Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **29 (1969)**

Heft 6

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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

und Gesprächen wie der Film in der Jugendgruppe oder bei Erwachsenen praktisch erarbeitet werden kann. So wurden einzelne Filme durch verstehendes, mehr oder weniger chronologisches Nacherzählen erarbeitet. Eine andere Art des Filmgesprächs ging von der Frage aus: Welche besondere Eindrücke hat der Film gemacht? Durch zusammengetragene Impressionen ergab sich ein abgerundetes Bild. Weiter kann der Film mittels eines Schemas erarbeitet werden. Es wird besonders auf Schnitt, Kameraführung, Beleuchtung usw. geachtet und so auf die Aussage gewiesen. Auf diese und weitere Arten wurde in der Diskussion gearbeitet. Wenn die Zeit es erlaubte, wurden einzelne Filme nochmals angeschaut, entweder ganz oder auszugsweise.
In weiteren Gesprächsrunden wurde auch die Möglichkeit des Films zur christlichen Verkündigung besprochen. Zu besonders heftiger Diskussion kam es nach dem Film «The parable», der begeisterte, aber auch ablehnende Reaktionen hervorrief.
Am letzten Tag standen die zwei grösseren Filme «Four in the morning» (Fb 4/67) von Anthony Simmons und «Pickpocket» (Fb 8/66) von Bresson auf dem Programm. «Four in the morning», auszugsweise auch ein zweites Mal gezeigt, wurde mittels der verschiedenen Diskussionen methodisch erarbeitet. Die Aussage von «Pickpocket», der zweimal ganz vorgeführt wurde, vertiefte man in Form einer Betrachtung.
Man diskutierte viel und lebhaft und schätzte es besonders, dass man nicht durch langatmige Vorträge hingehalten wurde. Wenn weiterhin ein solches Programm zusammengestellt werden muss, sollte man vor allem darauf schauen, dass es nicht zu überladen ist. Viele Teilnehmer hatten den Eindruck, dass durch die vielen Filme, Gespräche und Diskussionen etwas in Mitleidenschaft gezogen wurden und einigen Filmen zu wenig Beachtung geschenkt werden konnte.
Alles in allem war es dennoch eine gut gelungene Einführung in die Welt des Films. Von studentischer Seite wurde immer wieder der Wunsch laut, im Rahmen des Theologiestudiums vermehrt solche Filmtage durchzuführen.

Richard Aufdereggen

Filme

The circus (Der Zirkus) II. Für alle

Produktion: United Artists; Verleih: Unartisco; Regie und Buch: Charles Chaplin, 1928; Kamera: Rollie Totheroh, Jack Wilson, Mark Marlatt; Musik: Charles Chaplin; Darsteller: Charles Chaplin, Merna Kennedy, Allan Garcia, Harry Crocker, Betty Morissey, George Davis und andere.

Während Charles Spencer Chaplin in Hollywood an «The circus» arbeitete, war er Gegenstand verschiedenster Intrigen und Machenschaften. Ein wahres Kesseltreiben muss damals gegen ihn stattgefunden haben. Seine finanziellen Erfolge schufen ihm viele Neider bei den Kollegen und Erpresser bei den Steuerbehörden. Dass er sich mit seiner zweiten Frau, Lita Grey, auseinandergelebt hatte, gab willkommenen Anlass zum Klatsch. Die ungeschminkte Darstellung des Grosstadtelends und seiner Folgen wiederum nannten prüde und bigotte Kreise unmoralisch. Besonders aber war es das soziale Engagement in seinen Filmen und im privaten Leben, das ihm Scharen von Feinden schuf.
Von all dem aber finden wir nichts in dem am 7. Januar 1928, nach zweijähriger Arbeit, uraufgeführten Film. Gerade darin mag eine Eigenart chaplinesker Kunst liegen: Chaplin bildet nie den Alltag ab, er flieht ihn zwar nicht, sondern hebt ihn in das Reich der Poesie. Nicht Tatsächlichkeit meint Chaplin, sondern Wirklichkeit. Diese aber ist sein Wurzelgrund. So ist Chaplins Kunst radikal, wie es Kunst nur sein kann.

