft manierierten Spätwerke.
Einen wichtigen Einschnitt im Schaffen des Künstlers stellt sicher der 1968 geschaffene «Edipo Re» (Fb 12/68) dar, in dem sich Pasolini erstmals mit einem Mythos der Antike auseinandersetzt und ihn — analog zwar zu Fellini in «Satyricon» (Fb 2/70), doch auf eine ganz andere Weise — aus der heutigen Sicht zu deuten versucht. Die beiden Werke miteinander zu vergleichen, wäre eine sicher reizvolle Aufgabe, die aber an dieser Stelle aus Platzgründen nicht gelöst werden kann. Der Antike, genauer dem griechischen Mythos, bleibt Pasolini auch in seinem neusten Film «Medea» verpflichtet, den er im Gegensatz zu «Edipo Re» ohne modernistisch angehauchte Rahmenhandlung inszenierte. Während er das Schicksal des Ödipus mit seinem eigenen vermischte, verzichtet er hier auf jedes Abgleiten in die Selbstbetrachtung oder gar Selbstoffenbarung und konzentriert sich ganz und gar auf die Figur und das Schicksal einer Frau, die zu den grossen tragischen Gestalten der Weltliteratur gehört und sehr oft gedeutet wurde: von Euripides, mit dessen Fassung die Filmadaption eine entfernte Ähnlichkeit aufweist, über Corneille, Grillparzer, Jahnn und Anouilh, mit deren Heldin aber Pasolinis Medea nichts mehr gemein hat. Neben den thematischen Abweichungen ist auch die Einstellung des Regisseurs der Titelfigur gegenüber nicht die früherer Autoren: Nehmen sämtliche Werke der Dichtung eher für Jason und seine Gefährten, also für das kultivierte Griechenland Partei, ist unschwer festzustellen, dass Pasolinis Sympathie eindeutig bei Medea, bei den Kolchern, also bei einer in unseren Augen barbarisch erscheinenden Welt liegt.
Der Film setzt in einer idyllischen Uferlandschaft ein, wo der Kentaur Chiron den jungen Jason in die Geheimnisse des Lebens und der Natur einweiht und sowohl für den Jungen als auch für den Zuschauer gleichsam als Moderator wirkt, der — in gleichem Masse verfremdet wie später der Chor der Medea umgebenden Frauen — den antiken Menschen und dessen Haltung darstellt. Er ist es auch, der Jason mit der der Natur immanenten göttlichen Kraft konfrontiert und, später in doppelter Gestalt wieder auftauchend, gleichsam als Bindeglied zwischen Jason und dem rationalen Denken seiner Epoche und Umgebung fungiert. Der hier vertretene Pantheismus gipfelt in dem Satz «nichts ist natürlich, alles ist göttlich»; doch dieser Gott verschwindet bei zunehmendem Alter Jasons hinter der Rationalität des kultivierten Denkens. Es tritt eine allgemeine Verunsicherung ein, die Pasolini mit der Existenz der zivilisierten griechischen Welt begründet, einmal mehr ein Beweis für die Wertschätzung, die der Künstler der urtümlichen Welt entgegenbringt.
Einschneidend und akzentuiert wechselt das Bild über in eine Landschaft, die mit den sanften grünen Ufern der vorherigen Szene nichts mehr gemein hat; eine völlig andere, eine archaisch-zerklüftete Welt und eine wilde Kakophonie afro-japanischer Klänge beherrschen Auge und Ohr. Wir werden konfrontiert mit der grausam-rituellen Opferung eines Menschen, der zerstückelt als Segenssymbol unter die Anwesenden verteilt wird und mit dessen Blut der karge Pflanzenwuchs gleichsam gesegnet wird,

