

Qu'est-ce-que c'est dégueulasse? : Das Kino der Selbstbedienung : die europäischen Filme der sechziger Jahre

Autor(en): **Jansen, Peter W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **44 (2002)**

Heft 235

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865433>

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.



1



2



3

Qu'est-ce-que c'est dégueulasse?

Das Kino der Selbstbedienung

Die europäischen Filme der sechziger Jahre

Wirklich zu sich selber und zu einer neuen Sprache fand das Kino Europas erst, als die Ruinen fast schon vollkommen verschwunden waren.

1. Vorläufer

Niemand wird jemals wirklich sagen können, warum es rund anderthalb Jahrzehnte dauern musste, ehe nach dem Zweiten Weltkrieg auch das europäische Kino begriff, dass der Krieg zuende war. Sicher, es hatte da ein paar vereinzelte Filme gegeben, die nicht mehr mit dem Schleiflack der Studiodekorationen so taten, als könne auch nach dem Epochenbruch noch von weissen Telefonen telefoniert werden. Aber der «neorealismo» war so vorübergehend kurz, wie die Stunde Null vom Winde verweht wurde. *GERMANIA ANNO ZERO* von Rossellini wie schon *ROMA*, *CITTÀ APERTA* und *PAISÀ* war, kinogeschichtlich betrachtet, eine Eintagsfliege wie Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* und ein viertel Dutzend anderer deutscher Filme. Die Trümmer hatten keine Konjunktur; sie wurden weggeräumt, so



4

1 Vladimir
Pucholt und
Hana Brejchova

in DIE LIEBE
EINER
BLONDINE
(LASKY JEDNE
PLAVOVLASK)
Regie: Milos
Forman

2 Klaus Kinski
in IL GRANDE
SILENZIO
Regie: Sergio
Corbucci

3 Anna Karina
in PIERROT
LE FOU
Regie: Jean-Luc
Godard

4 Jean-Paul
Belmondo
und Jean Seberg
in A BOUT
DE SOUFFLE
Regie: Jean-Luc
Godard

**Die Jungen,
die mit diesem
Film das Lesen
lernen, sie sind
hingerissen
von dem neuen
Alphabet, von
den verwirrenden
Buchstaben-
kombinationen.**

schnell es nur gehen mochte. Wirklich zu sich selber und zu einer neuen Sprache fand das Kino Europas erst, als die Ruinen fast schon vollkommen verschwunden waren und man sich zu fragen anfang, ob die ganze Anstrengung sich eigentlich gelohnt hatte. So, nur so, wurden die sechziger Jahre zum «anno zero» und zu einer Epoche der grössten Blüte und reichsten Ernte des europäischen Kinos. Das, was schon die Dreissiger hätten sein können, und damals nicht nur künstlerisch, sondern auch kommerziell, wenn die Seuche des Faschismus zumal Deutschland nicht von der Erneuerung getrennt hätte, die in Frankreich selbst nicht einmal durch das katastrophale Ende des «front populaire» entscheidend zu brechen war.

2. Godard und die Folgen

Der folgenreichste Film der sechziger Jahre und für die sechziger Jahre entsteht schon Ende der Fünfziger. Das eingübte Publikum ist verwirrt, aber die Jungen, die erst zu lesen anfangen und mit diesem Film das Lesen lernen, sie sind hingerissen von dem neuen Alphabet, von den verwirrenden Buchstabenkombinationen und den Interpunktioenen, wo sie nicht hingehören. Nicht, dass die Geschichte, die dieser Film A BOUT DE SOUFFLE, der selbst an Atemnot zu leiden scheint, zu erzählen hat, unverständlich wäre. Im Gegenteil. Sie ist ganz schlicht: Ein Gangster, der einen Polizisten erschossen hat, verliebt sich in eine amerikanische Studentin. Die will sich selbst beweisen, dass sie den Typ nicht liebt, indem sie ihn verpfeift. Als er auf dem Pflaster stirbt, zieht er noch einmal seine Grimassen, streicht sich



1

Godard hat die Grammatik des Films revolutioniert und die Sehgewohnheiten des Zuschauers verändert.

mit dem Daumen über die Lippen, schliesst sich selbst die Augen und sagt der Pissnelke, dass er sie eine «dégueulasse», zum Kotzen finde. Und dann fragt die Amerikanerin in Paris noch die Polizisten, was das sei: «dégueulasse». Romantischer ist nie ein Gangster gestorben nach Edward G. Robinson und Humphrey Bogart. Die waren die Vorbilder von Jean-Paul Belmondo und *Jean-Luc Godard*, als der mit *A BOUT DE SOUFFLE* das Flaggschiff der Nouvelle vague der Claude Chabrol, François Truffaut, Eric Rohmer, Agnès Varda, Alain Resnais drehte. Und sie alle verehrten das amerikanische Kino, sie alle liebten Hitchcock und John Ford.

Kein Film in Europa, oder sagen wir kaum einer, kann in den Sechzigern an Godard vorbei. Seine Spuren finden sich in Italien genauso wieder wie in Dänemark und Ungarn, in England und Deutschland oder in der Tschechoslowakei. Dort und in Italien sahen junge Filmemacher die traditionellen nationalen Sprachmuster durch das Sieb Godard und machen so nicht nur politische Filme, dem Inhalt nach, sondern Filme auch, nach einer Forderung des Gurus aus Paris, politisch: indem die Kunststücke, die sie herstellen, die Einbildungskraft des Zuschauers herausfordern. Fast könnte man sie SB-Filme nennen, Filme zur Selbstbedienung.