Ohne Arbeit sieht man Charlot am Anfang des Filmes. Ein Dieb steckt ihm ein Portefeuille und eine Uhr in die Tasche, die er einem andern geklaut hat. Charlot wird des Diebstahls verdächtigt und flieht. Schliesslich landet er in einem Zirkus, mitten in der Manege, in einer Clown-Darbietung. Unfreiwillig wird er dabei zur grossen Nummer. Der böse Zirkusdirektor, der seine Tochter und die berufsmässigen Spassmacher tyrannisiert, stellt Charlot zu den schlechtesten Bedingungen ein. Bald verliebt er sich in die hübsche Kunstreiterin. Diese aber schwärmt von ihrem Seiltänzer, einem Beau jener Jahre. Der Kummer darüber lässt Charlots Fantasie versiegen, seine Nummer wird schlechter, der Erfolg des ganzen Zirkus schwindet. Noch einmal hat er indes eine Prachtsnummer: an Stelle seines Rivalen muss er aufs hohe Seil, und mit dem verzweifelten Mut des unglücklich Liebenden gibt er hier eine Nummer zum besten, die unvergleichlich ist. Erneut von Liebeskummer niedergedrückt, muss er gehen. Dennoch sorgt er dafür, dass Kunstreiterin und Seiltänzer ein Paar werden. Charlot überschüttet sie, naiv und kindlich wie er ist, mit Reis und bleibt allein und verlassen zurück. Ohne einen Menschen. Arbeits-los beginnt Charlot den Film, menschen-los beschliesst er ihn.
Ähnlich wie im Wildwestfilm am Schluss der Held die Western-Gesellschaft verlässt und in die Prärie hinausreitet, bleibt hier Charlot in der kreisrunden Marke zurück, die der Zirkus am Boden hinterlassen hat, während die Zirkus-Gesellschaft weiterzieht. Ob eventuell eine innere Verwandtschaft besteht zwischen dem «film par excellence», dem Western, und den Filmen des «einzigen Genies, das der Film hervorgebracht hat»?
Vergleiche mit ähnlichen Filmen tragen oft zur besseren Charakterisierung eines bestimmten Werkes bei. Mit «Circus», der im Artisten-Milieu spielt, könnte man Fellinis «La strada» (Fb 15/55) und «Otto e mezzo» (Fb 17/63, 2/64), Bergmans «Das siebente Siegel» (Fb 16/63) und «Das Gesicht» (Fb 6/69) sowie aus neuester Zeit Jiri Menzels «Ein launischer Sommer» (Fb 6/69) vergleichen.
Bei der Weltausstellung in Brüssel wurde «The goldrush» unter die 12 wichtigsten Werke der Filmgeschichte eingereiht. Heute, wo wir endlich «The circus» und «The goldrush» nebeneinander sehen, wird man kaum mehr mit dieser Nomination einverstanden sein. Der neu angelaufene Film zeichnet sich vor allem durch eine ausgezeichnete dramaturgische Komposition und durch ausgewogene Harmonie aus. Sicherlich darf er auch als bedeutend einfallsreicher als jener bezeichnet werden; die meisten Elemente der frühen Slapstick-Komik werden hier aufgenommen und entfaltet. Alles, was selbstverständlich, einfach lustig und schön erscheint, ist das Resultat exaktester Berechnung, die aus den schon damals reichen Erfahrungen Chaplins resultieren. «The circus» ist ein Film über die Komik, über den Humor. «Los, sei lustig!», ruft der Zirkusdirektor Charlot zu. Er kann es aber nicht. Denn echten Humor kann man nicht spielen, sondern lebt ihn.
Fast allen Chaplin-Filmen ist eine ganz bestimmte, typische Sentimentalität eigen: ein Lachen, das es nur mit Tränen in den Augen gibt, eine Trauer, die nur wegen der Hoffnung auf neues, endgültiges Glück möglich ist. Besitzt man nicht Dichter-Worte, gibt man hier hilflos auf, das Wesen seiner Komik, seine Welt, sein Universum näher zu beschreiben. Er selbst jedoch hilft einem weiter in einem Satz, den man seiner Schlichtheit und Unscheinbarkeit wegen beinahe übersieht: «Was will man von mir? Ich bin doch nur ein kleiner Groschen-Komödiant. Ich will ja nicht mehr, als dass die Leute lachen . . .» hst

---

Swissmade II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Schweizerische Volksbank/Yersin, Maeder, Murer, 1969; Verleih: Columbus.

– «1980 – Celui qui dit non» (Der Neinsager): Regie: Yves Yersin; Buch: Michel Contat, Y. Yersin; Kamera: Witold Lesniewicz; Darsteller: Henri Noverraz, Elsa Skorecka, Erika Denzler, Franck Jotterand und andere.

– «Alarm»: Regie und Kamera: Fritz E. Maeder; Buch: Jörg Steiner; Musik: Tony Vescoli (Les Sauterelles); Darsteller: Herbert Hermann, Jocko Kanitzer, F. Kutschera, P. F. Binz, K. Barthel.
– «2069 – oder dort, wo sich Futurologen und Archäologen gute Nacht sagen»: Buch, Regie und Kamera: Fredi M. Murer; Future-Design: Hans Rudolf Giger; Darsteller: Laien.