ein Vorgang, der stark an die biblischen Worte «Esset mein Fleisch» erinnert. Die Landschaft der Kolcher passt sich dem Geschehen an, alles erscheint unfertig, eine Landschaft, der die Schöpferhand eines Gottes das letzte Gepräge noch nicht gegeben hat. Nicht klassisch ausgewogene Schönheit bestimmen die Szenerie, sondern eine wilde, phantastische. Das Land der Medea — wie übrigens auch das des Ödipus — ist staubig, verbrannt von einer gleissenden Sonne; bizarr, fern aller Ordnung, ja deformiert sind die Wohnstätten der Menschen, deren Kostüme in schrillen Farben zur sie umgebenden ausgebleichten Landschaft erregend kontrastieren. Es sind Barbaren mit Riten, die überirdischer Herkunft zu sein scheinen. In dieser Umgebung von Blut, Sonne und Fels tritt Medea zum ersten Male auf, die Kamera erfasst sie zunächst sehr zurückhaltend, voller Respekt, weicht immer wieder zurück; sie verzichtet auf Zoom-Effekte und arbeitet mit einer solchen Ruhe, die eher den Eindruck von Statuen als von Menschen vermittelt und die Opferung zu einer nach unabänderlichen Regeln durchgeführten Zelebration werden lässt; der Tod ist so sehr Teil des Lebens, so sehr Teil einer als dominant empfundenen Natur, dass ein Grauen gar nicht aufkommt.
Nun folgt die Handlung in grossen Zügen der klassischen Sage: Jason, der plündernd ins Land der Kolcher eingefallen ist und nichts als ein Chaos zurücklässt, gelingt es mit Hilfe Medeas, sich des Goldenen Vlieses zu bemächtigen und nach Erfüllung seines Auftrages mit Medea zusammen in die Heimat zu fliehen, wo er sie zu seiner Frau macht. Nach langjähriger Ehe will er die von der kultivierten Umgebung immer noch nicht Akzeptierte um der Königstochter Glauke willen verlassen; nun erwacht in Medea, die jahrelang alle Diskriminierung und Ungerechtigkeit der griechischen Herrenklasse stillschweigend ertrug, eine verzweifelte Wut; ihre Rache ist furchtbar. Glauke stirbt zusammen mit ihrem Vater durch den Zauber eines ihr von Medea geschenkten Hochzeitskleides, sie selbst tötet ihre zwei Kinder und kommt in den Flammen des von ihr gelegten Brandes um. Jason bleibt allein übrig, die Verzweiflung wird sein einziger Lebensinhalt sein. Man ist vielleicht versucht, von früheren Werken Pasolinis auch auf «Medea» zu schliessen und diesen Film im Gesamtzusammenhang als politische Fabel zu deuten, Medea als Personifikation einer von der westlichen Zivilisation unberührten Welt zu verstehen, die wohl zuerst durch Verrat an der eigenen Sache und ihr Opfer der kultivierten Welt zu Reichtum und Macht verhalf, die aber später nur Undank, Verachtung und Untreue erntet.
Der verzweifelte Aufschrei und die alles zerstörende Revolte dieser Frau würden zwar ins politische Konzept des marxistisch engagierten Künstlers passen, doch müsste man bei einer solchen Annahme die Frage stellen, warum Pasolini — entgegen der Sage — Medea mit dem verzweifelten Schrei «Nun ist es zu spät!» auf den Lippen in den Flammen umkommen lässt. Zweifelt Pasolini am marxistischen Dogma, das den Endsieg der Nichtprivilegierten als letzte historische Phase vorsieht oder möchte er «Medea» frei von politischer Aussagekraft verstanden wissen? Möchte er den Film als einfache Parabel des Menschenschicksals sehen, der im Einssein mit der Natur, in einer zwar grausamen, aber sakral-reinen Welt gut und unverdorben gewesen und erst durch den Einbruch einer — wenn man auf die Moderne Bezug nehmen wollte — technisierten, kultivierten Gesellschaft zu Hass, Rache und Auflehnung fähig geworden ist? — Sicher hat der Film seine Bedeutung, seinen tieferen Sinn, sicher spielt er zwei völlig voneinander verschiedene Welten gegeneinander aus, doch gibt er uns keinen schlüssigen Beweis für die eine oder andere Theorie.

«Medea» ist kein Film der rezitierten Verse, er ist kein Film der Sprache, sondern beruht so sehr auf dem Bild (das Pasolini in einzelnen Szenen zu monumentaler Grösse steigert), dass der Künstler über weite Strecken auf das Wort verzichten kann. Trotzdem hat das Werk als Ganzes im Vergleich mit früheren Filmen des Italieners einiges an stilistischer Geschlossenheit verloren, die Längen werden besonders im zweiten Teil deutlich spürbar und haben zur Folge, dass der Spannungsbogen teilweise unterbrochen wird und der Film dadurch an Effektivität verliert.

Eine bemerkenswerte Überraschung stellt das Filmdebüt des ehemaligen Opernstars Maria Callas dar, die ihre Rolle der Medea so akzentuiert und subtil angeht, dass man beinahe meinen möchte, diese sei einzig und allein für sie geschrieben worden. Ihre etwas harten Gesichtszüge geben der Figur der Medea eine herbe Schönheit, die durch die Gestik noch verstärkt wird. bl.