Ohne Godard sähe das Kino anders aus, ohne ihn würden wir es auch anders sehen. Er hat die Grammatik des Films revolutioniert und die Sehgewohnheiten des Zuschauers verändert. Denn seit *A BOUT DE SOUFFLE* ist nichts mehr selbstverständlich beim Hören und Sehen, steckt hinter jedem Bild auch ein anderes Bild, ist das Verhältnis von Wirklichkeit und Imagination immer auch kritisch, fordert der Film die Mitarbeit des Zuschauers.

Als ich AUSSER ATEM gemacht habe, habe ich geglaubt, ich wüsste in etwa, wie man Filme macht. Und als ich dann den Rohschnitt gesehen habe, war alles zu lang. Wir haben sehr systematisch geschnitten, und daraus ergab sich ein gewisser anderer Stil. Das war alles.

Dieser gewisse andere Stil, das waren die berühmten *jump cuts*, die wilden, synkopischen Schnitte, die Ellipsen, das heisst Löcher in der Kontinuität der Szenen, Löcher, die erst die Phantasie des Zuschauers füllen kann. Godards Einfluss auf die Kinematographien anderer Länder und deren Filme der sechziger Jahre ist immens. So hat sein Werk auch Pier Paolo Pasolini und seine frühen Filme wie etwa *ACCATONE*, *MAMMA ROMA* und *IL VANGELO SECONDO MATEI* stilistisch mitgeprägt. Noch unübersehbarer ist diese Prägung bei den jüngeren Italienern, die Godards Sprache mit dem nationalen Erbe des Neorealismo von

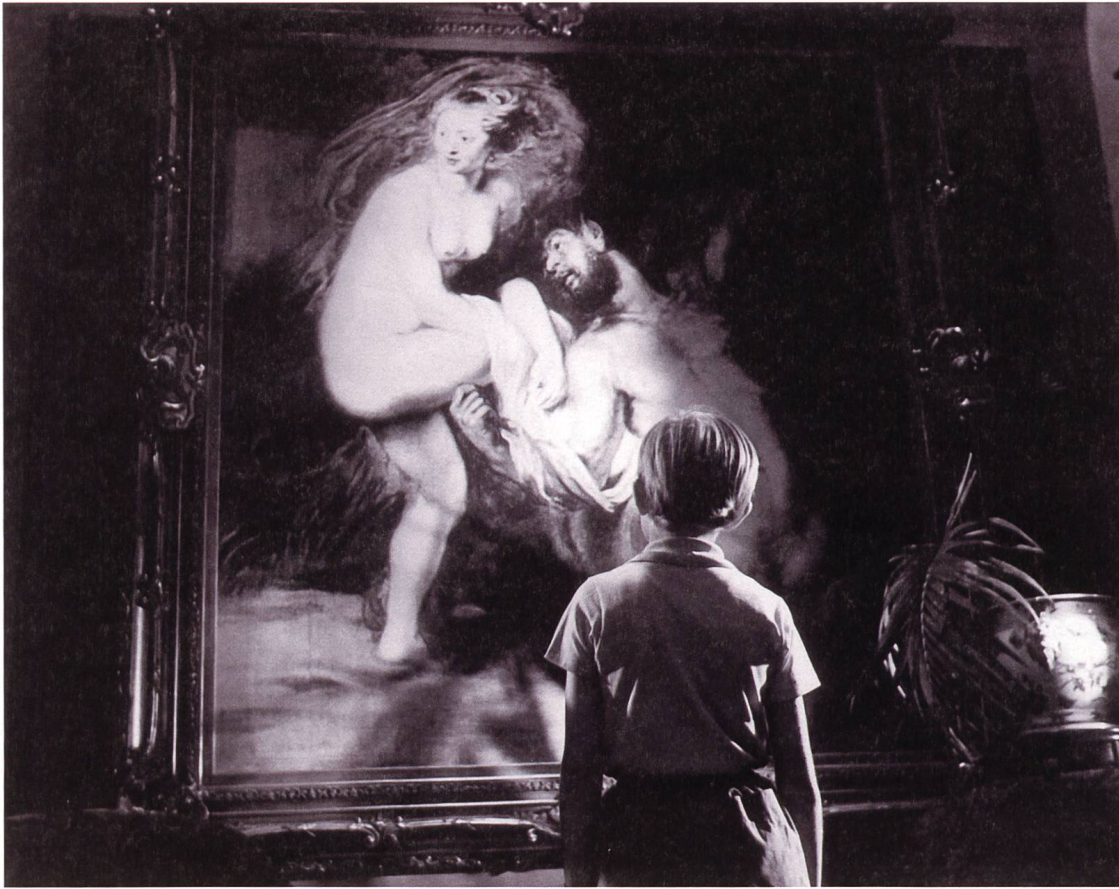


2



3

4



5

1 David Hemmings
und Vanessa Redgrave
in BLOW-UP
Regie: Michelangelo
Antonioni

2 Lou Castel und Paola
Pitagora in I PUGNI
IN TASCA
Regie: Marco Bellocchio

3 Francesco Barilli
in PRIMA DELLA
RIVOLUZIONE
Regie: Bernardo
Bertolucci

4 Monica Vitti
in DESERTO ROSSO
Regie: Michelangelo
Antonioni

5 DAS SCHWEIGEN
(TYSTNADEN)
Regie: Ingmar Bergman

Rossellini, de Sica, Antonioni vermitteln. Zu ihnen gehören die Brüder Paolo und Vittorio Taviani ebenso wie Marco Bellocchio und Bernardo Bertolucci.

Sie richten ihren kritischen Blick auf die gesellschaftlichen (Macht-)Verhältnisse bei sich zu Hause, in der Familie und in der Nation, durch das Vergrößerungsglas aus Frankreich. *I SOVERSIVI* heisst unmissverständlich ein Film der *fratelli Taviani*. Rund um das dokumentarisch aufgenommene Begräbnis des KPI-Führers Togliatti inszenieren sie episodenhafte Geschichten, die das schiere kommunistische Manifest des häufig wechselnden Geschlechtsverkehrs sind, auch wenn die Adepten noch leiden (können). Marco Bellocchio, damals sechsundzwanzig, lässt den Protagonisten von *I PUGNI IN TASCA*, Spross aus gutbürgerlichen Wurzeln, die sieche Mutter umbringen und die ganze Familie "euthanasieren", ein Skandal für Staat und Kirche.

Wir alle sind an diesen umfassenden Katholizismus gewöhnt worden; wir wurden zum Glauben gezwungen, schon seit frühester Jugend, aber in uns allen ergab sich dann der Widerspruch der Tatsachen des Lebens, der objektiven Situation, und wir sind zu gegensätzlichen Stellungnahmen gekommen, ich würde fast sagen zu feindlichen. Daher ist schon die Herstellung eines antireligiösen Films ein grundsätzlich positives Ziel, besonders

in Italien, weil hier noch ein gesellschaftlich-konfessioneller Zwang besteht.

Der Skandalfilm von Bernardo Bertolucci, und auch er ist erst sechsundzwanzig, *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE*, formuliert seinen Protest gegen die bürgerlich-katholische Familienstruktur durch eine Inzestgeschichte, während der Held mit den eigenen Überzeugungen und denen seiner marxistischen Freunde kämpft.

Und dennoch bin ich zu dir zurückgekehrt, Kirche. Pascal und die Lieder des griechischen Volkes hielt ich fest in meiner Hand. Ich reinigte den Widerstand mit neuen Träumen, der Traum der in Christus vereinigten Lande, das süsse Feuer seiner Worte. Wehe dem, der nicht weiss, dass dieser christliche Glaube bürgerlich geworden ist, im Zeichen aller Privilegien, aller Unterwerfung, aller Sklaverei. Dass die Sünde nichts anderes als ein Vergehen gegen die alltägliche Sicherheit ist und nur aus Angst und verstaubter Tradition gehasst wird. Und dass die Kirche das unbarmherzige Herz des Staates ist.

Für den jungen Bertolucci und seine Generation unterliegt es keinem Zweifel, was Filmemachen bedeutet und wozu Filme zu dienen haben, diesseits der industriellen Massenfabrikation von Ideologie und Träumen, Versprechungen und frommen Lügen vom Leben in der kapitalistischen Ordnung, die schon drauf und dran ist, die



1

Wohlstandsgesellschaft hervorzubringen, in der alle Konflikte sich in Wohlgefallen auflösen.

Alle erzählten Geschichten sind Alibis, um über sich selbst zu sprechen, über die Gefühle, die man dem Leben entgegenbringt. Ich glaube, dass das Filmemachen ein Weg zur Selbstentdeckung ist. Man wird sich seiner selbst bewusst, man erkennt seine Art, man nimmt gewissermaßen sein Bewusstsein in die Hand. Ich mache meine Filme, um mir selbst über die gesellschaftlichen und politischen Probleme klar zu werden.

Der Masse des Kinopublikums in Italien und im übrigen Europa bleiben diese Filme weitgehend fremd. Selbstbedienung im Kino ist kein Thema. Lieber lässt man sich die einfach zu konsumierenden Erfolgsfilme servieren, die etwa Sergio Corbucci und Sergio Leone aufzutischen verstehen. *IL GRANDE SILENZIO* und *C'ERÀ UNA VOLTA IL WEST* sind extrem stilisierte Beispiele jenes Genres, das unter der Bezeichnung Italo-Western in die Filmgeschichte eingegangen ist und, weit über die Sechziger hinaus, noch ganze Serien outlierter Sequels wie die Django-Filme und die Prügelorgien mit Terence Hill und Bud Spencer nach sich ziehen wird. Dabei waren die Filme von Leone und Corbucci nicht ohne filmsprachliche Ambition mit betont langsamen Nahaufnahmen aus extremen Positionen.

Nachahmungen finden sich bis heute, und sei es im Klippschulenalphabet der Werbung. Mit den italienischen Realitäten des Jahrzehnts wollen sie freilich nichts zu tun haben.

Ich bin ein Profi. Nie habe ich die italienische Realität aufgegriffen, und zwar deswegen: heute kostet ein Film ungeheuer viel Geld, und so ergibt sich die Notwendigkeit, diese Filme auch im Ausland zu verkaufen. Daher wären für einen Film, der ausschließlich die italienische Realität ausdrücken würde, die ausländischen Märkte unzugänglich. Die italienische Realität können höchstens junge Regisseure mit ihren Erstlingswerken ausdrücken. (Corbucci)

Was die dann auch ohne Genehmigung getan haben.

3. Sonderfall Schweden

In jenen Jahren reist Michelangelo Antonioni, längst eine international berühmte Autorität des neuen Kinos, nach Stockholm. Dort sieht er einen Film, der ihm den Atem verschlägt: 491 des jungen Vilgot Sjöman.

Sjöman deckt nicht nur die Handlungen und Charaktere der jungen Straftäter auf, sondern auch die der Wärter. Die Leidenschaft des Regisseurs für die Wahrheit wird so weit getrieben, dass es an Pornographie grenzt. Ich habe bislang nichts so Er-

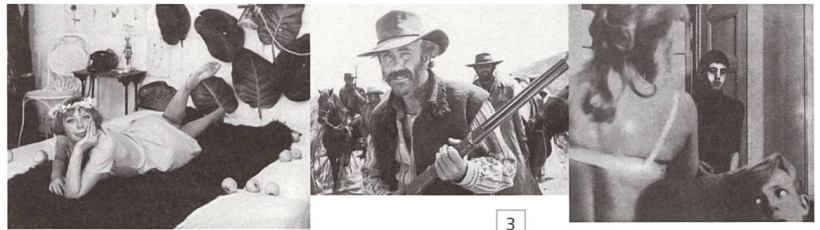
1 Anna Magnani
in MAMMA ROMA
Regie: Pier Paolo
Pasolini

2 TAUSEND-
SCHÖNCHEN
(SEDMIKRASKÝ)
Regie: Vera Chytilova

3 IL GRANDE
SILENZIO
Regie: Sergio Corbucci

4 491
Regie: Vilgot Sjöman

5 DIE RUSSEN
KOMMEN
Regie: Heiner Carow



2

3

4



5

Dass die sechziger Jahre auch das Jahrzehnt der sexuellen Revolution sein werden, das kündigt sich mit den «Schwedenfilmen» erst an.

schreckendes im Film gesehen. Szenen wie die mit dem homosexuellen Jugendpfleger, wie die mit dem Mädchen auf dem Boot mit dem Hund sind in italienischen Kinos nicht denkbar. In Schweden schien das Publikum andächtig, gespannt, als ob es einem naturwissenschaftlichen Vortrag zuhörte.

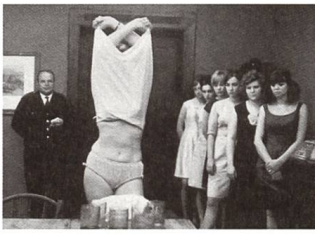
Im übrigen Europa, in dem sich die Pornoindustrie erst zaghaft für die Bahnhofskinos entwickelt, sieht man soviel Tierliebe weniger nüchtern. 491 kommt entweder überhaupt nicht in die Öffentlichkeit oder bestenfalls verstümmelt. Ein ähnliches Schicksal drohte dem ebenfalls 1963 entstandenen Film *TYSTNADEN* von *Ingmar Bergman*, auch wenn Bergman längst kein Nobody mehr war wie sein Landsmann Sjöman, sondern in aller cineastischen Welt anerkannt als einer der ganz Grossen des Kinos. Es mussten von einer erstaunlich kämpferischen Publizistik schon die philosophisch und theologisch grüblerischen Aspekte des Films hervorgehoben werden, um das eher pessimistisch, ja auch nihilistisch inspirierte Drama um Sexualität und Krieg, Krankheit und Liebesverfehlung vor der kirchlichen Zensur zu bewahren. Eine Geschichte übrigens, die mehr als manche soziologische Exegese über das deutschsprachige Europa vom Anfang der sechziger Jahre aussagt. Und über Schweden allemal.

Schweden war ja einmal ein Bauermland. Da lebten die Menschen in kleinen Dörfern zusammen und in kleinen Städten. Und alle lebten zusammen in grossen Familien. Und dann kam diese grosse industrielle Verstädterung. (...) Und im selben Augenblick kam auch diese neue, wenigstens in Schweden, diese atheistische Politik. (...) Die Menschen fingen an, an Gott zu zweifeln.

Dass die sechziger Jahre auch das Jahrzehnt der sexuellen Revolution sein werden, die das Leben in Europa tiefgreifend verändern wird, das kündigt sich mit den «Schwedenfilmen» – wie man schwedische Produktionen schon einmal in den Anfängen des zwanzigsten Jahrhunderts genannt hatte – erst an.

4. A Taste of Anarchy

Eine britische Public-School, ein Internat mit strenger Hierarchie. Die älteren Schüler haben absolute Befehlsgewalt über die jüngeren; sie sind schon Komplizen der Herrschenden, und sie bedienen sich ihrer Privilegien. Es kommt zur Rebellion, zum bewaffneten Aufstand, und es ist nicht immer zu unterscheiden, was Realität und was Wunschvorstellung ist. Der Film heisst nicht umsonst *IF* ... Auf dem Filmfestival in Cannes wird er 1969 mit der Goldenen Palme ausgezeichnet.



1



2



3

4

1 DER FEUERWEHR-
BALL (HORI, MA
PANENKO)
Regie: Milos Forman

2 Zygmunt
Malanowicz, Jolante
Umecka und Leon
Niemczyk in DAS
MESSER IM WASSER
(NOZ W WODZIE)
Regie: Roman Polanski

3 Hannelore Hoger
in DIE ARTISTEN IN
DER ZIRKUSKUPPEL:
RATLOS
Regie: Alexander Kluge

4 Vladimir Pucholt
und Hana Brejchova in
DIE LIEBE EINER
BLONDINE
(LASKY JEDNE
PLAVOVLASKY)
Regie: Milos Forman



**Mit diesen
Filmen der
sechziger Jahre
bekommt auch
das Wort
Anarchismus
einen neuen
Klang.**

Eine Ehrung ist das auch für das New British Cinema der sechziger Jahre, das mit Filmen wie *A TASTE OF HONEY* und *THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER* von Tony Richardson sowie *SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING* von Karel Reisz schon zu Beginn des Jahrzehnts vom Aufbruch einer neuen Generation zeugte, ihrem Alltag und ihrem Protest gegen die herrschenden Verhältnisse. Mit diesen Filmen der sechziger Jahre bekommt auch das Wort Anarchismus einen neuen Klang.

Ich glaube, dass Anarchismus sehr ursprünglich und gesund ist. Alle Künstler müssen Anarchisten sein. Und im poetischen Begriffsverständnis ist Anarchismus die einzig mögliche politische Einstellung, denn Anarchismus, von dem der Bourgeois immer meint, er bedeute Verantwortungslosigkeit, ist eine verantwortungsbewusste Philosophie, denn es heisst, selbständig Entscheidungen zu fällen.

So meint auch Lindsay Andersons Film *IF ...* mehr, als er dem äusseren Anschein nach zu sein scheint.

Wir haben keinen Film über das englische Schulsystem gemacht. Es ist das Abbild einer hierarchisch organisierten Gesellschaft. In ihr spielt sich das Drama ab: Jugend gegen die Erfahrung der Erwachsenen, Drang nach Freiheit gegen disziplinäre Zwänge, Freiheit gegen Konformismus. – Die Idee zum Drehbuch kam uns vor den Ereignissen in Paris und Berlin; sie fanden statt,

während wir drehten. Ich glaube, es bestehen Parallelen zwischen meinem Film und den wesentlichen Ursachen der historischen Ereignisse im Verlauf des vergangenen Jahres.

Zu den historischen Ereignissen dieses «vergangenen Jahres» hatte auch der Mai 68 von Cannes gehört. Auf der Bühne hatten sie den Vorhang zugehalten, damit kein Film vorgeführt werden konnte, François Truffaut und Louis Malle, und im Saal war mehrere Stunden lang debattiert worden. *JE T'AIME, JE T'AIME* hiess der Film von Alain Resnais, der nicht mehr zur Vorführung gekommen war und dann in den Turbulenzen vom Mai 68 völlig unterging, Resnais' riskantester und unbekanntester Film über die Relativität von Zeit und Geschichte, Gegenwart und Vergangenheit. Die real existierende Gegenwart gehörte den anderen, gehörte Jean-Luc Godard, der mit Arbeitern und Studenten seine *Cinétracts*, dogmatisch-didaktische Pamphlete, drehte, gehörte bald den unruhigen Studenten der Berliner Film- und Fernsehakademie, die relegiert wurden und Filme wie *DIE WOLLANDS* (Marianne Lüdcke) und *LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT* (Christian Ziewer) machen werden.

1



Anita G., die Ladendiebin und Herumtreiberin, ist in den europäischen Filmen der sechziger Jahre keine Einzelercheinung.

5. Kluge und die Folgen

Ich glaube, dass man das Publikum sehr stark unterschätzt. Das Publikum will nicht so sehr Komödien oder bestimmte Arten von Unterhaltung sehen, es will schon auch mit eigenen Gedanken und Gefühlen vor allen Dingen konfrontiert werden und seine Phantasie beschäftigen.

Alexander Kluge 1966 auf dem Lido, wo sein Film *ABSCHIED VON GESTERN* als bestes Debüt mit einem Silbernen Löwen ausgezeichnet wird, dem zwei Jahre später der Goldene Löwe für einen Kluge-Film folgt, dessen Titel in die Zeit passt wie die Faust aufs Auge: *DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS*.

Ohne Kluge, die Einmischung des gelernten Juristen in die Politik, hätte es wahrscheinlich das Manifest von Oberhausen, das war schon 1962, nicht gegeben, mit dem junge Filmemacher den Anspruch erhoben, den deutschen Film zu machen. Kluge trieb die Filmpolitik, die es bis dahin kaum gegeben hatte, voran bis zur Gründung des Kuratoriums Junger Deutscher Film, worauf die vielfältigen Verästelungen von Filmförderung in der Bundesrepublik Deutschland folgten. Und allerdings auch deren zuweilen tödliche Beliebigkeit und Inflation und das Gremienwesen.

Mit Kluges Erfolgen in Venedig setzte eine Erfolgsserie für den Jungen Deutschen Film, den man später den Neuen Deutschen Film nannte, ein, in der es bis in die achtziger Jahre hinein Löwen, Palmen, Bären regelrecht hagelte auf Volker Schlöndorff und Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz und Werner Schroeter, Peter Lilienthal und Wim Wenders, Margarethe von Trotta und Reinhard Hauff. Doch eine Erfolgsgarantie für die deutschen Kinos waren die Festivalpreise nie. Die kommerziellen Erfolge sollten sich erst in den neunziger Jahren einstellen, als kein internationales Festival mehr Wert legte auf einen Film aus Deutschland.

Was nennen Sie eine Gefahr? Gefasst zu werden. Wer will Sie fassen? Die Polizei. Nennen Sie die Ursache dafür. Weil ich gestohlen habe. Bilden Sie einen anderen Begriff. Enteignung. Wie in der Zone. Wer stiehlt, wird enteignet. Sie wissen selbst, dass das nicht stimmt. Bilden Sie einen anderen Begriff. Bewährung. Was verstehen Sie darunter? Wenn man sich bessert. Sehen Sie, das ist gut so. Bilden Sie einen weiteren Begriff. Gutes tun. Was verstehen Sie unter Gutes tun? Eine gute Tat. Was ist gut? Was gut tut.

Anita G., die Ladendiebin und Herumtreiberin aus Kluges *ABSCHIED VON GESTERN*, ist in den europäischen Filmen der sechziger Jahre keine Einzelercheinung. Es gibt diese Unangepassten und Aufsässigen in Filmen aus Frank-

1 Malcolm McDowell
in *IF ...*
Regie: Lindsay
Anderson



1

2 Jean-Louis
Trintignant in
IL GRANDE SILENZIO
Regie: Sergio Corbucci

3 Alexander Kluge
in *ABSCHIED
VON GESTERN*
Regie: Alexander Kluge

4 ANDREJ RUBLJOW
Regie:
Andrej Tarkowski

4

3



Es ist gleichzeitig die soziale Auseinandersetzung der jungen Habenichtse mit den fett gewordenen Teilhabern der Macht.

reich und England, aus den Niederlanden und Dänemark, aus Italien, der Schweiz, der Tschechoslowakei, aus Ungarn und Polen, und das trotz strenger Zensur. So macht Roman Polanski, in späteren Jahren der kosmopolitische Regisseur schlechthin, seinen Erstling *DAS MESSER IM WASSER* (*NOZ W WODZIE*), einen stilistisch frischen, unbekümmert eine eigene Handschrift ausprobierenden Film über ein Wochenendabenteuer auf einer Segeltour, wobei ein etablierter Sportjournalist mittleren Alters, ein Erfolgstyp, seine junge Freundin an einen unkonventionellen jungen Anhalter verliert. Am Anfang ist er noch ganz oben auf:

Würden Sie, bitte, die Güte haben, einzusteigen? Wo möchten Sie gerne sitzen, lieber vorne oder hinten? Bitte schön. Hier haben Sie ein Kissen, hier eine Decke. Vielleicht gedenkt der Herr, ein Nickerchen zu machen. Wir werden uns

bemühen. Sie nicht zu stören, wir werden kein Wort mehr wechseln. Mach das Radio aus, bitte schön.

Womit der Hahnenkampf eröffnet ist, der Kampf um die Aufmerksamkeit der Frau, die stumm zusieht und zuhört. Und es ist gleichzeitig die soziale Auseinandersetzung der jungen Habenichtse mit den fett gewordenen Teilhabern der Macht.

Charles Dé merkt gerade noch rechtzeitig, dass er anfängt, Fett anzusetzen. Da bricht er mit seiner Familie und mit seinem prosperierenden mittleren Unternehmen und sucht ein neues Leben in der ländlichen Böheme. Aber dann wird er von seiner Familie, seiner Vergangenheit, wieder eingefangen und entmündigt. *CHARLES MORT OU VIF* von Alain Tanner formuliert 1969, gerade noch zum Ausgang des Jahrzehnts des Protests, der Träume und der Rebellion,

Auch sie sind ingrunde «ratlos» wie Kluges Artisten in der Zirkuskuppel. Die Utopie bleibt utopisch.

mit einem der ersten Aussteigerfilme überhaupt ein Leitmotiv vieler späterer Schweizer Filme, vor allem des Genfer «Groupe 5», wozu sich unter anderem Claude Goretta und Michel Sautter gesellen. In Soutters *LA POMME*, angesiedelt in einer vollkommen anti-touristischen, also ganz und gar unschweizerischen Landschaft im Nebel, in Regen und Schnee, proben fünf junge Leute den Aufstand gegen die Routine eines allzu bequem und leer gewordenen Daseins. Auch sie sind ingrunde «ratlos» wie Kluges Artisten in der Zirkuskuppel. Die Utopie bleibt utopisch. Aber immerhin. Dass sie sich (noch) nicht erfüllt, heisst noch lange nicht, dass sie falsch ist. Sie hat sich gezeigt.

Ähnlich wie die Filmrebellin in der Bundesrepublik Deutschland sich ihren Ort beim Kurzfilmfestival in Oberhausen gefunden hatten, organisierten die Schweizer ihren

Anspruch (nicht zuletzt auf staatliche Förderung) an den Solothurner Filmtagen, und ähnlich wie in Deutschland entfaltete sich der neue Film auch in der Schweiz erst richtig in den folgenden siebziger Jahren, als zu den Filmemachern der Romandie, die sich früher Fernsehförderung erfreuen konnten, die Deutschschweizer stiessen, wie Daniel Schmid, Kurt Gloor, Peter von Gunten, Thomas Koerfer, die Gruppe AKS (Aebersold/Klopfenstein/Schaad), Markus Imhoof, Rolf Lyssy, Fredi Murer, ein Reichtum, wozu auch die Dokumentaristen Alexander J. Seiler, Richard Dindo, Willi Herman beitrugen – grandios in der Fülle ihrer Blüte und mit magerer Ernte in der Öffentlichkeit. Vertane Chancen für das Kino, wie anderswo auch.



1

6. Die Erben von Eisenstein & Stalin

Die bald enigmatischen Werke des russischen Film-poeten Andrej Tarkowskij hatten es mit ihrer zunehmend kryptischer werdenden Filmsprache schwerer. Da fanden sich grandiose Landschaftspanoramen der unendlichen russischen Ebene verbunden mit orchestral eingesetzten Geräuschen, und die Wunder, von denen Bilder und Töne sprachen, waren gleichzeitig sakral und kommuner Alltag, aber niemals auch im entferntesten ideologisch. Tarkowskij's frühes Meisterwerk ANDREJ RUBLJOW, in der Sowjetunion als formalistisch unterdrückt, konnte nur auf bis heute unaufgeklärte Art ausser Landes und zum Festival nach Cannes gebracht werden. Dort wurde die Geschichte des Ikonenmalers aus dem russischen Mittelalter sofort als einer der wichtigsten Filme des Jahrzehnts anerkannt, eine Geschichte, in der es nicht nur um die Kunst geht, die der grosse Ikonenmaler zu verfehlen, zu verweigern droht.

Mit der Kuppel hätten wir längst fertig sein können. Und mit den Säulen auch. Und wie schön hätten wir den Himmel gemalt. Im hellen goldigen Licht. Und auf der anderen Seite die schwarzen Sünder. Wie sie im Pech siedend und sich vor Qualen winden. Dass einem graut. Ich hab mir schon einen ausgedacht, dem das Fleisch von den Knochen brennt, mit Rauch aus Nase und Augen. Das ist es ja, dass ich das Grauen

nicht malen will. Warum denn nicht? Ich weiss es nicht. Was heisst: ich weiss es nicht? Weil ich es nicht kann. Ich will dem Volk nicht Angst einjagen mit den Qualen der Höllenstrafen, verstehst du das nicht? Gott ist für mich die Liebe, nicht die Furcht vor der Strafe.

Andrej Rubljow, Kind seiner Zeit, hadert mit dem Auftrag aus Moskau. Er hat schon alles Elend im Land, hat Verfolgung und Aberglaube, Tyrannei und Eifersucht, Hinrichtungen und die Heuchelei des Klerus erlebt, aber das Schlimmste noch nicht gesehen. Einfall und Terror der Tartaren, die Hungersnot im Land, Folter und massenhafter Mord werden ihn an den Rand des Zweifels an Gott, der Verzweiflung und des Widerspruchs treiben, woraus seine Kunst erst erwachsen kann. Für Tarkowskij ist der Künstler des Mittelalters ein alter ego.

Obwohl ich verschiedene Filme gemacht habe, sind sie alle doch aus einem Grund entstanden: vom inneren Zwiespalt des Menschen zu berichten; von seiner widersprüchlichen Situation zwischen Geist und Materie; zwischen geistigen Idealen und der Notwendigkeit, in der materiellen Welt zu bestehen. Dieser Zwiespalt ist für mich deshalb äusserst wichtig, weil aus ihm alle Probleme erwachsen, die wir im Verlauf unseres Lebens haben.

1 Delphine Seyrig in MISTER FREEDOM Regie: William Klein

2 Marcel Robert und François Simon in CHARLES MORT OU VIF



Hier schon, 1963, war die Saat gelegt, aus der der Prager Frühling von 1968 erblühen wird.

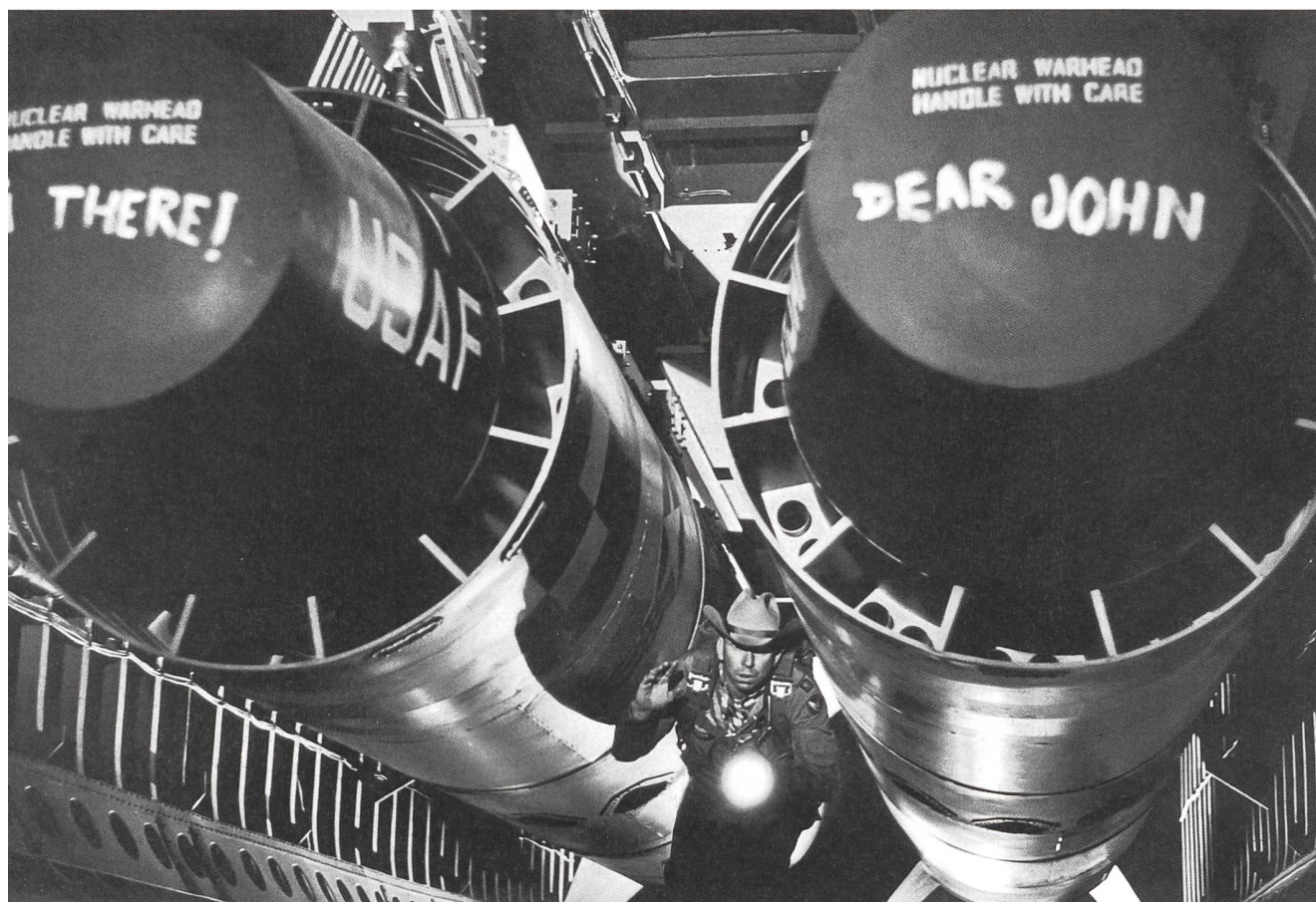
Andrej Tarkowskij ist eine Sondererscheinung im Kino Europas und der Welt. Im osteuropäischen Kino, das, ob es sich historischen Themen zuwendet oder der Gegenwart, vorwiegend konkret ist. Wenn die Filme nicht, aus naheliegender Grund, in die Phantasie oder in Träume, in die Humoreske, Bursleske oder die Satire ausweichen. In Bulgarien, Rumänien, Jugoslawien entstehen solche Filme, die im Westen so gut wie unbekannt bleiben, während die Lebensgeschichten aus Vergangenheit oder Gegenwart, die in Ungarn zum Beispiel Marta Mészáros und István Szabó filmen, wenigstens auf die Festivals und dann ins Fernsehen kommen – in Nischenprogramme.

Doch nirgendwo anders in Osteuropa ist das Jahrzehnt so fruchtbar wie in der CSSR, der Tschechoslowakei. Es hat nie ein kleineres Land mit so viel grossen Filmemachern gegeben, ausgebildet in Bratislava oder an der FAMU, der weltberühmten Filmschule in Prag. Was dort entstand, war, um wenige Jahre gegen die französische verschoben, eine andere Nouvelle vague. Und zu den Filmemachern dieser Generation gehörten Jirí Menzel so gut wie Jan Nemeč, Vera Chytilová wie Evald Schorm, Pavel Juráček wie Juraj Jakubisko.

Den Reigen dieser politisch und gesellschaftlich engagierten Filme, selbst bis in die Verspieltheiten von Menzel und die Popart Vera Chytilová's hinein, hatte schon 1963 der damals dreissigjährige *Milos Forman* eröffnet. Er, der nach seiner Emigration Ende des Jahrzehnts mit Filmen wie *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST*, *HAIR* und *AMADEUS* einer der erfolgreichsten Hollywood-Regisseure werden sollte, mehrfach mit dem Oscar ausgezeichnet, Forman legte mit dem Film *DER SCHWARZE PETER* (*CERNY PETR*) ein Werk vor, das für das tschechoslowakische Kino eine ähnliche Bedeutung gewann wie Godards *A BOUT DE SOUFFLE* für das französische und darüber hinaus europäische.

Hier schon, 1963, war die Saat gelegt, aus der der Prager Frühling von 1968 erblühen wird. Und noch bevor dessen Pracht von den Stiefeln und Panzern der sozialistischen Bruderstaaten, zumal der Sowjetunion und der DDR-Deutschen, niedergetreten und plattgewalzt werden sollte, hatte Forman noch die Filme *DIE LIEBE EINER BLONDINE* (*LASKY JEDNE PLAVOVLASKY*) und *DER FEUERWEHRBALL* (*HORI, MA PANENKO*) gemacht, in jener Filmsprache, die er selbst als «objektiven Realismus» kennzeichnete, der sich aus dem Alltag herschrieb und alles Artifizielle zu meiden versuchte. Und was die blonde Fabrikarbeiterin und der «schwarze» Lehrling zu Tugenden erhoben hatten: unange-

DR. STRANGELOVE,
OR HOW I LEARNT
TO STOP WORRYING
AND LOVE THE
BOMB
Regie: Stanley Kubrick



Die Welt sieht ringsum im Feuerwerk der Atombomben so schön aus wie nie zuvor.

passt zu bleiben um nahezu jeden Preis, das demonstrieren in *DER FEUERWEHRBALL* die Veteranen, in einer der schönsten und verrücktesten Satiren, die das europäische Kino kennt.

Es hätte nicht viel gefehlt, und in diesen wahrhaft europäischen Tanz, den die Filme der sechziger Jahre formieren, hätten sich auch Filme aus der DDR eingegliedert, *SPUR DER STEINE* von *Frank Beyer*, *DAS KANINCHEN BIN ICH* von *Kurt Maetzig*, *DIE RUSSEN KOMMEN* von *Heiner Carow* zum Beispiel, wenn eine rigoros orthodoxe, das freie Wort und das freie Bild wie der Teufel das Weihwasser fürchtende Politik sie nicht aus der Öffentlichkeit verbannt hätte. So wurden nach der Wende von 1989 aus Filmen der sechziger Jahre Filme der neunziger Jahre.

7. Sonniger Ausblick

Doch auch dafür hielt der filmische Diskurs der sechziger Jahre einen filmischen Kommentar bereit. Es war das satirische Hauptwerk des europäischsten unter den amerikanischen Filmemachern: *DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNT TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB* von *Stanley Kubrick*, grotesk, makaber, böse, phantastisch. Bis zu dem letzten Augenblick, in dem sich der verkrüppelte,

gelähmte Atomwissenschaftler, das deutsche Genie, aus seinem Rollstuhl erhebt und den Führer grüßt, während ringsum die Welt im Feuerwerk der Atombomben so schön aussieht wie nie zuvor. Dazu singt Vera Lynn: «We'll meet again some sunny day».

Peter W. Jansen