Aus Anlass ihres hundertjährigen Bestehens spendete die Schweizerische Volksbank die Produktionskosten (400 000 Franken) für einen Episodenfilm, in welchem drei Schweizer Regisseure (der jüngste 26, der älteste 33 Jahre alt) ihre kritischen «Visionen» einer Schweiz von morgen in völliger Freiheit gestalten konnten.
Die engagierteste, am schärfsten konturierte Episode lieferte wie schon mit seiner Episode «Angèle» zum vierteiligen Westschweizer Film «Quatre d'entre elles» (Fb 3/69) der 1942 geborene Lausanner Yves Yersin, der zusammen mit Michel Contat das Drehbuch zum «Neinsager» selber schrieb. Zwar kann man seinem Beitrag eine gewisse Zähflüssigkeit und eine sonderbar blässliche Farbgebung vorwerfen; doch ob das nun dem Zufall oder der Absicht entsprang – es drückt sehr genau das Lebensgefühl der Schweiz im Jahre 1980 aus, wie Yersin sie befürchtet: Unser Land ist bis dahin ein einziger Exzess der Fadheit und Farblosigkeit geworden, in konsequenter Fortsetzung der Wohlstandsideologie von heute. So wirkt es hoffnungslos absurd, wenn in jenem Jahr ein alter Revolutionär in seine wohlbehütete Heimat zurückkehrt: sein Feuerbrand erstickt jämmerlich in einem ungeheuren Berg unbrennbarer, steriler Watte. Nach revolutionären Verwicklungen in Brasilien sucht er seine Freunde von damals auf, Mitkämpfer der «jungen Linken», marxistische Intellektuelle und Künstler. Doch entweder sind sie selbstzufriedener Teil der einst mit grossen Worten bekämpften Gesellschaft geworden, oder sie haben sich in einen Untergrund zurückgezogen, der sich an der Illusion selbst befriedigt, die Zeit wirke doch noch für sie. Auf einen Brotverdienst angewiesen, integriert sich der Anarchist zum Schein in die uniformierte Arbeitswelt; doch von seinem Versuch, in den Arbeitern ihr Klassenbewusstsein zu wecken, wollen die vom Mitbestimmungsrecht und vom Komfort gesättigten «Proletarier» nichts wissen. So schreit der verzweifelte Mann seinen unflätigen Hass in eine 1.-August-Feier hinein. Doch statt Aufsehen zu erregen und Widerspruch zu provozieren, interessieren sich lediglich junge Leute für ihn, die von einer Bank Geld erhalten haben, um einen Film zu drehen. Sie engagieren den Anarchisten als Darsteller seiner selbst: er endet als Hofnarr des «Establishment».
Die Direktheit, ja Überdeutlichkeit von Yersins «Neinsager» ist künstlerisch verantwortbar, weil sie nicht einseitig ist. Mit der Projektion heutiger Grundhaltungen in eine gar nicht so ferne Zukunft wird sowohl dem «Establishment» wie dem «Anti-Establishment» ein Spiegel vorgehalten.
In einer nahen Zukunft spielt auch die Episode «Alarm», die der Berner Fritz E. Maeder auf Grund eines Drehbuches von Jörg Steiner geschaffen hat. Maeder ist ein Augenmensch, er schwelgt in optischen Kontrasten und ist ständig in Gefahr, sich selbstzweckhaft an sie zu verlieren. Zauberhaft die Szene, in welcher der Antiheld seiner Episode die anachronistischen Übungen des eidgenössischen Remontendepots in einem vom Nebel fast ins Irreale entrückten Gelände beobachtet; aber hier wie anderwärts gewinnt die visuelle Magie ein Eigengewicht, das den Film – wider die Absicht des Szenarios – für eine Romantik Partei nehmen lässt, die er bloss ironisch reflektieren möchte. «Alarm» ist nämlich das behutsame, impressionistische, fast zu bewusst unscharfe Porträt eines jungen Ehemannes, der mit seiner ganz in den Wirtschaftsprozess integrierten Existenz in unbewusstem Zwiespalt lebt und die Zeichen des psychischen Alarms, den die Wahrnehmung seiner «Entfremdung» auslöst, weder zu deuten noch in ihren Konsequenzen zu vollziehen vermag.
Von den drei Episoden von «swissmade» ist Maeders Mittelstück thematisch das wichtigste, da es den Konflikt deutlich macht, der zwischen einer äusserlich vollkommen konformen Anpassung an die Gegebenheiten einer total industrialisierten Gesellschaft und einer archaisch rückwärts gewandten Gefühlsverfassung klafft.