Alice's Restaurant (Alices Restaurant ist keine Kneipe)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Florin, A. Penn; Verleih: Unartisco; Regie: Arthur Penn, 1969; Buch: A. Penn, Venable Herndon, nach Arlo Guthries Ballade «The Alice's Restaurant Massacre»; Kamera: Michael Nebbia; Musik: A. Guthrie, Jonie Mitchell; Darsteller: A. Guthrie, Pat Quinn, James Broderick, Michael McClanathan, Geoff Outlaw, Tina Chen, Pete Seeger und andere.

«Alice's Restaurant» von Arthur Penn, der sich mit der Verfilmung von «Bonnie and Clyde» (Fb 3/68) auch in Europa einen Namen gemacht hat, ist vorläufig letzter in einer Reihe von Filmen, die sich mit dem erstarrten amerikanischen «way of life» auseinandersetzen — vergleiche dazu «Midnight Cowboy» (Fb 3/70), «Easy Rider» (Fb 4/70) und «Zabriskie Point» (Fb 5/70). Die hier geschilderte Geschichte hat sich tatsächlich zugetragen und beruht auf der im «talking-blues»-Stil vorgetragenen Ballade «The Alice's Restaurant Massacre», die den jungen Folksänger Arlo Guthrie innert kurzer Zeit zu einem neuen Idol der freiheitsdurstigen und antimilitärisch eingestellten Jugend werden liess. Arlo, der sich im Film selbst darstellt, schildert darin seine Erlebnisse in der kommune-ähnlichen «Grossfamilie» von Alice und Ray, die eine ausgediente Kirche in ein Restaurant und Absteigequartier für ihre Gesinnungsfreunde umgebaut haben. Kernpunkte des Films sind die Inhaftierung Arlos wegen «gröblicher Verunreinigung öffentlichen Grundes», die ihm Handschellen, einen Gefängnisaufenthalt und eine Busse eintragen, sowie die erniedrigenden, jeder Menschenachtung spottenden Szenen in einem militärischen Musterungsbüro, das er, eben dieser Busse wegen, als Krimineller gestempelt und daher «des Dienstes in der amerikanischen Armee unwürdig» verlässt. Die Rückkehr zu Alice bringt ihm nicht den ersehnten Frieden, stirbt doch Shelly, ein Gruppenmitglied, an einer Überdosis Heroin, bald danach auch sein kranker Vater; in der Gruppe selbst beginnen sich mehr und mehr Individualisierungstendenzen abzuzeichnen, das gemeinschaftliche Leben wird zur Qual, unterdrückte Aggressionen werden frei; und die ganze Gruppe zerstreut sich in alle Winde, optisch erkennbar in der sehr dichten, sehr schönen und direkten Szene am Grabe des toten Shelly, die zu den Höhepunkten des Films gehört; zurück bleibt Alice: «Ich bin eine Hündin mit zu vielen Jungen, ich kann sie nicht mehr ernähren.»

Mit grosser Liebe zum Detail versucht Penn einerseits ein Porträt des unprätentiösen und sympathischen Komponisten, Sänger und Hippy Arlo Guthrie, andererseits das einer Jugend zu zeichnen, die «on the road» ist, die sich der Eingliederung in eine in ihren Augen als repressiv und inhuman erscheinende Gesellschaft durch ein unstetes Wanderleben widersetzt und in einer Art irrationaler Zivilisationsflucht einer neuen, wilden Romantik anhängt, deren Hauptkennzeichen Drogenkonsum, Motorradkult und die Liebe zu musikalisch artikuliertem Protest sind. Während aber beispielsweise in «Easy Rider» oder «Medium Cool» der Konflikt zwischen Aussenseiter und etabliertem Bürger in aller Härte und Kompromisslosigkeit geschildert wird, nimmt ihm Penn jede Spitze, das Furchtbare erscheint harmlos, verniedlicht, ja, man hat das Gefühl, die Hippies würden sich im Verlauf des Filmes mehr und mehr verbürgerlichen. Die Szene im Musterungsbüro wird zur vom Zuschauer genussreich konsumierten Farce in Slapstick-Manier, die Verhaftung Guthries — eigentliches Symbol willkürlicher Gewaltanwendung — vermittelt durch ihre Übersteigerung den Eindruck eines gutmütigen Spiels, und einige der Liebesszenen muss man ganz einfach als Kitsch be-

(Schluss siehe 3. Umschlagseite unten)

6. Kaderkurs für Filmarbeit und Medienerziehung

vom 12. bis 18. Juli 1970, im Lehrerseminar, Rickenbach-Schwyz. — Veranstaltet von der Katholischen Arbeitsgemeinschaft für filmkulturelle Bestrebungen

Sonntag, 12. Juli
16.00 Medienerziehung — anders gesehen; Referat und Diskussion
20.00 Gesellige Runde.