Fredi M. Murer, der in Zürich akklimatisierte Nidwaldner, steuert mit dem Schlussteil «2069 – oder dort, wo sich Futurologen und Archäologen gute Nacht sagen» bestenfalls ein Satyrspiel bei. Seine in 100 Jahren angesiedelte groteske Utopie einer von Computern integrierten Schweiz, die nur in einigen Reservaten die letzten Überreste der «radikalen Minderheit» von heute duldet, versandet in verspäteten Orwell-Fantasien, Godard-Nachempfindungen, Barbarella-Collagen und althelvetischen Cabaretgags. Treffende, oft sogar hintergründige Einzelheiten verlieren sich in einer aufwand- und trickreichen Riesenblödelei, die nicht umsonst 100 Jahre tief in eine ungewisse Zukunft flüchtet: Diese Distanz erlaubt es Murer, den rational fassbaren Problemen auszuweichen, denen sich Yersin und Maeder durch ihre Projektionen in die nächsten 10 Jahre tapfer stellen. IsK

Rozmarné léto (Ein launischer Sommer) III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Smida-Fikar, Studio Barandov; Verleih: Columbus; Regie: Jiri Menzel, 1968; Buch: Vaclav Nyvlt, Jiri Menzel, nach einer Erzählung von Vladislav Vancura; Kamera: Jiri Sofr; Musik: Jiri Sust; Darsteller: R. Hrusinsky, V. Brodsky, M. Myslikova, F. Rehak, J. Drchalova, J. Menzel und andere.

Beim zweiten Film von Jiri Menzel, der nach «Scharf beobachtete Züge» (Fb 11/68) zu uns kommt, notiert man vorerst einen Ausfall: Die politische Thematik und die Situierung in einer prägnanten geschichtlichen Situation gehen ihm ab. Sah man im Erstling eine treffliche Studie über das Verhältnis der Tschechoslowaken zu den politischen Geschehnissen, in die sie immer wieder hieingezogen werden, so müsste man für eine ähnliche Deutung des neuen Films schon eine symbolische Interpretation bemühen, wie sie dem Stil der Inszenierung kaum entspräche. Was sich da in dem kleinen, idyllischen Provinznest begibt, das fern aller Geschäfte der grossen Welt friedlich dahinträumt, ist eine Belanglosigkeit – ausser dass es von Menzel so erzählt wird, dass ihm zuzuschauen zum Genuss wird.
Menzels künstlerisches Temperament ist – das bestätigt sich mit seinem zweiten Film – dasjenige eines Humoristen, sofern man unter Humor die Fähigkeit versteht, die Enttäuschungen des Lebens mit heiterer Tapferkeit zu ertragen. Die Geschichte der drei nicht mehr ganz jungen Männer – Bademeister, pensionierter Major und Pfarrer –, die sich in sommerlicher Beschaulichkeit am Ufer eines kleinen Flusses treffen und unterhalten, gibt sich vorerst als skurriles Lustspiel; sie ist, da sie von einer «kleinen Schwäche» des Trios in Gestalt der hübschen Begleiterin eines fahrenden Artisten handelt, zugleich verschmitzt und charmant; wo sie aber den Misserfolg der Männer zeigt, wird sie überraschend unverblümt. Diese Einzelzüge des Films kontrastieren wie die Launen des Sommers, der unstet zwischen Sonnenschein und Regen pendelt. Die Heiterkeit schillert ins Melancholische hinüber, das Lachen wird zwar nicht bitter, aber wissend. «Man muss die Schwächen seiner Freunde ertragen» meint das Mädchen am Schluss des Films. Das mag für ihn selber gelten, für seine Haltung: Er sieht lauter Unvollkommenheiten, aber er verurteilt nicht: Am Ende sind doch alles Menschen, die hinter den grossen Idealen zurückbleiben, keiner hat dem anderen viel vorzumachen. Recht deutlich und wohl auch etwas vereinfachend führt Menzel das vor Augen; aber als begabter Erzähler schlägt er sein Publikum rasch in Bann – und so unrecht hat er mit seiner Mahnung zur Bescheidenheit ja nicht.
«Ein launischer Sommer» ist nach einer literarischen Vorlage entstanden, deren Autor Vladislav Vancura vorab als Sprachkünstler, als ein Mann der virtuosen Wort-Behandlung charakterisiert wird. Von der Eigenart der Dialoge, die Menzel aus dem Roman übernommen hat, scheint freilich in den Untertiteln nicht allzuviel übriggeblieben zu sein. Bedenkt man aber diese Herkunft des Stoffes, so ist es erstaunlich, mit wieviel Selbstsicherheit Menzel ihn zum Film verarbeitet hat. Nicht das Wort und nicht die Handlung, sondern vorab die Bildgestalt und der Rhythmus machen

das Wesen seines Werkes aus, das im Wechsel zwischen Beschaulichkeit und Aktion kluges – und auch poetisches – Mass hält. Sparsamer, aber präziser Einsatz der Mittel verhilft dem Film zu einer dichten Atmosphäre, in der Nuancen etwa der Farbgebung oder des vorzüglichen Spiels der Hauptdarsteller zu voller Wirkung kommen. Menzel, der selbst in die Rolle des jungen Artisten geschlüpft ist, bringt immer wieder Kleinigkeiten zum Funkeln, auch dort, wo er mit derb-kräftigen Strichen zeichnet. So hat «Ein launischer Sommer» die Chance, verschiedenen Zuschauern aus verschiedenen Gründen zu gefallen. Das ist nicht der schlechteste Qualitätsausweis für Jiri Menzels Arbeit. ejW

Teorema III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Aetos, Euro; Verleih: Europa; Buch und Regie: Pier Paolo Pasolini, 1968; Kamera: Giuseppe Ruzzolini; Musik: Ennio Morricone, W. A. Mozart; Darsteller: Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti, Anne Wiazemsky, Andres José Cruz, Laura Betti, Ivan Scratuglia und andere.

Pier Paolo Pasolini ist einer jener Autoren, die sich nur mit Gewalt in eine der weltanschaulichen Schubladen einordnen lassen, die für die Bildung eines schnellen Werturteils so bequem sind. Man hat oft genug versucht, ihn als Marxisten festzulegen; aber es hat auch immer wieder genug Stimmen gegeben, die sich bemühten, ihn für das Christentum zu reklamieren. Damit sind zwar die beiden Pole genannt, zwischen denen Pasolinis Denken sich bewegt, doch ist er viel zu sehr Individualist, als dass man mit solchen Versuchen der Kategorisierung weiterkäme. Sein Christusfilm «Das erste Evangelium – Matthäus» ist, genau beobachtet, ein marxistischer Film; seine Auseinandersetzung mit beiden Ideologien in «Grosse Vögel – kleine Vögel» bestätigt und verdammt weder die eine noch die andere, ist vielmehr eine gallige Abrechnung mit der menschlichen Unzulänglichkeit. Pasolini ist kein Schreibtisch-Theoretiker. Das wesentliche Interesse gehört in allen seinen Filmen den Menschen, deren Veränderbarkeit und deren Bedürftigkeit nach einer geistigen und sozialen Umwandlung. Alle seine Filme sind im Grunde revolutionäre Filme, weil sie auf eine Umgestaltung bestehender Ordnung, auf Möglichkeiten einer Neubesinnung hinzielen.
«Teorema» beginnt sogleich mit einer vollzogenen Veränderung. Der Chef hat seine Fabrik den Arbeitern geschenkt. Ein Reporter knüpft Mutmassungen daran: «Kann man auf diese Weise nicht eine Revolution verhindern?» «Das Bürgertum müsste seine Lage revolutionär verändern ... alle Menschen mit sich in Übereinstimmung bringen ... Aber kann es diese Probleme lösen?» Dieser Prolog steht nur scheinbar zusammenhanglos vor der eigentlichen Handlung des Films. Was folgt, ist die Darstellung der Verwandlung.
In die Familie eines wohlhabenden italienischen Fabrikanten kommt eines Tages ein Gast, dessen klarem, ausgewogenen Wesen alle verfallen: das Dienstmädchen, der Sohn des Hauses, das Ehepaar und die Tochter. Jedem von ihnen beweist der Gast seine Liebe. Nach seinem ebenso plötzlichen Weggang beginnen die Menschen, die mit ihm in Berührung gekommen sind, sich zu verändern. Das Dienstmädchen kehrt in sein Dorf zurück und wird dort zu einer demütigen Heiligen. Der Sohn sucht sich verzweifelt im Action-Painting zu verwirklichen. Die Tochter verfällt in mystische Starre. Die Mutter ist von dem Verlangen nach Liebe wie besessen. Der Vater verlässt seinen Besitz und läuft nackt durch die Welt. Erst die Art und Weise, in der Pasolini diese Vorgänge gestaltet, gibt Aufschluss über seine Intentionen. Der Anfang des Films ist stumm und schwarzweiss, das Leben der Familie nichtssagend und leer. Ein Telegramm kündigt die Ankunft des Gastes an. Der Bote, der es bringt, ist der junge Hauptdarsteller aus «Grosse Vögel – kleine Vögel», und er flattert mit der Botschaft ins Haus wie der franziskanische Mönch, der den Vögeln die Liebe Gottes predigen will. Mit der Ankunft des Gastes wird der Film farbig, und es bedarf kaum noch der detaillierten Anspielungen, um zu erkennen, dass dieser Gast, der das Leben in die Öde und Einsamkeit bringt, in der Mythologie Pasolinis ein moderner Messias ist. Er bringt die göttliche Liebe auf eine sehr natürliche und direkte Art in die Welt. Das mag manchem Betrachter gewagt erscheinen, doch offenbart sich schon hier die