Montag, 13. Juli
Vormittag: Die Bedeutung der Information in unserer Zeit und Gesellschaft; Gruppenarbeit anhand vervielfältigter Texte; Besprechung der Ergebnisse.
Nachmittag/Abend: «Der moderne Film in der Medienerziehung» I.

Dienstag, 14. Juli
Vormittag: Vom Ereignis zur Nachricht
— in der Zeitung
— im Radio
— im Fernsehen;
Referat, Vorführungen, Übungen in Gruppen.
Nachmittag/Abend: «Der moderne Film in der Medienerziehung» II.

Mittwoch, 15. Juli
Vormittag: Die erweiterte Information:
— Kommentar / Bericht / Reportage / Glosse
— Fotos / Karikaturen / grafische Darstellungen
— Umfragen / Interviews / Diskussionen;
Gruppenarbeit anhand von Beispielen; Besprechung der Ergebnisse
Nachmittag: «Der moderne Film in der Medienerziehung» III.
Abend: Gesellige Runde.

Donnerstag, 16. Juli
Vormittag: Werden wir richtig informiert? Möglichkeiten und Grenzen der Manipulation; Referat, Vorführungen, Gruppenarbeiten, Besprechung der Ergebnisse.
Nachmittag/Abend: «Der moderne Film in der Medienerziehung» IV.

Freitag, 17. Juli
Vormittag: Möglichkeiten, Grenzen und Aufgaben der wesentlichen Informationsträger: Presse, Radio, Fernsehen; Kurzreferate von Journalisten, Radio- und Fernsehschaffenden; Diskussion
Nachmittag/Abend: «Der moderne Film in der Medienerziehung» V.

Samstag, 18. Juli
Vormittag: Umrisse einer künftigen «Informations-Pädagogik».

Kursleitung:
Josef Feusi und Alfons Croci.

Kurskosten: Fr. 150.— (für Pension, Anteil an den Kurskosten, zwei Autobustransfers ab Bahnhof Schwyz). Der Betrag ist gleichzeitig mit der Anmeldung zu überweisen auf das Postcheckkonto 60-166 des Generalsekretariates SKVV, Luzern.

Anmeldungen sind zu richten (bis spätestens 15. Juni 1970) an das Generalsekretariat SKVV, Habsburgerstr. 44, 6002 Luzern, Telefon (041) 23 56 45. — Platzzahl beschränkt.

(Schluss von S. 100)

zeichnen. Die einstmals blühende Bewegung ist endgültig tot, und ihre Verfechter haben sich in diesem Film zusammengefunden, ihr Begräbnis zu feiern. Durch die Wahl hölzern und klischeehaft agierender Schauspieler wird dieser Eindruck noch verstärkt, der von ihnen beherrschte Mittelteil des Werks zerstört das, was die effektvollen Bilder zu Beginn und am Schluss, insbesondere aber die Einstellungen mit dem sich äusserst gelöst und überzeugend ehrlich gebenden Arlo schufen: Das Bild eines durch die Musik sich selbst suchenden Jugendlichen, der stellvertretend für eine ganze Generation steht. Was als Studie zu einem soziologischen Problem gedacht war, wurde — leider, muss man sagen — zu einem über weite Strecken verkitschten Denkmal einer sehr kurzlebigen Subkultur. bl.

AZ 6002 Luzern

Robert Bresson
über die Beziehung der Bilder im Film

Der Film soll sich nicht durch einzelne Bilder ausdrücken, sondern durch die Beziehungen der Bilder zueinander, was keineswegs dasselbe ist. Auch ein Maler drückt sich nicht durch Farben aus, sondern durch Beziehungen von Farben zueinander. Ein Blau ist für sich selbst ein Blau, aber wenn es neben einem Grün steht oder einem Rot oder einem Gelb, ist es nicht mehr dasselbe Blau; es ändert sich. Man muss dahin kommen, dass ein Film mit den Beziehungen der Bilder spielt; hier ist ein Bild, daneben ein anderes, das Beziehungswerte hat, das heisst, das erste Bild ist allein neutral, und plötzlich, neben ein anderes gestellt, vibriert es und gewinnt plötzlich Leben, und dieses Leben ist nicht so sehr das der Fabel, der Figuren, als das des Films. Film entsteht in dem Moment, in dem das Bild anfängt zu leben.