Ambivalenz des Films, der einerseits eine aus den Erfahrungen, Erkenntnissen und Veranlagungen des Autors bezogene Subjektivität aufweist, andererseits in der ständigen Parallelität zu Darstellungen der Bibel religionsphilosophischen Interpretationen offensteht. Man hat viel gerätselt, ob Pasolini in der Gestalt des Gastes gar Christus hat symbolisieren wollen. Dabei helfen Pasolinis eigene, widersprüchliche Auskünfte nicht weiter. Doch ist es überhaupt nicht erforderlich, eine so direkte Parallele zu ziehen. Die wenigen Anmerkungen, die der sparsame Dialog liefert, reichen völlig aus, die Bedeutung des Gastes zu erfassen. Zum Beispiel die Sätze, die er aus einem Buch vorliest: «Er war ein Teil des wahren Lebens ... Und die Wiederkehr der Güte hätte länger auf sich warten lassen als ein Stern. Ohne dass ich es gewagt hätte, es zu hoffen, war der Wunderbare gekommen. Er ist nicht zurückgekehrt und wird nicht zurückkehren.» Das heisst also – und nichts anderes sieht der Zuschauer: die Barmherzigkeit des Gastes weckt die Menschen, die mit ihm in Berührung kommen, aus der Stumpfheit und Leere ihres Lebens auf. Die Mutter: «Jetzt sehe ich ganz deutlich. Du hast meinem Leben diese grausame Gleichgültigkeit genommen.» Pietro sagt es noch deutlicher: «Mein Leben wird in Zukunft etwas sein, was nichts mit mir zu tun hat ... Ich muss vielleicht bis auf den Grund kommen von diesem anderen Leben, das du mir offenbart hast und das meine verborgene, verängstigte Natur ist.» Das Bild der Wüste markiert in den entscheidenden Augenblicken den Neubeginn. Doch die Veränderung bewirkt nicht gleichzeitig eine Befreiung. Allein gelassen in der Welt, reagieren die Menschen sehr verschieden auf die Begegnung mit dem Gast. Die einzige, die sich von ihrem bisherigen Leben völlig zu lösen vermag, die zur Erkenntnis gelangt, ist das Dienstmädchen Emilia. Die anderen, die Mitglieder der Familie, werden aus eigener Kraft mit dem neuen Leben nicht fertig. Der Film endet mit dem verzweifelten Schrei des Vaters, nackt in der Einsamkeit Golgothas, dem Schrei Christi am Kreuz (der Ton der Sequenz entspricht exakt der Kreuzigungsszene im «Ersten Evangelium»).

Pasolini entlässt seine Zuschauer nicht in eine beruhigende Gewissheit. Sein Film dient vielmehr der Beunruhigung, dem Zweifel an der bequemen Ordnung, aber auch dem Zweifel an der Kraft des Bürgertums, seiner «verborgenen, verängstigten Natur» noch folgen zu können. Man wird «Teorema» nicht auf eine religiöse Allegorie festlegen dürfen; ebensowenig wie es berechtigt ist, Pasolinis frühere Filme für die christliche Botschaft im Sinne der Kirche zu beanspruchen. «Teorema» verstärkt nicht zuletzt den Zweifel an der Fähigkeit des Bürgertums, sich neu zu orientieren. Denn die Befreiung aus der Abhängigkeit und Gewohnheit gelingt nur wenigen. Pasolini hat mit diesem Film erstmals versucht, eine literarische Fiktion nahezu ausschliesslich mit den Mitteln des Films, unter weitgehendem Verzicht auf das Wort, darzustellen. Das bringt Fragwürdigkeiten mit sich. Insbesondere stilisiert er Dinge und Verhaltensweisen (wie das permanente Ablegen von Kleidungsstücken) zu unnötig penetranter Bedeutungsträchtigkeit. An solchen Stellen, wie auch bei manchen Selbstzitaten in der Machart (nicht zuletzt musikalischen), die ihm allmählich zur Konvention werden, macht er es jenen leicht, die schon vom Stoff her nur nach einem Vorwand suchen, um den Film abzulehnen. Doch solche Einwände sind relativ. Sie vermögen die Qualitäten des Films nur unwesentlich zu schmälern. Gerade die Machart mit ihrer sorgfältigen Montage, den bei aller Verfänglichkeit mancher Szenen ungemein diskreten Einstellungen und dem bezwingend logischen, überschaubaren Aufbau gehört zu den Musterbeispielen des modernen Autorenfilms. Wieviel Klarheit spricht aus den unprätentiösen Bildfolgen dieses Films; nirgends nur eine Spur von pseudo-intellektueller Verklausulierung. Während man andernorts krampfhaft nach neuen formalen Möglichkeiten sucht, die oft nur dazu führen, dass komplizierte Gedanken auch kompliziert ausgedrückt werden, bleibt Pasolini seinem Prinzip einer grösstmöglichen Einfachheit in der Gestaltung treu. Ein weiteres unterscheidet «Teorema» wesentlich von anderen jungen Autorenfilmen. Ob Godard, Kluge, Reitz oder Bertolucci, der Mensch ist in vielen ihrer Filme nur Objekt einer intellektuellen Beschäftigung, bei Pasolini ist er Subjekt: von ihm geht alles Bewegende aus, auf ihn wird alles zurückgeführt. Kein Wunder, dass Pasolini in Italien fast so etwas wie ein Volksschriftsteller geworden ist.

F. Ev.

La voie lactée (Die Milchstrasse) IV. Mit Reserven

Produktion: Greenwich/Freia; Verleih: Mon.-Pathé; Buch und Regie: Luis Buñuel, 1969; Kamera: Christian Matras; Darsteller: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Bernard Verley, Pierre Clementi, Delphine Seyrig und andere.

«La voie lactée» muss und soll nicht als Blasphemie oder als Persiflage des Christentums aufgefasst werden. Der Film vertritt ein legitimes Anliegen. Der äussere Rahmen ist die Wallfahrt der Vagabunden Jean und Pierre von Paris nach Santiago de Compostela. Ein alter Stich zeigt, dass der Weg ans äusserste Ende Spaniens führt — ans Ende der Welt. Damit ist der Film dem Bereich des Zufälligen bereits enthoben. Er ist konstruiert bis ins Detail. Die zeitliche Abfolge der Wallfahrt ist nur angedeutet durch die Etappen in den verschiedenen am Wege liegenden Städten. Sonst ist die Zeit durchbrochen zugunsten der Gleichzeitigkeit von biblischen, mittelalterlichen und modernen Episoden und Gestalten. Der Weg der Vagabunden wird ohne dramatischen Höhepunkt durchgeführt bis zum Augenblick, wo der Zuschauer weiss, dass sie nie ankommen werden, weil es keinen Sinn hat, anzukommen; denn im Grab von Santiago liegt nicht ein Apostel, sondern ein enthaupteter Häretiker: die Wahrheitssucher waren auf einem Irrweg.
Buñuel stellt seinen Film in die Klammer eines Zitates aus der Prophetie des Osee: Gott fordert den Propheten auf, Kinder aus der Prostitution zu zeugen, als Parabel für die Abwendung des Volkes vom wahren Gott, für die Prostitution mit falschen Göttern. Die Kinder werden heissen: «Nichtbegnadet» und «Nicht-mein-Volk.» Buñuel hält sich eng an diese Vorlage. Trotzdem hat er keinen biblischen Film im Sinne der biblischen Geschichte gedreht. Er rechtfertigt sein Thema, indem er es übersetzt.
Der Film zeigt drei Schichten oder Personengruppen: die biblischen Gestalten um Jesus, die Gestalten aus der Kirchengeschichte und die Gestalten, die in der Zeit des Films spielen. Alle diese Gestalten sind mit der Frage der Wahrheit konfrontiert, auf je verschiedene Art und Weise. Jesus und seine Umwelt sind im Stil der Nazarener dargestellt. Sie sollen nicht lächerlich gemacht werden. Trotz dem Kitsch geht ihnen ein gewisser Charme nicht ab. Der Stil erklärt sich aus der Art, wie die Gestalten eingeführt werden: Pierre erzählt eine Geschichte, die er von seiner Mutter hörte; darauf folgt die Szene im Hause zu Nazareth. Die Vorstellungen über Jesus sind volkstümlich-naiv: Bart und wallendes Gewand. Sie bleiben es im ganzen Film. Ein Kellner versucht zwar, den Gottessohn zu «entmythologisieren»: er war doch ein Mensch wie wir, lachte, lief, kam ausser Atem. Aber auch diese Entmythologisierung bleibt naiv. Die Gestalt Jesu wird nicht wirklich, ist nicht zu fassen: der historische Jesus bleibt unzugänglich. Der Blinde, der am Ende des Films geheilt wird, läuft Jesus nach — aber nicht als Sehender. Er tastet sich seinen Weg über den Graben weiterhin mit dem Stock ab. Von hier aus sind die andern Gestalten des Films zu verstehen: sie glauben Jesus nachzufolgen. Doch ihr Weg führt nicht zum Ziel, oft aber in die Irre.
Der Irrweg kann mit drei Stichworten charakterisiert werden: Aggression, Repression («ohne Gewalt»), Alienation («Nicht-mein-Volk»). Aggression in Ketzerprozessen und posthumen Verbrennungen: durch die Theorie über die Gnade geht in der Praxis der Mensch ohne Gnade zugrunde. Raffinierte Repression von Kindern, denen das Anathem über Ketzer aller Zeiten in den Mund gelegt wird: Verniedlichung der Gewalt und Vergewaltigung von Wehrlosen durch «Wahrheit» in einem.
Das ist die eine Linie: tatsächliche oder mögliche Folgen der Rationalisierung der biblischen Botschaft, ihr Potential an tatsächlicher oder möglicher Destruktion. Als letzte Konsequenz die Hinrichtung des Papstes, Repräsentant der unglücklichen Allianz zwischen Friedensbotschaft und repressivem Absolutheitsanspruch. Die unterdrückte Frage eines Bruders nach dem Ketzerprozess lautet: Was geschieht, wenn alle glauben, die Wahrheit zu haben — müssen dann alle einander töten? Hier ist der Punkt, wo Buñuel nicht bloss Beschreibender und der Zuschauer nicht bloss Zuschauer ist. Denn hier wird die Frage nach der Wahrheit zur Frage nach dem Menschen schlechthin. Hier ist auch der Ort, wo der Ernst der Sache und die intel-

lektuelle Spielerei auseinandergehen. (Man denke an das Scheingefecht von Billuart oder die dogmatische Spielerei des Kellners «über das und jenes»).
Die zweite Linie ist die der Alienation: die Flucht in das romantische Wunschdenken. Hierher gehören sowohl die liturgico-sexuellen Orgien der Dualisten im Wald, das selbstgefällige Geplauder des Pfarrers vor der für ihn verschlossenen Tür als auch das schwärmerische Verhältnis des jungen Mannes zu Maria.
Im Detail könnten diese Themen weiter ausgeführt werden. Der Film greift harte Fragen auf unbekümmerte und oft poetische Art auf. Buñuel lanciert nicht Frontalangriffe gegen irgendwelche Theorien oder Zustände in der Kirche. Die christlichen Themen könnten ausgewechselt werden durch die verschiedensten Ideologien. «La voie lactée» hält nicht einzelnen einen Spiegel vor, sondern allen. Er zeigt, wohin es führt, wenn man von einer bestimmten Theorie oder Ideologie aus die Menschheit einteilt in Schwarze und Weisse. Darum erhält der geheilte Blinde keine Antwort auf die Frage, was denn nun schwarz und was weiss sei. R. M.

The stalking moon (Der grosse Schweiger)

Produktion: National General Prod.; Verleih: Columbus; Regie: Robert Mulligan, 1968; Buch: Alvin Sargent, Wendell Mayes, nach dem Roman von Theodore V. Olsen; Kamera: Charles Lang; Musik: Fred Karlin; Darsteller: Gregory Peck, Eva Marie Saint, Robert Foster, Henry Beckman, Noland Clay und andere.

Mit diesem Film schliesst Hollywood nach allzu langer Pause an seine allerbesten Traditionen im Genre des Wildwesters an. Die Handlung ist sparsam, fast karg zu nennen, und verzichtet ganz auf jene Häufung äusserer Aktionen und Sadismen, mit denen der Italowestern seine Effekte sucht, hat aber dennoch eine starke, ganz aus dem Inneren kommende Spannung. Da ist Sam Varner, ein schon alternder Pfadfinder der amerikanischen Truppen, der endlich den Dienst quittieren will, um auf seiner Ranch einen friedlichen Lebensabend zu geniessen. Er trifft mit den Truppen auf ein Indianerlager, in dem auch eine weisse Frau ist, die vor vielen Jahren von den Indianern geraubt und zu einer Squaw gemacht worden war. Sie bittet für sich und ihren Jungen um Schutz und Hilfe. Auf ihre dringenden Bitten und eher unwillig, nimmt sie Sam mit, um sie zur nächsten Postkutschenstation zu bringen. Es wird ein von Leichen gesäumter Weg: wohin immer sie gehen, folgt ihnen der grausame Apache Salvaje und metzelt Tiere und Menschen nieder – denn er will seinen Sohn und seine Squaw wiederhaben. Sam nimmt die beiden auf seine Ranch mit und hofft, dass Eisenbahn und Entfernung Salvaje endgültig abgeschüttelt haben. Doch es dauert nicht lange, und der Indianer hat sie eingeholt und zeichnet seine blutigen Spuren in das friedliche Land, bis Sam weiss, dass der Entscheidungskampf unvermeidlich ist, den er dann, selbst schwer verwundet, auch gewinnt. – Das ist vom Drehbuch langsam und zwingend entwickelt, wobei der Konflikt ganz nach innen verlegt wird. Es ist die Tragödie einer Frau, die nach Jahren der Gefangenschaft zu den Ihren zurück möchte und damit anderen Menschen Gefahr und Tod bringt; es ist die Tragödie des Jungen, der zu seinem Vater zurück will und doch nicht freigelassen werden kann, damit er nicht genauso werde wie sein Vater. Und es ist die Tragödie eines Mannes, dem gegen seinen Willen ein Kampf aufgezwungen wird, den er aufnehmen muss, um dem Morden ein Ende zu setzen. Das ist keine politische Tendenz oder Thematik, wie sie dem US-Western in seiner letzten Entwicklung so oft aufgesetzt wurde, sondern eine ganz aus der menschlichen Situation kommende Dramatik. Robert Mulligan (1962 bekannt geworden mit «Wer die Nachtigall stört», Fb 5/64) inszenierte das wortkarge Drehbuch in einem breit fliessenden, epischen Stil, dem sich die balladesk-getragene Musik gut anpasst. Gregory Peck und Eva Marie Saint bringen mit sparsamsten Mitteln überzeugende schauspielerische Leistungen ins Spiel, dazu kommt die gut arbeitende Farbkamera – mit einem Wort: es bietet sich endlich wieder ein Edelwestern der Spitzenklasse an. Fs

II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche