

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 24 (1982)
Heft: 125

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

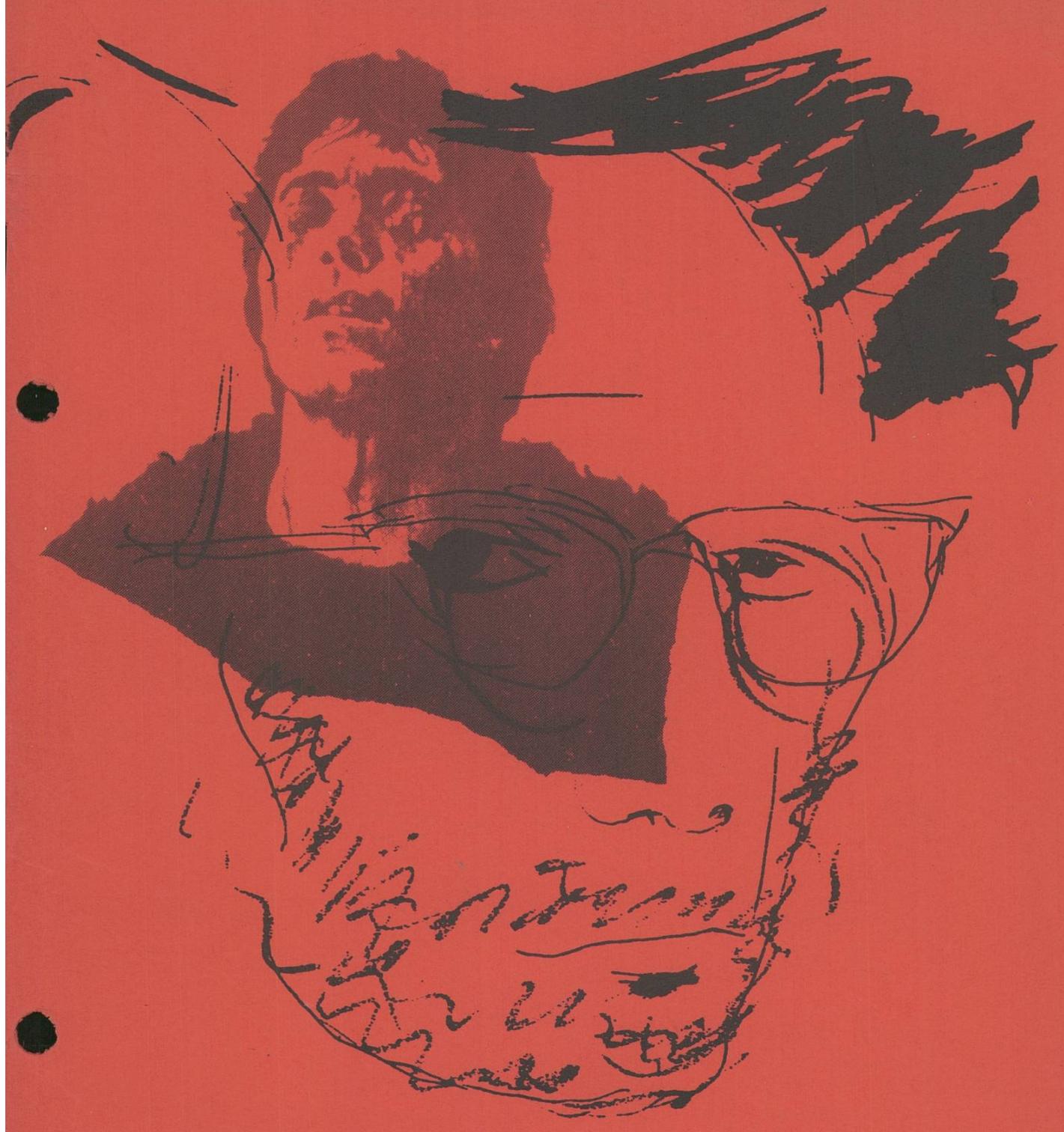
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



filmbulletin 125

... kurz belichtet ...

ZÜRICH

Filmkreis und Filmpodium:

FILMMARATHON: NICHOLAS RAY

4./5.Juni 1982 Kunstgewerbemuseum
zum sagenhaften Preis von Fr. 25.-
(daher keine Ermässigungen nur
Freitag Fr. 15.-, nur Samstag Fr.
20.-; ein einzelner Film Fr. 5.-)

ALLE FILME BIS AUF DIE BEIDEN MIT
) BEZEICHNETEN IN ORIGINALFASSUNG
OHNE UNTERTITEL!

Freitag ab 14 Uhr:

THEY LIVE BY NIGHT, 1947; m.Da Silva
KNOCK ON ANY DOOR, 1948; m.H.Bogart
IN A LONELY PLACE, 1949; m.H.Bogart
Pause ca. 19 - 20.30 Uhr

BORN TO BE BAD, 1950; m.J.Fontaine
ON DANGEROUS GROUND, 1950; m.Lupino
Ende gegen 23.30 Uhr.

Samstag ab 10 Uhr:

THE LUSTY MEN, 1952; m.R.Mitchum
JOHNNY GUITAR, 1953; m.J.Crawford
Pause ca 13.50 - 14.30 Uhr

*)BIGGER THAN LIFE, 1956; m.J.Mason
BITTER VICTORY, 1957; m.R.Burton
Pause ca. 17.45 - 18.15 Uhr:

WIND ACROSS THE EVERGLADES, 1958
PARTY GIRL, 1958; m.Robert Taylor

*)SAVAGE INNOCENTS, 1960; m.A.Quinn
Ende gegen 23.30 Uhr

Filmpodium:

PIER PAOLO PASOLINI RETROSPEKTIVE
Filmprogramm, täglich zu den übli-
chen Zeiten im Studio Commercio:
(Programmänderungen vorbehalten)

1./2.6.COMIZI D'AMORE (63), und CHE
COSA SONO LE NUVOLE (67)

3./4.6.LA RICOTTA (62), und APPUNTI
PER UN ORCHESTIADE AFRICANA

5./6.6.EDIPO RE (67)

nur8.6.LA NOTTE BRAVA, von Bolognini
nur9.6.LA COMMARE SECCA, vBertolucci

10./11.MAMMA ROMA (62)

12.-14.IL VANGELO SECONDO MATTEO

15./16.UCCCELLACCI E UCCCELLINI (65)
und LA TERRA VISTA DELLA LUNA (66)

17.-20.TEOREMA (68)

21./22.PORCILE (69)

23./24.OSTIA, von Sergio Citti (69)

25.-27.IL DECAMERONE (70)

28.-30.I RACCONTI DI CANTERBURY(71)

1.-4.7.FIORE DELLE 1000+1 NOTTE(73)

Ausstellung: Galerie Commercio

Weitere Veranstaltungen sind vorge-
sehen: Tageszeitungen beachten.

BADEN

Der Filmkreis Baden zeigt

in den Studios Royal und Orient:

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS, R.
Fassbinder; REPULSION, R.Polanski;
GARDE A VUE, C.Miller; ACCATONE, P.P.
Pasolini; POSTRIZINY (HAARE LASSEN)
J.Menzel

ab Mitte Juni bis Mitte Juli - als
Alternative zur Fussball-WM - einen
Zyklus mit 4 Filmen von WOODY ALLEN

BASEL

Die Studiokinos Atelier und Camera
zeigen im Juni voraussichtlich u.a:
MOLIERE, A.Mnouchkine; DIE UNTERBRO-
CHENE SPUR, M.Knauer; KLASSENGE-
FLUESTER, N.Jacusso / F.Rickenbach;
LIEBESKONZIL, W.Schroeter; TAXI ZUM
KLO, F.Ripplloh

ST.GALLEN

Der Cineclub hält seine 29.Haupt-
versammlung am 14.Juni ab 20.15 Uhr
im Restaurant Dufour - und macht im
übrigen Sommerpause.

NEUERSCHEINUNGEN

Nachtrag zu unserm Heft Nummer 124:
Im Diogenes Verlag sind die Drehbü-
cher zu "La règle du jeu" (detebe
20434) und "La grande illusion"
(detebe 20435) von Jean Renoir, als
sorgfältig gestaltete Taschenbücher
erschienen. Die beiden Bändchen
enthalten neben dem deutschen
Dialog-Text je einen recht umfang-
reichen Bildteil, einen Kommentar
von Jean Renoir zum Film und sind
im Buchhandel erhältlich.

Pasolinibesessener
Kino- und Filmemacher Christian Schocher:

AUFGESTOSSENES ZUM AUFSTOSSENDEN PIER PAOLO PASOLINI

Die Aufgabe des Künstlers sei, bestehende Werte umzustürzen, aus dem Chaos um ihn herum eine nur ihm selbst gehörende Ordnung zu schaffen, Streit und Aufruhr zu säen, so dass durch emotionale Befreiung jene zu Leben erweckt würden, die sonst tot wären - sagte Henry Miller.

ACCATONE, als 17jähriger Stift im Kino Quader in Chur, Bürstenschnitt und Lehrlingsausweis, ratlos und angstschweissgebadet. Erstmals gelbgefärbte Untertitel, ein hoffnungsloser Versuch der Cinétypisten, diesen grellweissen Bildern und dieser gestammelten Sprachlosigkeit Herr zu werden. Ein Giftgelb, das sich mir einfräst, und erstmals Bach, - erstmals, da aufgewachsen in einer Familie, in der Musik hören oder gar -machen als unanständig galt.

IL VANGELO SECONDO MATTEO, 19, die Birne verklebt mit Benn, Böll, Borchert und dem Frauenschänder Bergman, renne ich aus dem Zürcher Studio 4. Der einzige Weg, THE GREATEST STORY EVER TOLD (Titel einer George-Stevens-Schwarte) nicht blasphemisch zu erzählen: ein pockennarbiger Engel der Verkündigung, ein sizilianisches Kind mit Damenbart als Junge, die eigene zahnlose Mutter als alte Maria, der Kindermord wie vorweggenommene Dokumentaraufnahmen von Pol Pots Holocaust in Kamputchea - Welch ein Wahnsinn, welche ein Wahn-Sinn.

Wahn-Sinn: In jedem Pasolini-Film mindestens zehn Momente, wo ich mich ins Arsch kneife: spinn ich? Heute heisst das auf Kino-Deutsch: "Ich glaub' mich tritt ein Pferd" (deutscher Verleihtitel von John Landis' ANIMAL HOUSE), "mich streift ein Bus", "mich knutscht ein Elch" (Nachfolgetitel, die nichts mit Landis zu tun haben). - Spinn ich? Die schwebende Magd über'm Bauernhof (Laura Betti in TEOREMA), bevor sie sich, wieder von Pasolinis Mutter (als alte Bäuerin), lebendig begraben lässt; das Orakel von Delphi in EDIPO RE (deutscher Verleihtitel: "Bett der Gewalt", spinn ich?), wo zwei Wahrnehmungsebenen zehn Jahre vor Castane - das Don Juan ineinander verwoben werden.

Ich spinne nicht: Giotto und Hieronymus Bosch und Charles Spencer Chaplin als technisch lausig gemachter Slapstick verkalauert - Silvana Magnano plus Engelchor mit versilberten Bierdeckeln als Heiligenschein, der pfaffenscheis-

sende Teufelsarsch aus Karton in den RACCONTI und daselbst Ninettos unglaublich miserable Tramp-Homage (Kunsthistoriker finden Giotto, Bosch und Charlie müssten im Grab rotieren - ich muss bejahend beifügen: vor Freude).

Kino-Technik: Er hat mich gelehrt, über sie zu lächeln, sie wenn's-halt-sein-muss zu benutzen, aber als Spielzeug, nicht als Hure, mit demselben kindlichen Spass, mit dem die Gebrüder Lumière (welch ein Name für die Erfinder des Kinos!) damit experimentiert haben. Er hat mich gelehrt, über Technik zu spotten, wenn er bestandene Kameramänner wie Ruzzolini oder Delle Colli, die einst Herren wie Leone, Visconti oder Fellini das Cadrieren, Schwenkieren und Travellieren beigebracht haben, dazu zwingt, die Kamera so zu handhaben, als hätten sie zum ersten Mal eine Super8 in Fingern; und, gelingt es ihnen nicht, das Bild gehörig zu verwackeln und den Schnitt-Anschluss zu verpatzen, hilft er mit einem kräftigen Tritt in den Hintern nach.

Der Herr (Regisseur) und seine Sklaven (Darsteller): Es hat wohl noch keiner (Profi-Pornographen und andere Metzger ausgeklammert) seine Darsteller zu grösseren "Schweinereien" verführt und verleitet. Er hat wie ein Berserker seinen kalabresischen Schäfern und neapolitanischen Strichjungen obszönste und grausamste Handlungen aufgezwungen, ohne sie zu vergewaltigen und zur Sau zu machen, ohne dass einer von ihnen sein menschliches Gesicht verloren hätte, seine Reinheit und Unschuld, vielmehr hat Pasolini als erster und einziger gezeigt, wie rein und unschuldig ein jedes menschliche Antlitz ist. Er hat Menschen zu Stars gemacht und Stars zu Menschen.

Besessenheit: Ein Ausdruck, den Filmkritiker gern (miss)brauchen, um grössenwahnsinnige Kunstgewerbler zu Genies hochzustilisieren (etwa Fassbinder). Ich hab' im Kino nur einen wahrhaft Besessenen erlebt, einen mit einer satanisch heiligen Besessenheit, einen mit dem totalen Knall in der Birne: verknallt in die Menschen, verknallt in das Leben, verknallt in den Tod, mit einer unbeschreiblichen Liebe und einer unsagbaren Wut im Bauch, hin- und her- und zer(gew)-rissen von unnachfühlbaren Leidenschaften und unnachdenkbaren (weil total widersprüchlichen) Theorien. Seine Biografie und seine Filmografie sind ein selbstmörderischer Amok-Lauf durch Geschichte, Religion, Politik, Mythologie und was-weiss-ich-noch. Auf der Suche nach der einzig wahren Erkenntnis. Hinterlassen hat er einen Scherbenhaufen und diese, vielleicht einzig wahre, Erkenntnis: Die Wahrheit ist die Summe aller sich widersprechenden Wahrheiten. SALO konnte und musste und durfte und möchte und will ich nie sehen.

Christian Schocher

Der besondere Film

DIE LIEBE ZU BÄUMEN
IST POLITISCH

INNEN IST AUSSEN:
WAS UM MICH GESCHIEHT
IST TEIL VON MIR

DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED



Ein Film gestaltet von Leo Tolstoi Hurwitz; USA, 1980

With memories of flesh
of laughter, of eyes
that reach

I pay my respect to you
sweet woman of the earth

woman of the landscape
of the autumn
of the water
of the grass ...

Peggy lived to September,
to the turn of the season ...

Her ashes are here
at the roots of the tree.

In another season, her eyes
travelled into its branches,
dwell among its leaves and
the landscape framed there

Reaching, gripping the air
the winter tree holds
its design
of life ...

channeling the flow out
of space,
a shelter for birds and
insects ...

moving motionless into
the future,
sharing the society of
the living.

Thus live dead, terribly
dead
transforms itself to
life again.

Thus the essence of a
person
has lived itself into me,
has lived itself into those
whose memories hold her
winter design.

What I remember of the
trail of tears,
I have taken with me
in all my wanderings
to many places, many
tribes.

I have wandered in my
own past,
moving back and forth
in memory and time;
things once felt became
known
in a new way ...
The present shuttles into
past and future.

Mit Erinnerungen ans Leben
an Fröhlichkeit, an Augen,
die erreichen

zolle ich dir Respekt
süsse Frau der Erde

Frau der Landschaft
des Herbstes
des Wassers
des Grases ...

Peggy lebte bis September
bis zur Wende der Jahreszeit ...

Ihre Asche ruht hier,
bei den Wurzeln des Baumes.

Zu einer andern Jahreszeit,
wanderten
ihre Augen in sein Geäste;
ruh unter seinen Blättern und
der Lanschaft darum herum

Greifend, fassend die Luft
hält der Winterbaum seinen
Entwurf

des Lebens ...
führend den Fluss aus dem Raum
ein Unterschlupf für Vögel
und Insekten ...

bewegungslos unterwegs in
die Zukunft
teilend die Gesellschaft
der Lebenden.

So leben Tote, schrecklich
Totes
verwandelt sich zu Leben
wieder.

So hat sich das Wesentliche
einer Person
hineingelebt in mich
hineingelebt in jene
deren Erinnerungen ihren
Winterentwurf festhalten.

Was ich erinnere von der
Spur der Tränen
hab ich mit mir genommen
Bei allen meinen Wanderungen
zu vielen Orten, vielen
Stämmen (Völkern)

Ich bin gewandert in meiner
eigenen Vergangenheit
mich zurück und vor bewegend
in Erinnerung und Zeit;
Dinge, einst gespürt, wurden
bewusst
auf neue Art ...
Die Gegenwart pendelt in Ver-
gangenheit und Zukunft.

Dialog / ein Dialog / auch ein Dialog

Vielleicht teilen Sie diese Erfahrung: Es gibt Filme, die nicht verblässen, wenn es wieder hell wird im Kino; es gibt Filme, die mich nicht in Ruhe lassen, die eine Unruhe hinterlassen, das starke Gefühl 'etwas ist zu tun' -

"Hatte man aber im Sinn, mit seinem Film Erfahrungen weiterzugeben bzw. zu erzeugen - Erfahrungen, die so stark sind, dass sie Menschen in Bewegung versetzen, sie zu neuen Ideen und Handlungen führen: dann erwies sich diese journalistische Form mit ihren in erster Linie additiven Verknüpfungen als nur äusserst beschränkt tauglich. Wir brauchten ein organisches Prinzip (...), das den Film dazu bringt, organisch aus seinen je einzelnen Teilen in eine Totalität überzugehen. Wir fanden heraus, dass der Schlüssel dazu darin lag, dass eine Sequenz nicht lediglich beschreiben bzw. in nur einer Relation stehen soll, sondern dass sie eine Emotion, ein Bedürfnis erzeugen muss."

Leo T. Hurwitz

- Filme, die ein Bedürfnis hinterlassen
(und sei es vorerst bloss: über diesen Film zu schreiben).

DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED

Nach dem Tod seiner Frau und Mitarbeiterin Peggy Lawson begann Leo T. Hurwitz mit der Arbeit an DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED. Acht Jahre hat er daran gearbeitet. Knapp vier Stunden Film sind das Resultat - keine eigentliche Biografie, vielmehr, eben!, ein Dialog: Bilder, Töne, Worte, die über eine gemeinsame Zeit, die über Erfahrungen und Einsichten einer Frau nachdenken.

Die äusseren Ereignisse in ihrem Leben (1927-1971) - Arbeitslosigkeit, Gewerkschaftsbewegung, Faschismus, Vietnamkrieg, Studentenbewegung - ziehen wie ein schwarz/weisser Faden durch den Film. Hurwitz verwendet dazu Dokumentarmaterial, Zitate auch aus seinen und ihren Filmen, wie NATIVE LAND, HEART OF SPAIN, THE MUSEUM AND THE FURY. ("Das Bild ist auf dem Film.")

Die äusseren Ereignisse dieser Zeit, zugleich auch Inhalt ihrer Arbeit als Filmemacher (vergleiche Filmografie), sind zwar chronologisch geordnet, kehren aber immer wieder zu denselben Fragen und Gedanken zurück. "Welche Geschichte der Liebe liess uns hassen?"

Die Einsicht: "Was um mich geschieht, ist Teil von mir", führt zurück zur Person selbst, zu ihrer Kindheit etwa, in der Ära der grossen Depression. Als Kind Bewegungen wahrnehmend spürt sie Ängste, denen sie sich als Frau bewusst wird; um gegen deren Ursache zu kämpfen, macht sie Filme: "Das Kind, das ich war, ist in mir."

"Der Baum, den ich sehe, ist in mir":

Die Bilder aus Öffentlichkeit und Geschichte erweitert Hurwitz um jene einer inneren Welt, einer Welt der Gefühle, Menschen und Dinge, denen ihre Liebe galt.

"Die Welt in mir. Die Welt ausserhalb von mir."

So wie Leo T. Hurwitz bildlich die verschiedenen Ebenen der Erfahrung mit der Welt zu einem zugleich politischen wie poetischen Film verwebt, so formuliert Peggy Lawson das in Sätzen: "Wir müssen sie zusammen tun: die Welt der Freude, die Welt der Trauer und der Wut - meine Welt, unsere Welt - die Welt des Augenblicks und die Welt des Verstehens."

Diesen tiefen Sinnzusammenhang (übrigens: auch ein sinnlicher Zusammenhang) zwischen innen und aussen, den Hurwitz immer wieder herzustellen vermag, macht betroffen - beim Anschauen und beim Erinnern. Struktur und Thema des Films geben zu verstehen, dass ihre Liebe zu Menschen und Dingen, zu Natur und Städten, ihr Fühlen mit andern nicht bloss Kraft, sondern auch Ziel ihrer Arbeit gewesen ist.

DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED ist ein langsamer, nachdenkender Film, der auch dem Zuschauer Zeit zum Nachdenken lässt: die langen, bedächtigen Einstellungen von Bäumen, von Wiesen, aber auch die hektischeren, im Puls der Stadt geschnittenen Strassenbilder New Yorks hab ich oft so empfunden. Ausserdem darf ich Erfahrungen machen, Bilderfahrten zumindest. Vielfach wiederholt, donnert das Bild der Bombe von Nagasaki über die Leinwand, dann ein Bild vom Siegeslächeln des Herrn Hoover - eine Bildfolge, die ein Gefühl hinterlässt, das ich kenne und am ehesten mit dem Wort 'Ohnmacht' umschreiben würde. Später wird das formuliert: "Welches Unglück soll das Lächeln eines Präsidenten überdecken? Welche Strategien verfolgen die Regierungen? Und wozu dienen sie dem gewöhnlichen Menschen?" Und zu diesen Fragen das Bild: eine Frau mit einem Kind auf ihrem Schoss, am staubigen Strassenrand eines zerbombten Quartiers in Vietnam kauend.

Der Film ist voll möglicher Bilderfahrten, und er strahlt eine Kraft aus, die (ich hab den Film in diesen kalten Frühlingstagen in Zürich gesehen) wohltuend stark ist.

Oder -

Hurwitz über die Zeit vor, während und nach Mc Carthy:

"Sie verlieh mir die tiefwurzelnde Ueberzeugung, dass gesellschaftliche wie individuelle Probleme Lösungen zugänglich sind - dass die Veränderungen und Widersprüche, die wir durchleben, über Verzweiflung und Entfremdung hinausgehen müssen. Und sie bestätigt meine Ahnung, ein Teil jener Verschwörung (gegen alle gesellschaftlich diktierten Seh-, Fühl- und Denkweisen) zu sein, die wiederum nur ein Teil jener umfassenderen und niemals aufgehenden Verschwörung ist, ein Mensch zu sein."

Oder -

ein Bild, das durch den Film geht: "Shoot films, not people"

Regula Waldner

LEO T. HURWITZ - eine kleine FILMOGRAFIE:

Geboren in New York 1909; Harvard; eine der führenden Persönlichkeiten in der Entwicklung des Amerikanischen Dokumentarfilms seit den frühen 30er Jahren; Mitglied der "Film and Photo League"; 1932 Kurzfilm über eine Arbeitslosendemonstration in Washington HUNGER; 1933 SCOTTSBORO (Kurzfilm über den 'Scottsboro-Fall'); gründet 1934 die Produktionskooperative 'NY-KINO' (New York Kino) und wird Mitbegründer der FRONTIER FILMS (zusammen mit dem Fotografen Paul Strand, 1936), der ersten unabhängigen Dokumentarfilmgesellschaft in den USA; 1937 Endmontage von HEART OF SPAIN, einer Dokumentation über den Spanischen Bürgerkrieg. 1938-42 NATIVE LAND, Spielfilm mit dokumentarischen Einschüben über die Gewerkschaftsbewegung in den USA; tätig für den Hollywood-Produzenten David O. Selznik (1946/47); 1948 über Faschismus und Rassismus STRANGE VICTORY; 1950 bis 52 Kurzfilme im Auftrag der UNO; Hurwitz wird auf die 'Schwarze Liste' gesetzt (1952); THE YOUNG FIGHTER (1953); 1954-56 beratende Tätigkeit bei Herbert J. Bibermans Spielfilm THE SALT OF THE EARTH; 1956 über Konzentrationslager in Polen THE MUSEUM AND THE FURY; 1960 über New York HERE AT THE WATERS' EDGE; VERDICT FOR TOMORROW (1961, Eichmann-Prozess in Jerusalem); 1964 ESSAY ON DEATH; 1964-66 THE SUN AND RICHARD LIPPOLD, THE SEARCH OF HART CRANE; 1967-70 DO YOU KNOW A MAN NAMED GOYA (Kurzfilm über den Krieg in Vietnam, zusammen mit Peggy Lawson und seinem Sohn Tom); 1968-70 THE ART OF SEEING (Serie von vier Filmen, zusammen mit Peggy Lawson); 1972-80 DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED.

Die FILMKRITIK Nummer 266, Februar 1979, befasst sich ausschliesslich mit Leo T. Hurwitz (wonach er auch zweimal zitiert ist; die übrigen Zitate entstammen dem Film). ■

P.P.P.

PIER PAOLO PASOLINI

Ich habe meine Kräfte verloren.

Ich weiss nicht mehr, was das ist: Rationalität.

Mein Leben versandet

- das Leben eines gefallenen Engels -

verzweifelt, dass die Welt

nur grausam ist

und meine Seele wütet.

aus: "La religione del mio tempo", 1961

EIN LEBEN ZWISCHEN ALTEM UND NEUEM FASCHISMUS





MAMMA ROMA und Sohn - Anna Magnani und Ettore Garofolo

1922

Bologna ist von den Sozialisten befreit und bietet 1921 Mussolini einen triumphalen Empfang. Ein Jahr später, am 5. März 1922, wird Pier Paolo Pasolini hier geboren, ein halbes Jahr vor dem legendären Marsch auf Rom. Die in ihren Anfängen bedeutsame italienische Filmproduktion ist im Verlauf der letzten zwei Jahre auf einen Viertel zusammengeschrumpft. 50 Filme werden 1922 noch produziert; ein Jahr später sind es keine 30 mehr, so dass Robert Florey im Cinémagazine damals lakonisch festhalten kann: "Das italienische Kino hat aufgehört zu existieren."

Pasolini entstammt einer bürgerlichen Familie. Sein Vater ist - ungerne, aber nicht ohne Ueberzeugung - Berufsoffizier und zieht mit Frau und Kind von einer Garnisonsstadt zur andern: Parma, Belluno (1925, Geburt des Bruders Guido), Conegliano (Einschulung Pier Paolos). Aus der Romagna stammend, spricht der Vater das 'Hochitalienisch' - die Sprache der Faschisten, deren autoritäre und zentralistisch aufs Nationale ausgerichtete Ideologie alles Eigenständige zu unterbinden sucht. Pasolini wird, in seinen "Freibeuterschriften" Jahre später, hier einen Bogen schlagen und einen neuen Zentralismus, jenen der modernen Konsumgesellschaft, dem alten überordnen. "Der Faschismus hat die Seele des italienischen Volkes nicht einmal angekratzt; der neue Faschismus hat sie mit seinen neuen Informations- und Kommunikationsmitteln (und dabei vor allem das Fernsehern) nicht nur angekratzt, er hat sie zerfetzt, geschändet, für alle Zeiten beschmutzt..." (1973, im Corriere della Sera).

1931

Pasolini tritt ins Gymnasium von Conegliano ein; über Cremona landet er in Reggio Emilia. Inzwischen ist das Land von "Schädlingen" gereinigt worden, einem der grossen, Antonio Gramsci, dem Vorsitzenden und Denker der Kommunistischen Partei (PCI) wurde bereits 1928 der Prozess gemacht. 1957 wird einer von Paolinis erfolgreichsten Gedichtsbänden erscheinen, "Le Ceneri di Gramsci" (Gramsci's Asche):

"...du warst jung in jenem Mai, da der Irrtum
noch Leben war, in jenem italienischen Mai,
der dem Leben wenigstens Glut verlieh,
da du weniger leichtsinnig und unrein gesund
als unsere Väter - nicht Vater, sondern demütiger
Bruder - mit deiner mageren Hand schon
aufgezeichnet hast das Ideal, das leuchtet..."

Während eine Hassliebe Pasolini mit seinem Vater verbindet, hat er zur Mutter eine zunehmend innige Beziehung. "Ein anderer hätte sich an meiner Stelle das Leben genommen. Ich muss leider für meine Mutter leben", schreibt Pasolini 1952, nach seinem Ausschluss aus der PCI. Sie war Lehrerin und stammte aus dem bäuerlichen Milieu des Friauls. Ihre beiden Dialekte (der friulanische und der venezianische) haben Pasolini früh mit der Sprache des Volkes, mit dessen Eigenständigkeit in Berührung gebracht, dafür hat er sich zunehmend verzweifelt eingesetzt - im modernen Konsumtopf sah er sie mit allseitiger Unterstützung untergehen. 1964 tritt die Mutter als alte Maria am Kreuz im VANGELO SECONDO MATTEO auf. Die Unterscheidung von Religion und italienischer Volksfrömmigkeit erfährt er von ihr; sie weckt in ihm ohne religiöse Erziehung seinen dominierenden Sinn fürs Sakrale.

1942

Der Krieg ist in vollem Gang, Italien auf dem afrikanischen Kontinent vorgedrungen. In den beginnenden Gegenschlägen wird der Vater Pasolinis in Kenia gefangengenommen. Die Mutter zieht mit den Söhnen in ihre friulanische Heimat, nach Casarsa, zurück. Pasolini hatte inzwischen in Bologna das Abitur bestanden und mit einem Studium der Romanistischen Philologie und Literatur- sowie Kunstgeschichte begonnen. Er steht auf Rimbaud und Shakespeares Macbeth und betreibt seit 1941 zeichen- und maltechnische Studien. Im faschistischen Kino-Club begegnete er während der Ausbildung zum ersten Mal dem Film, der unter Mussolini bekanntlich in Italien wieder einen Aufschwung erlebte. Namen wie Blasetti, Lizzani, Camerini tauchten schon vor der Eröffnung der römischen Cinécitta (am 21. April 1937) auf, de Sica war damals noch Schauspieler, Zavattini bereits Drehbuchautor. Auch Pasolini schreibt so etwas wie ein Drehbuch und gerät, weil er nicht alle Filme, die er sehen will, sehen kann, in Streit mit den Faschisten. Ebenfalls 1941 gründet er mit Freunden die Zeitschrift "Eredi" (Erben), in der er eigene Gedichte im friulanischen Dialekt - der eigenständig ist, vergleichbar etwa mit dem Romanischen - veröffentlicht und Literaturkritik betreibt.

Vom 1. bis zum 8. September 1943 ist Pasolini Soldat; der Waffenstillstand der Alliierten mit Italien beendet diesen Einstand gleich wieder, und er entzieht sich der Deportation.

tion durch die Deutschen: Flucht ins Friaul. Essays, Gedichte, ein Theaterstück erscheinen. Am 12. Februar 1945 wird Pasolinis Bruder Guido von den Titoisten hingerichtet - Pasolini beginnt sich zu engagieren.

Von "Neorealismo" spricht der Filmkritiker Pietrangeli in einem Artikel über Luchino Viscontis OSSESSIONE - 1942; von einem neuen Realismus, in dem die soziale Wirklichkeit hautnah eingefangen und verarbeitet wird. Damit ist ein Begriff gegeben für etwas, das unterschwellig in Ansätzen seit den frühen Tagen des italienischen Kinos schon vorhanden war, ein grosses Stückweit auch mediterran-typisch erscheint. Während der Faschistenherrschaft wurde es gezwungenermassen stark verdrängt, zugunsten jener meist stupiden Klischee-Komödien, die die Leute bei Mut und Stange halten sollten. Während Viscontis Film nur heimlich aufgeführt werden kann, gelangen andere Werke gleicher Prägung bereits an die Öffentlichkeit: Blasettis QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE, mit Beteiligung Zavattinis, der auch am Drehbuch von de Sicas I BAMBINI CI GUARDANO arbeitete - beide Filme 1942. Der Neorealismus war definitiv geboren, das dreijährige Zuwarten machte den endgültigen Ausbruch dann nur umso explosiver: ROMA, CITTA APERTA von Roberto Rossellini hat 1945 Befreiung und beginnenden Wiederaufbau in einem zum Thema.

1947

Die freie filmische Entfaltung treibt ihre unvergänglichen Blüten: IL SOLE SORGE ANCORA (Vergano); IL BANDITO, SENZA PIETA (Lattuada); SCIUSCIA, LADRI DI BICICLETTA (de Sica); PAISA, GERMANIA ANNO ZERO (Rossellini); LA TERRA TREMA (Visconti); IN NOME DELLA LEGGA (Germi); RISÓ AMARO (de Santis). Werke, die auch Pasolini verschlungen haben muss. Ansonsten begeisterte er sich für Kurosawa - Mizoguchi - Dreyer - Murnau - Chaplin. 1945 hat er seine Dissertation beendet, "Antologie der Lyrik Pascolis". Jetzt ist er Lehrer an der Mittelschule in Valvasone, das ein Katzensprung von Casarsa entfernt liegt, im heimatlichen Friaul. Er schliesst Freundschaft mit dem Maler Giuseppe Zigaina. Es ist eine Zeit, in der auch Pasolini oft malt, wichtigstes Ereignis aber ist sein Eintritt in die kommunistische Partei, wo er 1949, als Ortssekretär in Casarsa, Wandzeitungen verfasst, die zu aktuellen Geschehnissen des öffentlichen Lebens Stellung nehmen. Er polemisiert gegen die De-

mocrazia Cristiana (DC), indem er Gleichnisse erfindet, wie den "Dialog zwischen einem armen Kommunisten und einem christdemokratischen Ausbeuter". Hier setzt Maria-Antonietta Macciocchi in ihrem im 'Le Monde' erstmals erschienenen Nachruf "Die Ermordung eines Dissidenten" an, wenn sie über die permanent geübten Gewalttätigkeiten gegen Pasolini zu berichten beginnt. "Das 'Todesurteil' über Pasolini wird von einem Staats- und Parteitribunal zum ersten Mal angekündigt, als er siebenundzwanzig Jahre alt ist, im Oktober 1949." Der Hass Pasolinis auf die DC steht seinen Genossen, die sich über ihre Grundsätze hinweg zu einem 'Historischen Kompromiss' treffen wollen, im Weg - Fazit: Pasolini wird aus der Partei ausgeschlossen. Aber nicht aus politischen Gründen, nein. Pasolini ist ja nicht nur Kommunist, er ist auch Homosexueller und stellt als solcher sexuelle Tabus in Frage. Nach einer Anzeige wegen angeblicher Verführung von Minderjährigen wird er wegen "moralischer Unwürdigkeit" aus der PCI ausgeschlossen und verliert auch gleichzeitig die Stelle im Schuldienst. Pasolini zieht mit seiner Mutter nach Rom und lebt zunächst in einem Armenviertel (...ACCATONE...MAMMA ROMA...). Macciocchi stellt in diesem Zusammenhang den "Männlichkeitsmythos, der in den kommunistischen Parteien von Anfang an da war, seit Marx, Lenin und Stalin, und bis heute geblieben ist", zur Diskussion. Sie schreibt: "Parti, Père, Puissance" (Partei, Vater, Macht - merkwürdigerweise die gleichen Initialen, die Pasolini oft verwendet hat, P.P.P.). "Eine Männerpartei für alles Männliche. Eine Partei, die zwangsläufig alles Andersartige illegalisieren muss: Frauen, Homosexuelle, Randfiguren, Subproletarier." (aus: 'Freibeuterschriften', zu denen Macciocchi ein engagiertes Vorwort geschrieben hat).

Die Anklage, die gegen Pasolini erhoben wurde, wird 1952 vom Gericht fallengelassen - nicht von der PCI. "Trotzdem bleibe ich jetzt und in Zukunft Kommunist", schreibt er einem ehemaligen Parteifreund. Er war fortan nicht mehr nur in Opposition zur Macht, er war nun auch in Opposition zur Opposition zur Macht. Er blieb es. 1960 betreut er die Leserrubrik einer PC-Wochenzeitschrift; der Herausgeber fordert, dass die Pasolini-Rubrik gestrichen wird, da es die verantwortlichen Genossen unerträglich fänden, dass ein Homosexueller für eine Zeitung schreibe, die auch in Proletarierfamilien gelesen werde... 1970 spricht Pasolini bei einer Vorführung von MEDEA in einem Arbeiterzentrum bei Neapel über "die sexuelle Wahrheit der sozialen Beziehungen". Die Faschisten fallen über den Ort her und



P.P.Pasolini in DECAMERONE: Maler ausdrucksstarker (Film-)Bilder
Gewalt, Politik, Sexualität: stetige Themen Pasolinis bis zu SALO





IL VANGELO SECONDO MATTEO: cristlich-marxistische Hinwendung zum Subproletariat

skandieren: "Schlagt Pasolini tot!"

"Ich bin wie eine Katze, die lebendig verbrannt,
von einem Lastwagen überfahren
und von den Buben an einem Feigenbaum aufgehängt
wurde,
die aber mindestens noch sechs
von ihren sieben Leben hat...
Der Tod besteht nicht darin,
dass man sich nicht mehr mitteilen
sondern dass man nicht mehr verstanden werden kann.."
(aus: 'Poesia in forma di rosa', 1964)

1953

Pasolini war als Kommunist extrem stark politisch engagiert, in Gefahren gebracht, wie es Macciocchi schildert, oder permanent auf der Suche nach der Gefahr, wie es Oriana Fallaci in einem posthumen Brief an ihn festhält, ihm vorhält. Häufiger Regierungswechsel prägt bereits 1953 die italienische Polit-Landschaft, Fellini dreht I VITELLONI und Pasolini schreibt zusammen mit Giorgio Bassani sein erstes Drehbuch: LA DONNA DEL FIUME (Regie führt Mario Soldati). Zwei Jahre später arbeitet er, wieder mit Bassani, am Drehbuch von IL PRIGIONERO DELLA MONTAGNA, das von Louis Trenker verfilmt wird. Gleichzeitig erscheint sein erster Roman, 'Ragazzi di Vita', gefolgt vom Skandal "wegen pornographischen Inhalts" - Pasolini erhält den Preis 'Colombo-Guidotti'. Bei der Drehbuchmitarbeit zu Fellinis LE NOTTI DI CABIRIA (1956) ist Pasolini "Berater für den Jargon der römischen Unterwelt".

1960

"Il sogno di una cosa", Pasolinis dritter Roman, erscheint 1962. "Es wird sich zeigen, dass die Welt längst schon den Traum von einer Sache besitzt, von der sie nur noch das Bewusstsein besitzen muss, um ihn zu verwirklichen." Mit seiner Arbeit versuchte Pasolini das "Bewusstsein von der Sache", von dem im obigen Marx-Zitat die Rede ist, permanent zu provozieren, als Schriftsteller, als Dichter, als Literaturkritiker, als Homosexueller und politisch Engagierter und fortan auch als Filmemacher und Verfasser von Zeitungspolemiken. "Die Funktion des Cinéasten in der heutigen Gesellschaft ist diejenige, bis ins letzte Cinéast

zu sein. (...) Filme für eine Elite zu drehen, ist nicht ein Risiko, sondern eine Pflicht. Die wahre Antidemokratie ist die Massenkultur: ein Autor ist also demokratisch, wenn er sich weigert, für die Massenkultur zu arbeiten, und wenn er sich 'absondert', indem er für Menschen aus Fleisch und Blut arbeitet."(1970)

Fünfmal hat Pasolini zwischen 1957 und 1960 als Drehbuchautor für Mauro Bolognini geschrieben: MARISA LA CIVETTA, GIOVANI MARITI, LA NOTTE BRAVA (eine der Verfilmungen von Paolinis Roman 'Ragazzi di Vita', der dort spielt, wo auch seine ersten Filme spielen werden), IL BELL'ANTONIO und LA GIORNATA BALORDA. Einmal, in Carlo Lizzanis IL GOBBO, mimt er 1960 noch einen Mönch; dann beginnt er eigene Drehbücher selbst zu verfilmen: ACCATONE wird im September 1961 auf der Biennale in Venedig uraufgeführt.

1961

Der Mitte-Links-Trend entwickelt sich in Italien weiter, im Film steht man in einer fruchtbaren Phase: Antonioni dreht LA NOTTE, Olmi IL POSTO, Visconti hat ROCCO E I SUOI FRATELLI herausgebracht, Fellini LA DOLCE VITA. Pasolini beginnt. Während der Dreharbeit zu ACCATONE entsteht bereits das Buch zu MAMMA ROMA; die beiden Filme spielen im gleichen Milieu, dort, wo sich Pasolini nach seinem Ausschluss aus der PCI zurückgezogen hat, wo er fürs erste "untergetaucht" ist, inmitten des römischen Subproletariats, am Rande einer Gesellschaft, die im beginnenden Konsumterror in freudiger Konkurrenz erstickt, am Rande einer Stadt, die sich rasant in die umliegende Landschaft hineinfrisst, am Rande eines Lebens, in dem man "die Krallen zeigen muss, wenn man nicht untergehen will" (Accatone), am Rande einer Welt, "die man umbringen kann oder von der man umgebracht wird", wo man nicht weiss, "ob Hunger ein Laster ist oder eine dumme Gewohnheit", am Rande einer Existenz, wo probieren über studieren geht, wo der Alltag ein stündliches Stelldichein mit dem Tod ist: "Dammo soddisfazione al popolo", sagt Accatone vor seinem waghalsigen Brückensprung beim Nave dei Folli (dem Schiff der Verrückten) in den Tiber, "geben wir dem Volk, was es will". Am Schluss, wenn er sterbend auf dem Pflaster das die Welt bedeutet liegt, seine Welt und die Pasolinis, am Schluss seiner irdischen Existenz bleibt ihm zu sagen: "Jetzt geht es mir gut". Ein Traum nur dauert an, derjenige vom Dorf "wo ich war, als ich klein war" (Ettore in MAMMA ROMA, und er scheint dabei auch für Pasolini zu sprechen). Oder eben

- die Befreiung durch den Tod, denn alles andere kann wiederkehren. "Ich bin frei, frei!", frohlockt die Hure Mamma Roma, als ihr Zuhälter Carmine (Franco Citti) am Anfang des Filmes heiratet; er wird zurückkommen und ihr sagen: "Du weisst, dass es mit einem von uns schlecht enden wird", einer zieht immer den Kürzeren, denn in dieser Welt, in der das Leben ein einziger Existenzkampf ist, wo jeder den anderen auszunutzen sucht, scheint nicht viel Raum für Wünsche und Hoffnungen. Im Traum hat Accatone an den Totengräber nur einen Wunsch, er solle ihm doch einen Platz freihalten, an dem die Sonne scheint. "Hör, was dir der Prophet sagt: heute gibst du den Ring, morgen deine Kette, in 7 Tagen die Uhr und in 77 Tagen hast du keine Augen mehr zum Weinen."

Als Pasolini zu filmen begann, ging es ihm "nicht so sehr darum, thematisches Neuland zu pflügen", er wollte einfach seine Ideen mit einer anderen Technik gestalten. Von der Literatur zum Film wechselnd, hat er eine neue Zeichensprache gefunden, denn hier "spricht alles durch sich selbst". Er spricht im Zusammenhang mit Werken aus diesen Tagen (nicht nur seinen eigenen) von einem "kritischen Realismus", in dem neorealistische Ansätze immer noch durchdringen. Pasolini dreht bewusst mit Laien, nimmt enge Freunde wie Franco Citti und Ninetto Davoli, und wenn er in MAMMA ROMA auf Anna Magnani zurückgreift, so muss er auch selber feststellen, dass sie seinen Anforderungen und Wünschen nicht entsprechen kann, sie ist ganz einfach NICHT jene Frau aus dem Volk, die Pasolini vorgeschwebt hat. Er erzählt in Episoden, mit einer frechen, wohltuenden Schludrigkeit blendet er hinein ins Leben. Das Bild ist wichtig, sein Aufbau, aber nicht die Perfektion. So wie Ettore Garofolo in der MAMMA ROMA als Kellner auftritt, so hat ihn Pasolini in den fünfziger Jahren kennengelernt - Caravaggio hätte dieses Bild malen können, andere, direkte oder indirekte Zitate aus der Malerei tauchen auf, und Pasolini selbst wird 1970 im DECAMERONE als Giotto in Erscheinung treten (siehe Bild Seite 17). Seine ersten Romane, Gedichte von ihm, die Auseinandersetzung mit der Malerei, verarbeitete Religion - alles ist konzentriert umgesetzt. In En-Face-Einstellungen führt der politisch Engagierte seinen Dialog mit dem Zuschauer, dialektisch leiten Bild (Armut) einerseits und Musik (Passion) andererseits zur Synthese Film.

In LA RABBIA (Die Wut, 1963) ist es dann die Montage von ganz gewöhnlichen Wochenschau-Ausschnitten aus den fünfzi-

ger Jahren, die Pasolinis Wut auf den omnipräsenten Faschismus zum Ausdruck bringt, die Wut auf eine unser Jahrhundert durch- und zersetzende Ideologie, die alles Kleine, Eigenständige, Persönliche zunichte macht und machte. Auch Marilyn muss sterben: "E possibile che la piccola Marilyn gli abbia mostrada la strada?" (Ist es möglich, dass die kleine Marilyn ihnen den Weg gezeigt hat?). "Das Christentum ist die Religion der Borghese geworden", heisst es auch, und die (dokumentarischen) Bilder verdeutlichen, was damit gemeint ist. "Insomma: Gershwin und Amstrong haben Marx geschlagen" - Atompilze, immer wieder: LA RABBIA ist die Antwort auf die Frage, warum unser Leben von Angst geprägt ist.

Für Bernardo Bertollucci liefert Pasolini die Idee zum ersten Film, LA COMMARE SECCA; zusammen mit Sergio Citti schreibt dieser das Drehbuch. Nach dem Erscheinen der Episode LA RICOTTA (Weichkäse) im ROGOPAG (ROssellini, GODard, PASolini, Gregoretti) wird diese sogleich beschlagnahmt, Pasolini kriegt einmal mehr einen Prozess aufgehalst: "Diffamierung der Religion" heisst es im später annullierten Urteil. Der Film-im-Film-Film berichtet über die Dreharbeiten zu einem kitschigen Christusfilm a la americana, so gut, dass er trivial-ernstgenommen wird und eben die bereits gewohnttypischen Konsequenzen mit sich bringt: die Borghese fühlen sich in jenem Glauben verletzt, den sie gar nicht haben können - dazu ist das Neue Testament viel zu marxistisch. 1964 nimmt Pasolini diesen Stoff nun ernst und dreht IL VANGELO SECONDO MATTEO, in Apulien, Lukanien und Kalabrien. Er widmet den Film "der gütigen, fröhlichen, leutseligen Erscheinung Johannes XXIII", er, der ungläubige Marxist, setzt sich mit diesem Film härtesten Auseinandersetzungen aus, die erst mit seinem letzten Werk, dem SALO, LE 120 GIORNATE DI SODOMA (1975) noch übertroffen werden. Pasolini selbst hat den Evangeliums-Film im Nachhinein als "ausserordentlich widersprüchlich" bezeichnet, wobei der Film gerade von dieser Widersprüchlichkeit lebt. Als er ihn später wiedersah, bemerkte er, dass die Figur seines Christus ausschliesslich ihm entspricht, "wegen der schrecklichen Zweideutigkeiten, die sie enthält."

1965

"Wohin die Menschheit geht? Wer weiss das?" Vater Toto und Sohn Ninetto sind nach diesem Mao-Zitat unterwegs durch UCCELLACCI E UCCELLINI, dem vielleicht letzten Film, den

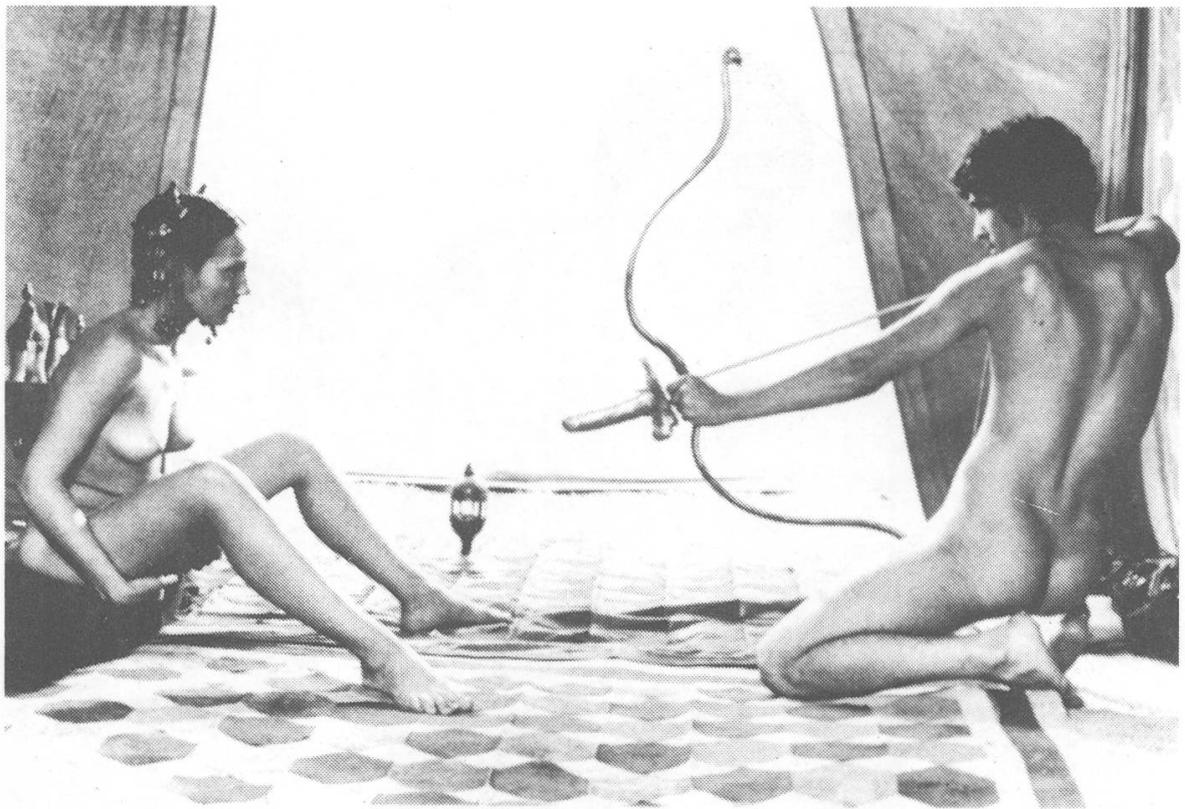


Variationen des Ausdrucks: Silvana Magnano als Iocaste in EDIPO RE
und Franco Citti als ACCATONE - "Mystifizierung und Lebensnähe"





"Liebe als diskutiertes Tabu" und "Liebe als lebensfreudiges Ritual" -
COMIZI D'AMORE (mit O.Fallaci, rechts vorn); IL FIORE DELLE 1001 NOTTE



Pasolini noch auf ideologischen Basen baut. Ein Jahr später werden die beiden chaplinesk die Erde vom Mond aus betrachten, LA TERRA VISTA DALLA LUNA. - Woher die einzelnen Exponenten dieser Menschheit kommen, hatte Pasolini 1963 in COMIZI D'AMORE halb Italien gefragt, in einem an sich ganz banalen Interview-Filmchen, in dem er selbst in Erscheinung tritt und wo extrem stark zum Ausdruck kommt, warum er so verbissen gegen Entwicklungen gewisser gesellschaftlicher Tendenzen angekämpft hat: Pasolini liebte den Menschen, den einzelnen. "Woher kommen die Kinder?" fragt er die Kinder in Palermo, die Leute am Strand, die Arbeiter vor der Fabrik, die Soldaten - Italien, wie es die Antwort auf ein Tabu umgeht, Pasolini, wie er sich seinen Landsleuten direkt zuwendet. Dazwischen Gespräche mit Moravia und Musatti, Gespräche mit Antonella Lualdi und - Oriana Fallaci (die für einmal nicht die Fragen stellt). Sie, die Fallaci, hat viele Jahre später zwei Briefe geschrieben: einen "Brief an ein nie geborenes Kind" und - einen "Brief an Pier Paolo". Ersterer ist in Buchform erschienen, letzterer im sorgfältig zusammengestellten Katalog zur Ausstellung mit Gemälden Pasolinis. Es ist dies einer der eindrücklichsten und aufschlussreichsten Texte, die je über ihn geschrieben worden sind, geprägt von einem Gefühl, das sich so leicht nicht umschreiben lässt: "Wirst du mich wieder quälen, wenn ich sage, dass du nicht ein Mann warst, sondern ein Licht, ein Licht, das ausgegangen ist?" Pasolini hat diesen Brief nie erhalten, er war genauso eine Reaktion auf seinen Tod, wie er eine Reaktion auf einen Brief war, den Pasolini der Fallaci zu ihrem Buch gesandt hat: "Ich habe dein letztes Buch bekommen. Ich hasse dich, dass du es geschrieben hast. Ich habe nicht über die zweite Seite hinausgelesen. Ich will es nie lesen, nie. Ich will nicht wissen, was im Bauch einer Frau ist. Die Mutterschaft eckelt mich an." Sätze, die der Mann, der eine Umfrage über die Liebe gemacht hat, eben COMIZI D'AMORE, einer Frau übermittelt, die ein Buch geschrieben hat, in dem sie sich (unter anderem) mit dem Kind in ihrem Bauch auseinandersetzt. "Ich habe dir nicht geantwortet", schreibt Fallaci. "Was schreibt man einem Mann, der verzweifelt ist, ein Mann zu sein, den es schmerzt, aus dem Bauch einer Frau geboren zu sein? Der Brief war letztlich nicht an mich gerichtet, sondern an dich selbst, oder besser an den Tod, den du immer gesucht hast, um dieser Wut, durch einen dicken Bauch, zwei gespreizte Beine und eine Nabelschnur, die sich in Blut auflöst, auf die Welt gekommen zu sein, ein Ende zu machen. Wie soll man dich über das Unvermeidliche trösten?"

1968

Ein Jahr, das Pasolini geliebt haben musste, denkt man, ein Jahr, in dem er mit allen anderen, die sich regten, aufschrie, ein Jahr, wo man "fast täglich das Gefühl haben konnte, anderntags beginne die Revolution", wie er sechs Jahre später im 'Dramma' schreiben wird. Aber Pasolini konnte sich vom Glauben, "die Revolution beginne über Nacht", nicht beflügeln lassen, denn für ihn war das Pflicht, was er von jedem Intellektuellen forderte: die Fakten zunächst kritisch und kompromisslos zu prüfen. Spontaneität hin oder her. Aus der Rückschau gab es für Pasolini keine objektiven und realen Gründe, aktiv zu werden. Er dreht zwei Filme, eine zwölfminütige Episode, LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA (für den Film AMORE E RABBIA, mit weiteren Beiträgen von Lizzani, Bertolucci, Bellocchio und Godard), und TEOREMA. FIORE ist ein Versuch, eine lange Kamerafahrt durch die Via Nazionale in Rom, in der Ninetto mit einer Papierblume in der Hand fröhlich dahinterrennt, schliesslich stirbt. Ueber diese Einstellung und zwischenhinein blendet Pasolini Szenen, Bilder, die die Welt ausmachen, Krieg, Schwarzhemden, Wandzeitungen, Paraden, Reden - Ninetto, der unbekümmert durch den Verkehr läuft, hört plötzlich die Stimme Gottes, die zur Erkenntnis mahnt. Den Tod am Schluss erklärt Pasolini selbst aus Ninettos Unschuld heraus: "Weil er unreif und unschuldig ist, verdammt ihn Gott und lässt ihn sterben." Unschuld - auch Pasolini liess er sterben.

TEOREMA, dieser Strichgang des Bürgertums, dieser Ausdruck endgültig verlorener gesellschaftlicher Identität, und PORCILE (ein Jahr später), in dem das Mittelalter in Bildern (nicht in Sprache) zu uns spricht, verbunden mit dem Schweinestall (PORCILE) industrialisierter Gegenwart, gehören zusammen, gehen gleichsam auseinander hervor. Der Sprung zwischen Mythos und Gegenwart dramatisiert - in APPUNTI PER UNA ORESTIADA AFRICANA wird er 1969 dokumentiert. Pasolini hatte 67 EDIPO RE, den König Oedipus, als antiken Stoff bereits im Jemen verfilmt und begab sich nun erneut auf die Suche nach Schauplätzen, Gesichtern, Bildern für eine weitere griechische Tragödie: Aeschylos' "Orestie". Es bleibt diesmal allerdings mit den APPUNTI bei der fremdartig anmutenden Suche, einer faszinierenden Begegnung mit jenem Kontinent, auf den es Pasolini magnetisch immer wieder hinzog, der ein stückweit Verwandtschaft aufweist mit seinem geliebten Vorortstrom (und umkehrt). Oriana Fallaci gegenüber soll er einmal gesagt haben: "Afrika ist wie eine Droge, die du nimmst, damit du

dich nicht umbringst." (New York setzte er dagegen, als einen "Krieg, in den du gehst, um dich umzubringen." Auch New York hat er geliebt.)

Aehnlich wie in den COMIZI D'AMORE tritt Pasolini auch in den APPUNTI wieder auf, im Kommentar vor allem, der diese afrikanische Zuneigung in Worten ausdrückt, der der Phantasie auf die Sprünge hilft, von Bildern spricht, die gesucht werden, Bilder zeigt, die er findet: dort Orestes - wo finden wir die Furien? In diesen Bäumen vielleicht, hier... Die Suche scheint die Verfilmung zu ersetzen. Die Faszination eines VANGELO SECONDO, einer MEDEA, eines EDIPO RE ist mitgetragen durch die Transposition, sei dies nun aus Palestina nach Kalabrien oder umgekehrt, aus der griechischen Antike in die afrikanische oder mittelöstliche Gegenwart.

1970

Bleibt die "Trilogie des Lebens"- "Die Filme, die ich jetzt drehe, sind für mich wie eine Befreiung": DECAMERONE (1970), I RACCONTI DI CANTERBURY (1971) und IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (1974), nach all den schmerzlichen Erfahrungen ein munteres Auflachen. Und: "Ich glaube nicht mehr", sagt Pasolini in einem Interview 1973, "dass man im politischen Sinne effektiv wirksam arbeiten kann. (...) Ich kämpfe weiter, obwohl ich an ein Resultat nicht glaube." Verzweiflung - sie nährt den Versuch, den Kampf auf neuen, munteren Wegen fortzusetzen, bevor sie total wird im SALO. Ich weiss nicht, ob Pasolini nachher überhaupt noch einen Film hätte machen können. Irgendwie musste er 'erlöst' werden. Er hat festgestellt, dass die Bourgeoisie sogar die Jungen (1968) dazu verwendet hat, ihre "eigenen, unbequemen Mythen zu zerstören. (...) Durch ihre Selbstisolierung haben die Jungen eine dualistische Logik aufgestellt, statt der natürlichen" (seiner marxistischen). "Statt Thesis, Antithesis und Synthesis sind sie bei der Antithesis hängengeblieben. Und wenn man stehenbleibt, fällt man zurück." (1973) SALO wurde Pasolinis filmisches Testament. Es gipfelt in der Einsicht, dass von Machthabern ausgeübte Gewalt im Grunde immer gleich ist ... offensichtlich unausstehlich, denn sonst würde die herrschende bürgerliche Moral, die darin angegriffen wird, doch endlich den Mut haben, dieses Werk (schwerverdaulich hin oder her) der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, dem Plebs zu zeigen. Aber nein! die Darstellung des Ekelhaften wird als schlimmer empfunden, als ihre permanente Ausübung. Gar nicht daran zu denken, was an primitivstem Gewaltsschund zuweilen auf unseren

PIER PAOLO PASOLINI - FILMER:

1953: erstes Drehbuch: LA DONNA DEL FIUME (Regie Mario Soldati). Zwei Jahre später arbeitet Pasolini, wieder mit Bassani, am Drehbuch von IL PRIGIONERO DELLA MONTAGNA (Louis Trenker). 1956: "Berater für den Jargon der römischen Unterwelt" bei Fellinis LE NOTTI DI CABIRIA. Zwischen 1957 und 1960 Drehbuchautor für Mauro Bologninis MARISA LA CIVETTA, GIOVANI MARITI, LA NOTTE BRAVA (eine der Verfilmungen von Paolinis Roman 'Ragazzi di Vita'), IL BELL'ANTONIO und LA GIORNATA BALORDA. 1960 mimit er in Carlo Lizzanis IL GOBBO einen Mönch - dann beginnt er eigene Drehbücher selbst zu verfilmen.

1961: ACCATONE wird im September an der Biennale in Venedig uraufgeführt. Während der Dreharbeit zu ACCATONE entsteht bereits das Buch zu MAMMA ROMA (1962). Eine Episode, LA RICOTTA (1962) im ROGOPAG (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti). 1963: LA RABBIA eine Montage von Wochenschau-Ausschnitten aus den 50er Jahren und COMIZI D'AMORE eine Befragung der Italiener nach der Liebe.

In Palästina dreht p.p.p. im Winter 63/64 als Vorarbeit SOPRALUOGHI IN PALESTINA PER IL VANGELO SECONDO MATTEO; 1964 dann in Apulien, Lukanien und Kalabrien IL VANGELO SECONDO MATTEO. 1965: UCCELLACCI E UCCELLINI, mit Toto und Ninetto, die ein Jahr später die Erde in LA TERRA VISTA DALLA LUNA chaplinesk vom Mond aus betrachten; die Episode CHE COSA SONO LE NUVOLE (1967) mit ihnen.

1967: EDIPO RE als antiken Stoff im Jemen verfilmt.

1968: TEOREMA und die Episode, LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA (für AMORE E RABBIA); ein Jahr später: PORCILE.

1969: MEDEA, mit Maria Callas und APPUNTI PER UNA ORESTIADA AFRICANA ("Dokumentarfilm"); APPUNTI PER UN ROMAZO NELL'IMONDISNI (kurzer Dokumentarfilm, 1970); LE MURA DI SAN'A (Kurzfilm, 1973).

Bleibt die "Trilogie des Lebens" - "Die Filme, die ich jetzt drehe, sind für mich wie eine Befreiung" (p.p.p): DECAMERONE, 1970; I RACCONTI DI CANTERBURY, 1971 und IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE, 1974. SALO, LE 120 GIORNATE DIE SODOMA (1975) wurde sein filmisches Testament.

PIER PAOLO PASOLINI - MALER: Ausstellungskatalog sowie (umfangreicher) Kunstband "P.P.P. Zeichnungen und Gemälde", Balance Rief Verlag, Basel 1982.

PIER PAOLO PASOLINI - SCHRIFTSTELLER: "Freibeuterschriften", Quartheft, Wagenbach Verlag, Berlin 1978.

Leinwänden gesehen werden kann, jeglicher (absolut jeglicher) Ethik und Moral spottend, aber systemkonform.

1975

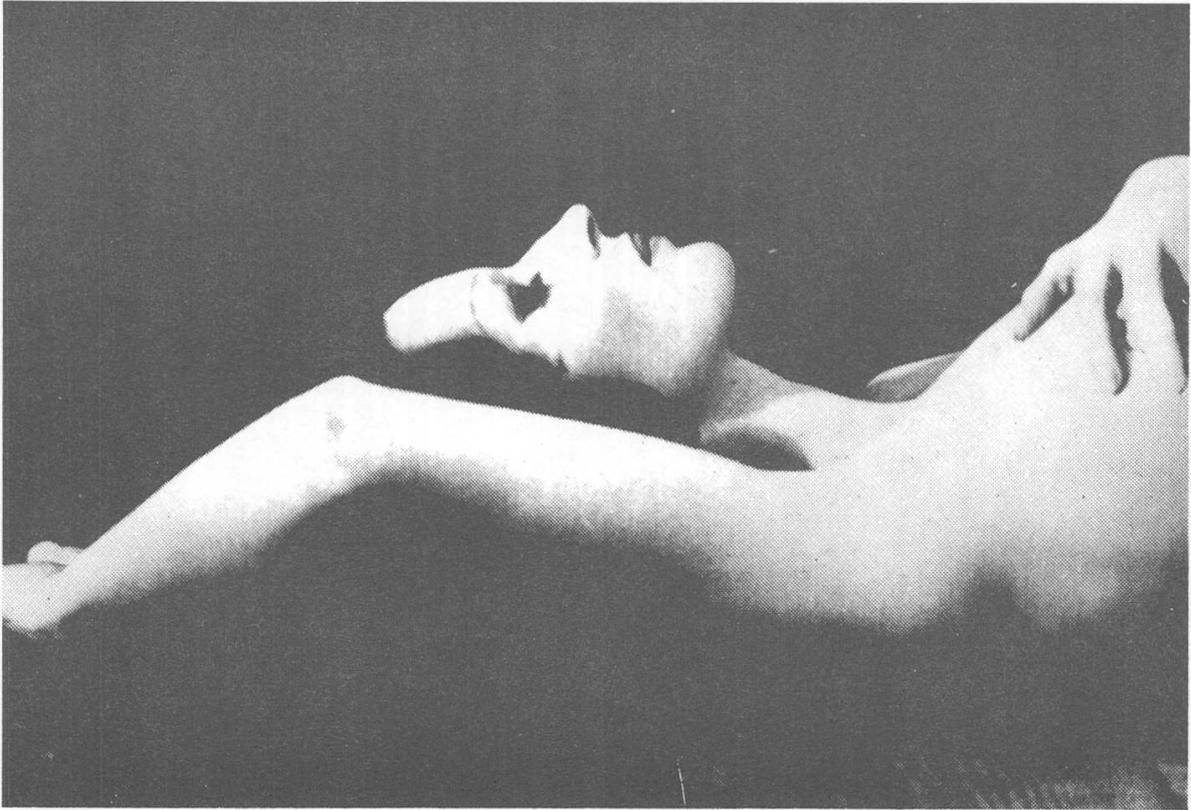
Eine Szene aus ACCATONE wiederholt sich in der Realität und geht als Zeitungsmeldung um die Welt: Pier Paolo Pasolini wurde in Ostia tot auf der Strasse liegend aufgefunden. "Sie haben Pasolini umgebracht", sagt ein Junge, der die Unita verkauft, ein paar Leuten in der Römer Bar Tre Scalini. Darunter sind 'ein Mann' Panagulis und Oriana Fallaci, die beide diesen Abend eigentlich mit P.P.P. haben verbringen wollen. "Wie, wen? Das ist nicht wahr." Es war wahr. Fassungslosigkeit, dann Einsicht: irgendwie hat man diese Meldung schon lange erwartet. Am Fernsehschirm die endgültige Bestätigung: "Es erschienen auch zwei Leute, die deinen Körper gefunden hatten. Sie sagten, dass du von weitem nicht einmal wie ein Körper ausgesehen hast, so massakriert warst du. (...) Wirst du mich wieder quälen, wenn ich sage, dass du nicht ein Mann warst, sondern ein Licht, ein Licht, das ausgegangen ist?" Einen letzten Text hatte Pasolini noch Stunden vor seinem Tod aufgeschrieben, ein politisches Programm, das er bei einem Kongress der Radikalen Partei zwei Tage später, am 4. November 1975, verlesen wollte: "Vergesst unverzüglich die grossen Siege und fahrt fort, unerschütterlich, hartnäckig, ewig in Opposition, zu fordern: fahrt fort, Euch mit dem Andersartigen zu identifizieren, Skandal zu machen, zu lästern." - Ein Trost: sein Werk und - "der Tod besteht nicht darin, dass man sich nicht mehr mitteilen, sondern dass man nicht mehr verstanden werden kann." Vieles, Pasolini, wird immer klarer.

(1982)

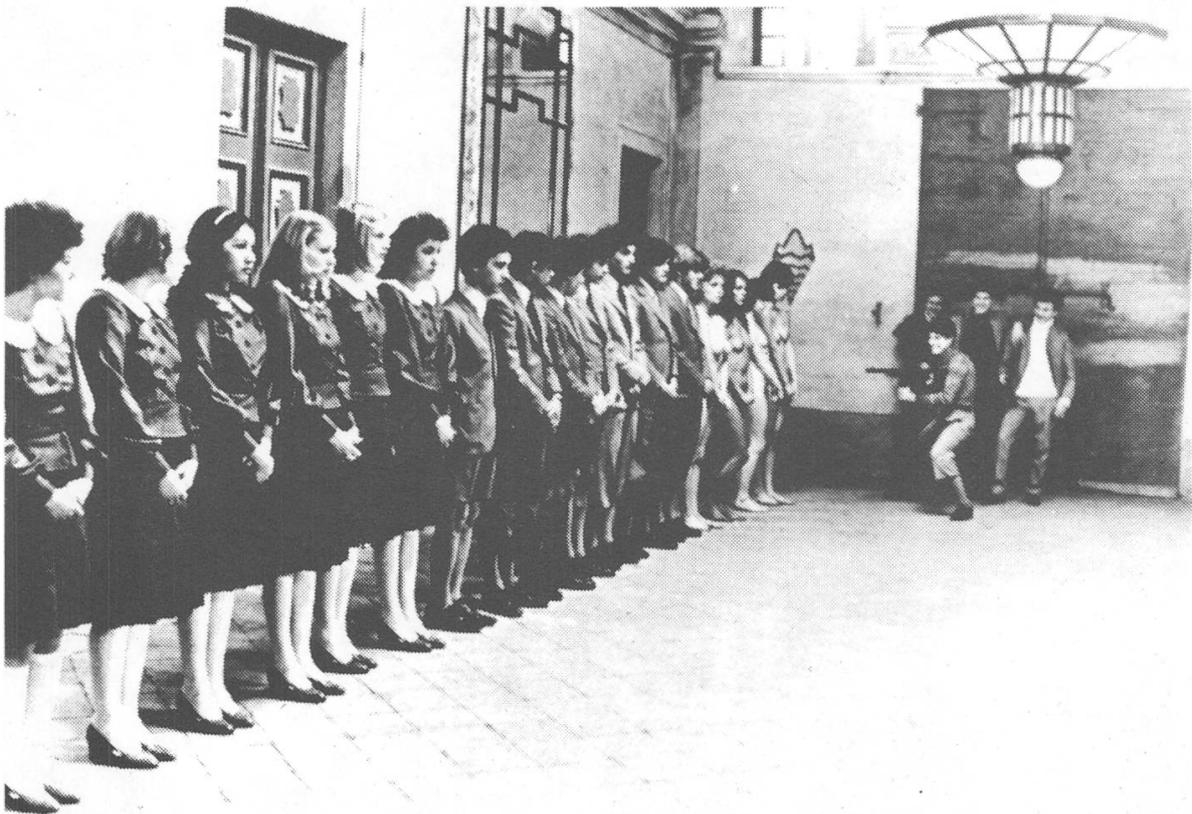
Am 5. März dieses Jahres wäre P.P.P. sechzig geworden. Zeiten vergehen. Im Rahmen der Zürcher Junifestwochen findet eine Hommage an ihn statt, veranstaltet von einem Filmposium, das noch keine stete Bleibe haben darf. Filme werden gezeigt (vgl. Programm), Bücher können gelesen werden, erstmals können auch Gemälde und Zeichnungen Pasolinis im Rahmen einer umfangreichen Ausstellung betrachtet werden; dies ist für viele die wohl grösste Ueberraschung, wusste man doch, dass er bleibende Film-Bilder geschaffen hat, wohl aber kaum (die meisten Biographien verdeutlichen es), dass Pasolini auch gezeichnet und gemalt hat. Der Basler Balance-Rief-Verlag hat solche Bilder zusammengetragen, Bilder, die Pasolini zumeist in Büchern aufbewahrt hatte.

Zur Dokumentation der Ausstellung sind zwei äusserst beachtenswerte Publikationen erschienen: ein Katalog, der allein schon in der Auswahl der beigegebenen Texte besticht (Friulanische Gedichte Pasolinis, neben Texten von Oriana Fallaci, Luise Rinser, Nicolas Born, Giuseppe Zigaina, u.a.m.), und ein Kunstband, der sorgfältig ediert das Wesentliche vereinigt. Pasolini hat sich, das mag man feststellen, wenig ums Formale gekümmert, er hat Impressionen ausgedrückt - und dies einige Male sogar im wahren Sinne des Wortes. Etwa während der Dreharbeiten zu MEDEA, wo er auffallend oft mit einer Frau zusammen war: Maria Callas (die Medea). Man munkelte, sie seien Geliebte gewesen, aber Fallaci zweifelt: "Wart ihr es? Ich weiss, dass du zweimal im Leben versucht hast, eine Frau zu lieben: du warst enttäuscht. Aber ich glaube nicht, dass eine von ihnen Maria (gemeint Callas) war.(...) Mein Verdacht ist, dass du sie als Schwester adoptiert hast." Portraitiert jedenfalls hat er sie immer wieder. In einigen Fällen hat er dabei Materialien aus der jeweiligen Umgebung verwendet, Naturfarben, die er auf die Bilder ausgepressten Blumen oder Blättern entnahm. Auch als Maler aussergewöhnlich? Die rund 120 Arbeiten, die diese Ausstellung umfasst, entstanden zwischen 1941 und 1975, wobei eine Zwischenphase von gut 20 Jahren seine Lust am Malen unterbrach. "Der Hersteller dieser Bilder", schreibt Helmuth Heissenbüttel im Katalog, "war so in seine Sache verloren, dass das Resultat schon fast wieder so etwas erreichte wie Naturzustand." Es schien Pasolini auch in diesen, den gemalten Bildern nicht um Perfektion zu gehen, das Skizzenhafte, Spontane wiegt stärker. In ihnen ist Pasolini wieder bewusster Aussenseiter; der Titel eines der Bilder: "Die Welt will mich nicht mehr und weiss es nicht", halbe Münder in der Diagonale gezeichnet, in wenigen Strichen, als ob der Dialog (der gesuchte) für ihn immer einseitig sei. Portraits am Anfang, ein paar grob skizzierte Frauenakte, Landschaften und Selbstportraits am Schluss, die Suche nach dem eigenen Bildnis. Und auffallend oft (auch in einem Bild): die Maria (Callas). 104 hervorragende Farbproduktionen vereinigt der Kunstband, die letzte, die halben Münder, ist eine der undatierten, zeitlos, Ausdruck dessen, was Pasolini wohl jeden Tag hätte ausdrücken mögen. Ein letztes Mal Fallaci: "Man musste schon eine grosse Leber haben, um nachts den Schlamm frequentieren zu können wie du. Die Leber der Christen, die beleidigt und verhöhnt ins Colloseum eingezogen sind, um sich von den Löwen zerreißen zu lassen." Wo Widerstand zu Bildern wird, wird sehen zur Pflicht.

Walter Ruggle

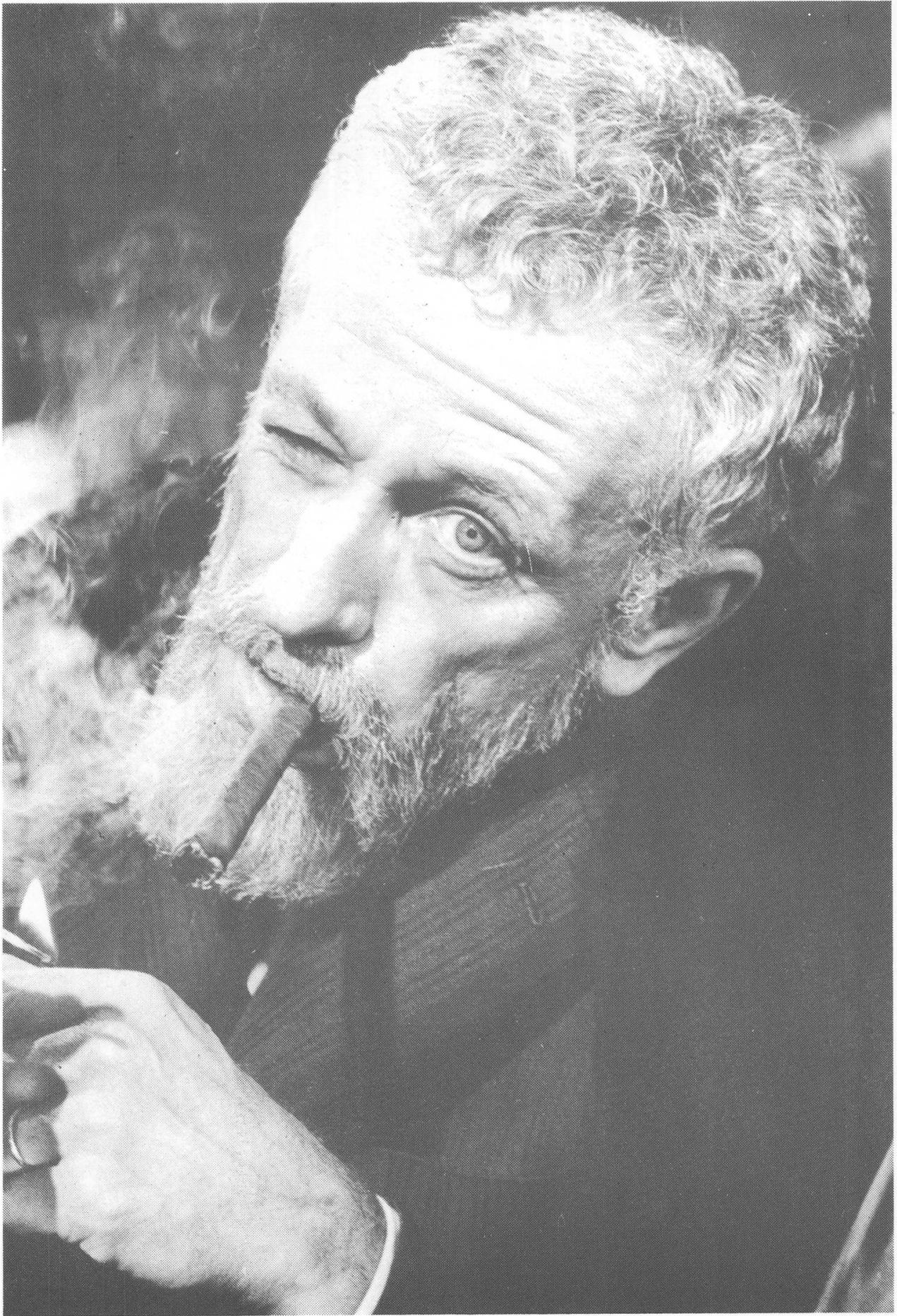


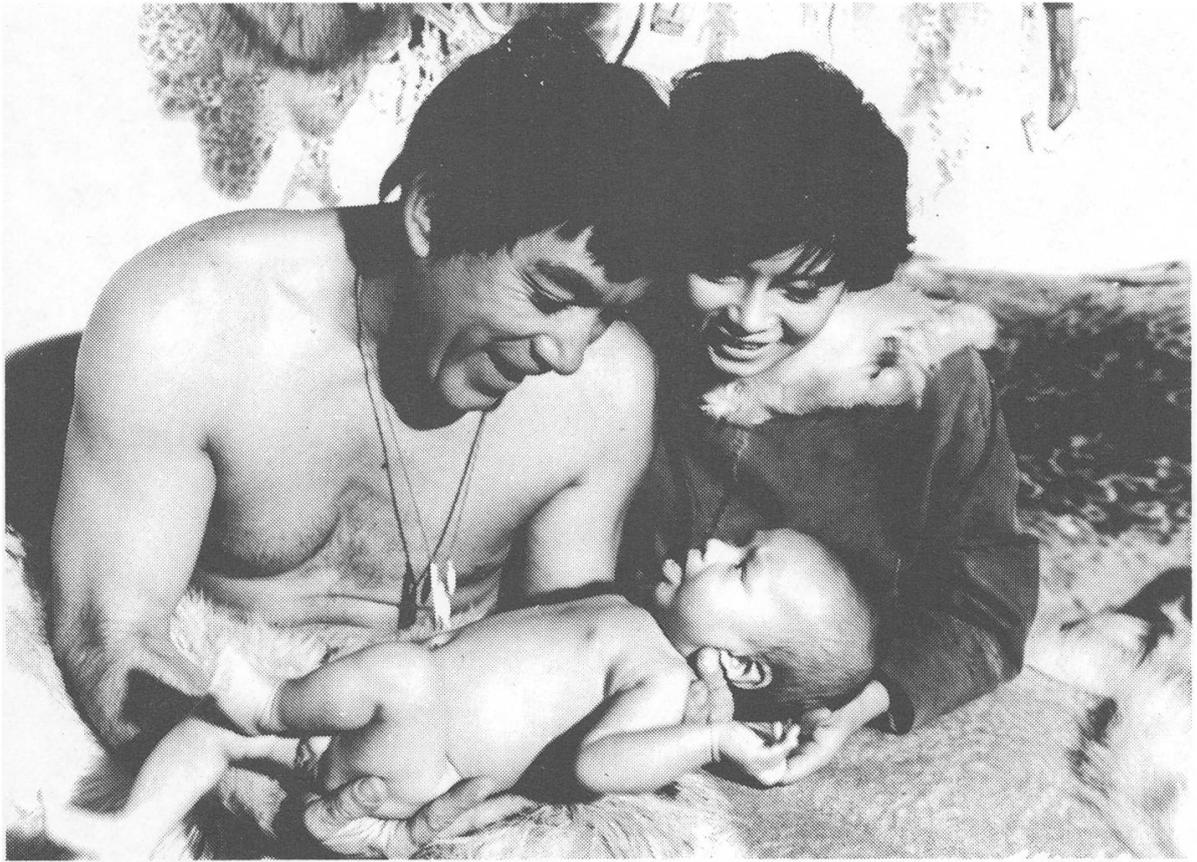
"Bürgertum 1968 auf dem Strich" – Silvana Magnano in TEOREMA –, bevor es P.P.P. testamentarisch in die totale Perversion der Gewalt SALOs schickt



ABER VON NUN AN GIBT ES DAS KINO.
UND DAS KINO, DAS IST NICHOLAS RAY.







Themen, die um die Familie kreisen: Anthony Quinn als Eskimo in THE SAVAGE INNOCENTS / REBEL WITHOUT A CAUSE, wo James Dean an seiner vergeblichen Liebe zu seinem Vater leidet.



REBELLEN WIDER WILLEN

Die Familie ist der wichtigste Mittler der Sozialisation; sie reproduziert im Individuum die kulturellen Muster. Sie übermittelt nicht nur ethische Normen, sondern formt auch die Charaktere. Von allen Institutionen widersetzt sie sich am stärksten gesellschaftlicher Veränderung. Dies in Filmen zu dramatisieren, gehörte immer zum Schwierigsten, einmal weil solche Geschichten allzu leicht ins Triviale abgleiten und zum andern, weil eine engagiert-kritische Auseinandersetzung mit der Familie nur selten goutiert wurde.

Ray hat Gangster- und Kriegsfilm gedreht, Abenteuerfilme und Western; er hat mit Stars wie Humphrey Bogart, Robert Ryan und James Dean gearbeitet. Die Gewalt ist in seinen Filmen ebenso vorhanden wie die Melodramatik. Er war aber auch ein Meister des Funktionalismus und eines psychologischen Erzählaufbaus - angewandt auf Themen, die um die Familie kreisen. Nicht umsonst entstanden seine Hauptwerke in den 50er Jahren, einer Zeit, in der nicht zufällig "Familienfilme" massiv produziert wurden.

Kein Wunder: Die 50er Jahre, geringschätzig unter dem Begriff "Nierentisch" subsumiert, waren die Zeit des Wiederaufbaus, eines Neubeginns - nicht nur in Europa, wo im wortwörtlichen Sinn wiederaufgebaut wurde, sondern auch in den USA, wo der Begriff sozialpsychologisch zu verstehen ist. Dennoch gab die politische Situation wenig Anlass zu Hoffnungen. Der Kalte Krieg, die Atom- und seit 1952 die Wasserstoffbombe, der Korea-Krieg, der Israel-Oktoberkrieg, die Algerien-Krise, Mau-Mau-Aktionen, Kongo-Unruhen, die Suezkrise, der Bürgerkrieg in Laos, McCarthys Denunzierungshetze, Niederschlagung von Aufständen im Ostblock, das Berlin-Ultimatum - Tatsachen, die der allgemeinen Fortschrittseuphorie zuwiderliefen. Keine Gesellschaftsgruppe reagiert auf solche Stimmungen feinnerviger als die Familie. Sie ist in unsicheren Zeiten die Fluchtburg schlechthin. Nicht nur aufgrund dieses äusseren (politischen) Drucks verkrustete die Familie, sondern auch weil sie immer heftiger unter gesellschaftliche Kontrolle geriet, die das patriarchalisch-konventionelle Prinzip zu zerstören drohte: durch eine

fortschrittsgläubige Medizin, Pädagogik und den Konsum. In Schach gehalten von Zukunftsängsten und Zukunftsfreude, rettete sich die Familie in konservative Verhaltensformen, Moral kippte ins Moralisieren um und Rechtschaffenheit in Selbstgerechtigkeit. REBEL WITHOUT A CAUSE (1955) kann man als das Haupt- und Schlüsselwerk dieser Epoche bezeichnen: es wurde geschrieben und inszeniert von Nicholas Ray.

Entdeckt haben Ray für Europa schon früh allein die Franzosen. Sie erkannten in ihm nicht nur einen Künstler des "cinéma d'auteur", sondern auch einen engagierten Erzähler, der sich nicht scheute, das problematische Thema der Familie aufzugreifen. Im deutschsprachigen Bereich fanden die Ray-Filme - mit Ausnahme von JOHNNY GUITAR vielleicht - keine Anerkennung. Die Stories schienen der deutschen Kritik zu albern, oberflächlich, sentimental und larmoyant. Die Besonderheiten der filmischen Ausdrucksweise, Rays Umgang mit dem Dekor und den Schauspielern, sah man nicht, weil man eben das Hauptmotiv fast aller Ray-Filme für belanglos hielt: Die Auseinandersetzung des Einzelnen mit den bürgerlichen Konventionen der Familie.

In den Ray-Filmen geht es auf den ersten Blick ja auch sehr bürgerlich zu. Eine schnurrenhafte Wohlbefindlichkeit drückt sich in den Interieurs aus. Küchen und Gärten rücken ins Bild, Kinderzimmer und geschmückte Flure. Freundschaft und Nachbarschaft werden hochgehalten - es herrscht eine seltsam süssliche, fast abstossend, leicht muffelnde Idylle. Doch dieser erste Eindruck verflüchtigt sich sehr schnell, die bürgerliche Idylle bekommt etwas Unbehagliches, das den Zuschauer rasch in Bann zieht: Ray macht sie als trügerische Fassade transparent. Am grossartigsten gelingt ihm dies im bis heute unterschätzten, 1956 entstandenen BIGGER THAN LIFE. James Mason spielt darin Ed Avery, der brav seiner gesellschaftlichen Rolle nachgeht. Ed ist ein gewissenhafter Pädagoge, von den Kollegen geachtet und von den Schülern geliebt, ein zuvorkommender Ehemann, der heimlich eine Zweitarbeit macht, um seiner Frau den aufkeimenden Wohlstand zu komplettieren, und ein liebender Vater, der seinen Jungen mit sanfter Autorität leitet.

Alles stimmt - bis auf die krampfartigen Anfälle, die Ed immer mal wieder befallen. Eines Tages bricht er zusammen. Er muss ins Krankenhaus, und die Mediziner stellen eine Erkrankung fest, die nur mit Cortison in Schach gehalten werden kann. Die Aerzte sind sich im klaren, dass das neue Mittel unangenehme Nebenwirkungen, hat und erlauben nur eine streng dosierte Einnahme des Schmerzmittels. Bald tritt sichtbare Besserung ein, Ed Avery fühlt sich wieder gesund, auch wenn er Stimmungsschwankungen unterworfen ist; depres-

sive Zustände wechseln mit euphorischen. Um sie unter Kontrolle zu bringen, erhöht Ed heimlich seine Cortison-Dosis - und wird süchtig. Nun beginnt er, Schritt für Schritt, seine bürgerliche Kontrolle zu verlieren. Zunächst nur in der Familie, die die Gattin nach aussen abschottet, doch an einem Elternabend in der Schule nimmt dann auch die Öffentlichkeit an dem Verfallsprozess teil. Der tüchtige Lehrer verbreitet plötzlich aberwitzige Theorien, die im Kernsatz gipfeln: "Die Jugend ist eine Krankheit, die mit Erziehung geheilt werden muss."

Rays BIGGER THAN LIFE ist natürlich kein Film über die Wirkung von Cortison - das Mittel ist völlig austauschbar -, sondern eine Psycho-Studie über die Brüchigkeit bürgerlicher Konventionen - und die stellt er mit einer ungewöhnlichen filmischen Kraft dar, mit einer physischen Unmittelbarkeit, die nicht zuletzt auch von den Schauspielern ausgeht, die - stärker noch als bei Elia Kazan - dem Schauspielerstil des Actors Studio verhaftet sind.

Schon in den ersten Bildern weiss man's: Avery und seine Familie haben alle Konfliktmöglichkeiten beseitigt, weil sie sich - überdeutlich sichtbar - den äusseren Instanzen der bürgerlichen Konvention überantwortet haben. Diese Instanzen helfen ihnen jedoch nicht mehr, sobald Ed versucht, sich von ihnen zu lösen (wobei dies hier gewaltsam, durch eine Krankheit geschieht). Am Ende, dem Grössenwahnsinn verfallen, will Ed Avery sogar seinen eigenen Sohn schlachten. Den verängstigt dezenten Hinweis seiner Frau, Abraham habe ja letztlich Isaak auch nicht geopfert, weil es Gott verhinderte, kontert Ed mit der schönen Behauptung: "Dann hat sich Gott eben geirrt."

Wahn-witziger kann der Zustand eines Menschen, der seine soziale Kontrolle verloren hat und die lange unterdrückten Aggressionen nun in übersteigerter Form aufs Kind projiziert, gar nicht dargestellt werden. Im Gegensatz zu den blutigen Bürger-Dramen Claude Chabrols, der zu Rays Bewunderern gehört, war Ray in seinen Sezierungen bürgerlicher Werte nie kalt und zynisch, sondern immer von grosser Emotionalität und Wärme. Das ist vielleicht ein weiterer Grund, weshalb die Filme Nicholas Rays im intellektualisierten deutschsprachigen Raum lange so geringschätzig behandelt wurden.

Die Revolte gegen das amerikanische, puritanische, bürgerliche System ist Thema all seiner Filme; am vielfältigsten sicher im berühmten REBEL WITHOUT A CAUSE, aber auch im kuriosen THE SAVAGE INNOCENTS (1959), in dem Anthony Quinn einen Eskimo spielt, der auf der Suche nach einer Frau ist und mit den Gesetzen der Imperialisten in Konflikt gerät.

Die Reinheit und Unschuld, mit der hier die Zwischenmenschlichkeit der Eskimos den rigiden Zivilisationsformen des Westens gegenübergestellt wird, mag naiv sein, doch enthält gerade sie eine Menge von Rays Traum einer Zwanglosen Gesellschaft. Der Kampf von Aussenseitern gegen etablierte Normen ist Rays unstillbares Anliegen gewesen, den Rebellen gehörte seine Sympathie. Die Geschichte von Jesse James (THE TRUE STORY OF JESSE JAMES, 1957) erzählt er bezeichnenderweise aus der Sicht der Mutter, und in PARTY GIRL (1958) ist eine aufreizende Tänzerin im Privatleben ausgerechnet mit einem gehbehinderten Anwalt liiert, der liebend gern in ein bürgerliches Eheleben abspringen würde - wenn er könnte.

Auffallend sind immer extreme Konstellationen, die ein Abgleiten in Naturalismen verhindern sollen. Ray benutzt materiell Gegebenes und sinnlich Erfahrbares, um Wirklichkeits- und Wesenszusammenhänge überdeutlich herausarbeiten zu können. Klassisch geradezu ist ihm das in seinem berühmten Kultfilm JOHNNY GUITAR (1954) gelungen, einem Western, der gegen jegliche Western-Konvention inszeniert wurde. Etwas Traumhaftes und Surreales haftet dieser delirierenden Auseinandersetzung von zwei Frauen an, die sich bis aufs Blut bekämpfen.

Auf diesen Film liesse sich anwenden, was Emile Zola einmal über den Maler Manet äusserte: "Das Wort Realist bedeutet mir nichts, da ich das Wirkliche dem Temperament unterordne." Rays Filme sind Ausdruck eines kaum zu bändigenden Temperaments. In JOHNNY GUITAR wird das nicht nur im Dekor deutlich, sondern vor allem in den Farben: mitten in den Bergen, weit und breit kein anderes Haus, der feudale Spiel-Saloon von Vienna (Joan Crawford), die mit pechschwarzer Bluse und blutroter Schleife gegen ihre Rivalin antritt. Emma Small(!), ein weiblicher McCarthy, schnallt sich den Revolver übers Trauerkleid, um ihre mörderische Eifersucht zu stillen und die Crawford zu hängen. Die wiederum wartet in dieser Szene, ganz in Weiss an ihrem Flügel sitzend, auf ihre Aburteilung - leuchtet dann, Schlinge schon um den Hals, weiss in der rabenschwarzen Nacht.

Da werden Emotionen in Bilder umgesetzt, wie sie das Kino mit einer solchen Kühnheit selten zustande brachte. Realismus wird hier zur Antithese, zur wütend-rebellischen Reaktion auf die Konventionen des herrschenden Geschmacks - gerinnt zur schwarz-romantischen Ballade. Was im Strom des Alltags unterdrückt wurde, unartikuliert bleiben musste, das bannte er auf die Leinwand. Damit ist in Rays Filmen stets die Zeit mit eingeschrieben, in der sie entstanden.

Wolfram Knorr



Küche, Freundschaft, Nachbarschaft und reine Liebe: Robert Mitchum und Susan Hayward in *THE LUSTY MEN* / Cathy O'Donnell und Farley Granger heiraten in *THEY LIVE BY NIGHT* während sie auf der Flucht sind





Die schönen Gefühle gebären nicht nur schönes, sondern auch Brutalität
- THEY LIVE BY NIGHT / Brutaler Hass von Robert Ryan und selbstver-
ständliches Vertrauen der blinden Ida Lupino in ON DANGEROUS GROUND



DER AUSDRUCK DER SCHÖNEN GEFÜHLE

Im Kino "besteht der schöpferische Akt darin, nicht die eigene Seele in den Dingen, sondern die Seele der Dinge zu malen." Jean-Luc Godard

Die reine Liebe der Cathy O'Donnell, die sich voll und ganz ausliefert, auch weil Farley Granger sich mit seiner Liebe voll und ganz ausliefert - bis in den Tod. Er ist ein Mörder, der aus dem Gefängnis ausgebrochen ist, doch mehr noch ist er ein Mann, der sich für eine Frau entschieden hat. Und sie ist eine Frau, die eines Tages ihre zusammengesteckten Haare öffnet, für diesen Mann. Aber dann kommt Helen Craig ins Spiel, die beide verrät. Auch aus Liebe. Dass die schönen Gefühle nicht nur schönes gebären, sondern auch Hinterhalt und Brutalität, das machte THEY LIVE BY NIGHT deutlich, 1947.

Und dann, 1950, IN A LONELY PLACE. Da gebiert die Liebe auch die Skepsis, den Zweifel, schliesslich sogar die Angst und die Verzweiflung. Gloria Grahame kennt Humphrey Bogart nur vom Sehen. Doch als er in Schwierigkeiten ist, verschafft sie ihm ein Alibi - auf einem Polizeirevier. Sie erklärt, sie sehe ihn gerne an, weil sie sein Gesicht möge. Später sagt Bogart, er habe, schon als er sie gesehen habe, gewusst, dass sie eine sei, die sich von allen unterscheide, eine, die wisse, was sie wolle. Daraufhin antwortet sie, sie wisse auch, was sie nicht wolle: "I don't want to be rushed." Nachdem die Indizien gegen Bogart aber immer mehr anwachsen, wandelt ihre Liebe sich zur Angst vor der Liebe, dann sogar zur Angst vor der geliebten Person. Am Ende, als Bogart diese Angst bewusst wird, geht er weg aus dieser

Liebe. Und mit jedem Schritt, mit dem er sich entfernt, sterben wir Zuschauer ein bisschen weiter, beim Zuschauen. Robert Ryan, in ON DANGEROUS GROUND, von 1951. Er ist Polizist der Stadt, "a cop, one of the best", wie sein Vorgesetzter erklärt. Er selber weiss, dass das nichts zählt. "Cops have no friends", sagt er. Und: "Nobody likes a cop." Die bösen Gefühle, denen er sich ausgesetzt fühlt, setzt er um in böse Gefühle gegen jeden Gangster der Stadt. Er ist voller Hass, voller Brutalität. Ray sagt, Ryan stelle einen Mann dar, "der Mitglied eines Gewalttrupps ist, dessen Job es ist, Gewalt vor auszusehen und zu verhindern, und der eben diese Gewalt schon in sich hat." Eines Tages wird er von seinem Chef aufs Land geschickt. Da entdeckt er, dass der Hass, den er in sich hat, nur die andere Seite der Liebe ist, die er auch in sich hat. Als Ida Lupino, die Frau, die er zu lieben lernt, ihn fragt, wie das sei, ein "cop" zu sein, antwortet er, nun ziemlich betroffen: Da dürfe man niemandem trauen.

* * *

Die Figuren in den stärkeren Ray-Filmen sind nicht von dieser Welt, sie leben in der Hölle ihrer Leidenschaften. An ihre grossen Gefühle, ihre Träume, ihre Obsessionen bleiben sie gekettet bis zum Scheitern, oft sogar bis zum Tod.

Auch die Konflikte, die sie auszutragen haben, bringen sie zur Erde zurück. Eher ziehen diese Konflikte sie noch weiter weg. Da wird dann die Hölle als Hölle sichtbar.

* * *

Robert Mitchum als gealterter, kranker Rodeochampion, der aufgegeben hat, in THE LUSTY MEN von 1952. Er liebt Susan Hayward, darf sie aber nicht lieben, weil er auch ihren Mann liebt, Arthur Kennedy. Nur ein einziges Mal küsst er sie - demonstrativ, vor vielen Leuten, aus Liebe, doch auch aus Freundschaft. Er will Kennedy wieder zur Besinnung bringen, der inzwischen als Rodeoreiter grossen Erfolg hat und dem das zu Kopf gestiegen ist. Der Kuss als Geste des Abschieds (gegenüber der Hayward) und zugleich als Geste der Herausforderung (gegenüber Kennedy). Jedes Tun hat seine Konsequenzen. Der Kuss bringt den Zweikampf in der Rodeo-Arena. Und der Zweikampf bringt Mitchum den Tod. Doch als Mitchum das wilde Biest reitet, erkennt Kennedy noch: "He's the best!" Diese Einsicht wird ihm sicherlich zur Qual werden. Aber davon spricht der Film nicht mehr.

Und dann kommen die Farben ins Kino des Nicholas Ray. Das lässt die Leidenschaften farbiger, noch leidenschaftlicher werden. Die Liebe und der Hass, die Eifersucht und die Gewaltfähigkeit, die Angst und der Mut, die grossen Gefühle delirieren, in JOHNNY GUITAR von 1954. Es geht um Stirling Hayden, der eines Tages den Job als Gitarrespieler in Joan Crawford's Saloon annimmt. Er wirkt ruhig und cool und sehr selbstbeherrscht: zunächst jedenfalls. Aber als ein Junge, der sich als Mann fühlt, zu unbedacht mit seinem Colt herumspielt, gerät er ausser sich und fuchtelte noch kindischer mit einem Colt. Und schon in der ersten Nacht, als er halb betrunken mit der Crawford allein ist, fragt er sie ganz aufgeregt, wieviele Männer sie bereits vergessen habe. Woraufhin sie antwortet: "Genausoviele, wie Du Frauen nicht vergessen hast." Da bittet er sie, sie möge ihm doch sagen, dass sie all die Jahre auf ihn gewartet habe und dass sie gestorben wäre, wenn er nicht zurückgekommen wäre, und dass sie ihn noch immer so liebe, wie er sie liebe. Was Joan Crawford ihm auch alles wiederholt, mit einem Tonfall in der Stimme, der klarstellt, dass sie nichts davon meint. Aber danach fährt sie ihn an, dass er immer noch nur träume, und einige Augenblicke später umarmt sie ihn, und während sie ihn umarmt, sagt sie, dass sie tatsächlich auf ihn gewartet habe, die ganzen fünf Jahre über. Es geht also auch um Entgrenzungen, um Situationen, wo keiner mehr das Ausmass seiner Empfindungen verbirgt, auch nicht die Widersprüche innerhalb dieser Empfindungen. Da sind dann die Gefühle so überlebensgross, dass begreifbar wird, wie gering die Chancen sind, diese Gefühle auch zu leben. Eigentlich jedoch geht es vor allem um Joan Crawford, um ihre leidenschaftliche Kraft, mit der sie allen Anfechtungen und Anfeindungen trotzt. Sie hat ein Ziel: Um ihren Saloon herum soll eine Eisenbahnstation und eine Stadt entstehen. Diesem Ziel ordnet sie alles unter. So setzt sie dem Hass der Mercedes McCambridge, die nichts so sehr will, wie sie vernichten, äussere Gelassenheit entgegen. Und wenn das nicht genügt, zieht sie einfach ihren Revolver. Oder sie spielt Klavier. Oder sie redet und hofft auf Vernunft bei den Begleitern der McCambridge. Doch es geht noch um einiges mehr in JOHNNY GUITAR. Um die Berge, das Wasser, den Wasserfall. Um Reiten, Tanzen und Spielen und am Ende sogar ums Schiessen. Um die Verwechslungen der Pistolengurte bei Mercedes McCambridge. Um ein weisses Kleid und um die Frau, die es trägt unter einer Brücke, an der ein Strick hängt, an dem sie baumeln soll. Es geht um das, was sich nicht oder nur schlecht sagen lässt, weil die Worte fehlen oder weil es diese Worte gar nicht gibt. Es geht um die Wahrheit, das ist

sicher. Aber auch um das gemalte Gebirge im Hintergrund, als Hayden und Crawford in die Stadt einfahren. Und um den roten Schal, den die Crawford dabei trägt - und der so knallig wirkt, wie ein greller Fleck in einem Kandinsky- oder Matisse-Gemälde. Es geht um das, was Hayden sagt, als er von Scott Brady, der eine Bank ausraubt, bedroht wird: "Besides, I'm a stranger here myself." Darum, dass John Carradine sich für die Crawford opfert und dann, als die fragt, warum er das getan habe, erklärt, sie hätte dasselbe auch für ihn getan. Es geht ums Gittarespielen. Und um die Bereitschaft, alles zu wagen; um die Frau, die man liebt, vor dem tödlichen Strick zu retten. Um Geld und Macht und Einfluss und Liebe geht es. Um Liebe. Und um die Frage, ob man ein gelbes oder ein rotes Hemd tragen soll.

* * *

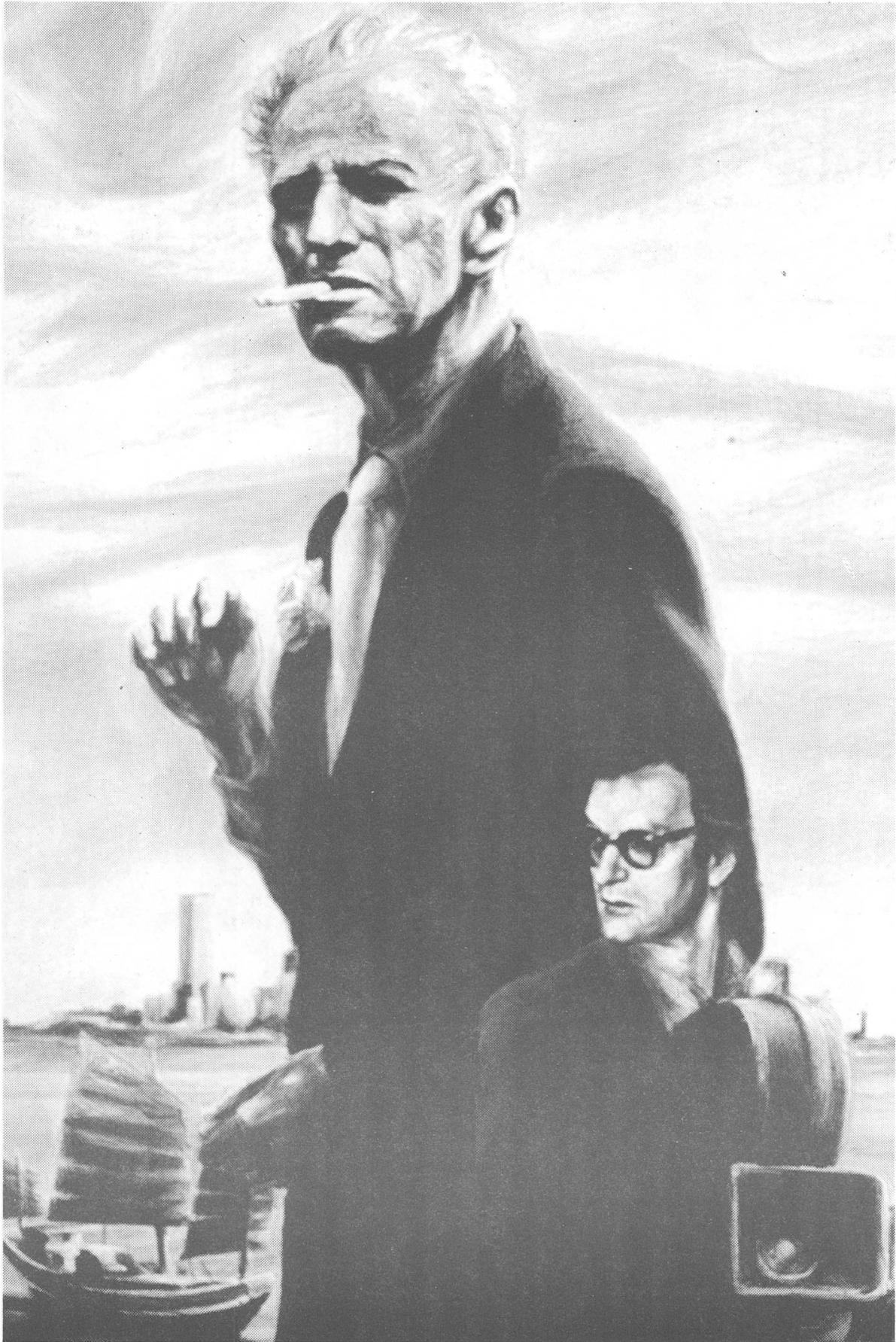
Nicholas Ray sprach einmal von einer "Zeichnung der Personen", als er die Arbeit an den Figuren seiner Filme charakterisierte. Die Formulierung weist auf ein Verständnis für die Figuren - jenseits von Funktionalität, jenseits auch von Psychologie. Personen zeichnen, das ist bei Ray wie: Figuren malen.

Die naiv Liebenden in THEY LIVE BY NIGHT. Die verzweifelt Liebenden in IN A LONELY PLACE. Der brutale Hass von Robert Ryan und das selbstverständliche Vertrauen der blinden Ida Lupino in ON DANGEROUS GROUND. Die einsame Liebe von Robert Mitchum in THE LUSTY MEN. Und die entgrenzt Leidenschaftlichen in JOHNNY GUITAR. Figuren, die - jenseits von Gegebenem und Wahrscheinlichem - direkt den schönsten Träumen zu entstammen scheinen: dem Geträumten und Erträumten, die zugleich aber so wirklich scheinen durch ihre körperliche Gegenwärtigkeit, so präsent und plausibel. Figuren, die Illusionen vorstellen, aber auch die Illusion von Wirklichkeiten.

Nach 1954 kann man diese schönen, diese berührenden Figuren noch in anderen Ray-Filmen erleben. 1955 in REBEL WITHOUT A CAUSE, einem der schwächeren Filme von Nicholas Ray: Da leidet James Dean an seiner vergeblichen Liebe zu seinem Vater. Aber er findet Natalie Wood und auch San Mineo, der einmal zwei verschiedene Strümpfe trägt, der eine blau, der andere rot. Im Lachen von James Dean, manchmal kindisch verspielt, manchmal verweint oder verzweifelt, in diesem Lachen liegen fremde Erfahrungen verborgen, die neue Gefühle ausdrücken.



PARTY GIRL, mit einem gehbehinderten Anwalt (Robert Taylor) liiert, der gern in ein bürgerliches Eheleben abspringen würde - wenn er könnte.



Umschlag zum reich illustrierten Drehbuch: NICK'S FILM, LIGHTNING OVER WATER, von Wim Wenders (beim Verlag "Zweitausendundeins" / Filmbesprechung s.No 119)

In HOT BLOOD von 1955 begegnen wir der leidenschaftlichen Jane Russell als einer Zigeunerin, die von allen Männern begehrt wird, ihrerseits aber niemanden begehrt. Erst als sie einen Mann trifft, der nichts von ihr will, entdeckt sie, dass sie auch die grosse Liebe in sich hat. Cornel Wilde, den sie will, wehrt sich gegen sie mit Tänzen. Später, als er sie auch will, muss er zuerst wieder werben um sie, tanzend.

Und dann, 1957: BITTER VICTORY, ein Film der Nacht. Alles was wirklich geschieht, ereignet sich im helleren Halbdunkel des späten Abends oder im düsteren Halbdunkel der afrikanischen Nacht. Das Wiedersehen von Ruth Roman und Richard Burton. Ihre Entdeckung, dass sie nach all den vielen Jahren sich immer noch lieben. Und die Konfrontation der beiden mit Curt Jürgens, der mit der Roman inzwischen verheiratet ist. Die grosse Liebe hat Bestand, sie triumphiert über den Kompromiss. Doch die Liebenden scheitern, weil Jürgens, für den seine Ehe kein Kompromiss ist, die Leidenschaft in sich hat, den Tod des anderen zu ertragen, ja ihn sogar ganz bewusst herbeizuführen. In diesem Film ereignet sich das Wesentliche in den Gesten. Wenn einer redet, gerät er ins Hintertreffen. Und wenn einer redet und dabei sogar meint, was er redet, hat er bereits keinerlei Chancen mehr. Burton opfert am Ende sein Leben, um das Leben von Jürgens zu retten. Das hindert den allerdings nicht daran, Burtons letzter Bitte, dem Motiv für seine Selbstopferung, nicht zu entsprechen.

Schliesslich in PARTY GIRL aus dem Jahre 1958: Robert Taylor als karrieresüchtiger Rechtsanwalt, der bereit ist, alles zu tun, nur, um Erfolg zu haben. Er arbeitet meistens für Lee J. Cobb, einen brutalen Gangsterboss, der seine Brutalität hinter einem jovialen Gehabe zu verstecken sucht. Gegen Cobb hat Taylor nicht den Hauch einer Chance. Wenn Taylor seinen Boss als "Sau" beschimpft, lacht dieser und nimmt es, obwohl betroffen, als verbale Einschränkung seiner Macht. Wenn Taylor ihm allerdings ernsthaft widerspricht, hört Cobb sich das nur an, macht Komplimente über den hervorragenden Wortschatz, insbesondere über die ausgezeichnete Verwendung der Fremdwörter und fragt dann, was das alles bedeuten solle. Die Gefährlichkeit, die dabei in seiner Stimme mitschwingt, ist eine Gefährlichkeit, die die Konsequenz des Todes in sich trägt. Taylor weiss das und so bleibt ihm nur, stets klein beizugeben. Dass Taylor überhaupt auf den Gedanken kommt, gegen seine Karriere zu re-

den und zu handeln, kommt von seiner Liebe zu Cyd Charisse, einer Tänzerin, die er eines Tages auf einer Party kennenlernt, die Cobb veranstaltet, weil er seinen heimlichen Schwarm vergessen will, Jean Harlow, die am gleichen Tag in Hollywood einen anderen heiratet. Anfangs zögert Taylor, er hat Angst davor, sich auf etwas einzulassen, das er nicht zu beherrschen vermag. Aber dann, während er sich noch als der Überlegene denkt, sind es ihre Vorwürfe gegen seinen Lebenswandel, die ihn irritieren, dann sogar faszinieren. Ihre Hinweise auf seine Arbeit, die mit unlauteren Methoden und rhetorischer Geschicklichkeit selbst Mörder vor ihrer Verurteilung bewahre, kann er nur mit einer Platitude beantworten: Dass er im Leben stets für den kürzesten Weg gewesen sei. Als sie daraufhin abrupt aufsteht und ihn sitzen lässt, beginnt seine Liebe, die ihn nicht mehr loslässt. Im Showdown kämpft er dann sogar gegen Cobb - mit allen Mitteln, die er im Laufe seiner langen Anwaltspraxis erlernt hat. Und Cobb ist fasziniert von diesen Mitteln, auch weil er Taylor wirklich mag. Das kleine Augenzwinkern, das kurz vor dem Tod in Cobbs Gesicht liegt, ist kein Zeichen der Ueberheblichkeit, auch kein Zeichen der distanzierenden Ironie. Es ist das kleine Spiel eines Stars mit den mythischen Regeln des Genres, das diese Regeln zwar befolgt, aber dennoch auch die Hoffnung artikuliert, dass alles einmal - noch schöner - ganz anders wird.

* * *

Dass Nicholas Ray ein Mann des Kinos ist und nicht ein Ideen-Autor für Filme, enthüllen seine schwächeren Arbeiten, insbesondere die Figurenzeichnung dieser Filme. A WOMAN'S SECRET und KNOCK ON ANY DOOR von 1949, BORN TO BE BAD von 1950, FLYING LEATHERNECKS von 1951, RUN FOR COVER von 1955 und dann seine späteren Filme, nachdem er Hollywood längst verlassen hatte: THE SAVAGE INNOCENTS (1959), KINGS OF KINGS (1961) und 55 DAYS AT PEKING (1962).

Später hat Nicholas Ray in vielen Aeusserungen sich als Rebell stilisiert. Er hat die Industrie-Arbeit verantwortlich gemacht für die fehlende Handschrift. Dabei hat er übersehen, dass seine Handschrift sich nur entwickeln konnte innerhalb der Industrie.

Vielleicht aber hat er das auch gewusst und sich nur nicht eingestanden. Dafür sprechen Kadrierungen, der Dekor, die Montage.

Norbert Grob

'NE TASSE STARKEN KAFFEE UND ETWAS TABAK

I was born when you kissed me,
I died when you left me,
I lived a few days while you loved me.

"Was geht hier eigentlich vor?", fragt Dancing Kid, der neben Vienna an der Bar lehnt. "Nur was Sie sehen, Mister", antwortet Johnny, der mit seiner Gitarre auf der andern Seite von Vienna steht.

"Nur was Sie SEHEN, Mister" - übrigens: ganz nebenbei eine wirklich hervorragende Definition für Kino - ja und nein. Kid, der eben noch vom Fremden gesagt hat, der Mann gefalle ihm, SIEHT, dass er seine Vienna, die er bislang beschützte, verloren hat, und meint, bei genauerem Ueberlegen gefalle ihm der Gitarrespieler eigentlich gar nicht mehr. Johnny soll für die Besitzerin des Lokals, die ihn deshalb herkommen liess, was spielen. Da seine Frage, ob Vienna an ein bestimmtes Lied denke, im Raume bleibt, greift er in die Saiten; sie wendet sich ab, dreht sich um, damit die beiden Männer ihr Gesicht nicht sehen - die Kamera zeigt es: ein weiches, verträumtes Antlitz, Johnny weiss genau, was er tut, Erinnerungen werden wach. Vienna gibt sich einen Ruck - ihre Gesichtszüge verhärten sich wieder - verlangt, ihr Musiker möge was anderes spielen, und schreitet, in die Tiefe, zu den Spieltischen: Geschäft ist Geschäft.

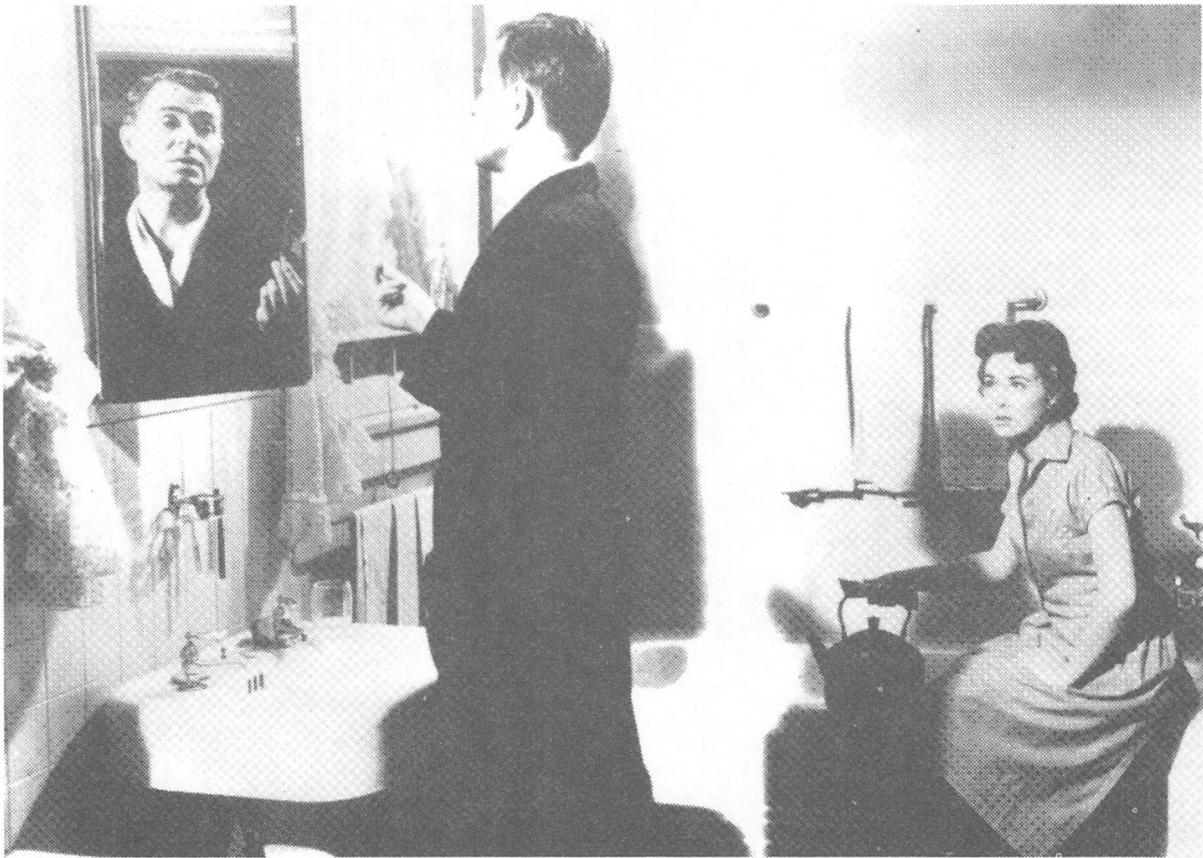
In einer guten Liebesszene, meint Dixon Steele, der es als arrivierter Drehbuchautor ja wissen muss, sei überhaupt nicht von Liebe die Rede, sondern der Mann richte vielleicht, so wie er jetzt hier - und schneidet dabei eine Grapefruit -, das Frühstück für seine Geliebte, die ihm dabei zusehe, so wie sie, Laurel, jetzt ihm zusehe. Die Autoren dieser schönen Liebes-Szene in IN A LONELY PLACE (1950) - die ihr eigenes Prinzip verwirklicht - könnten mit Dix etwa an eine Szene zwischen Cary Grant und Ingrid Bergman in NOTORIOUS (1946) gedacht haben, von der Hitchcock (im Gespräch mit Truffaut) selber sagt: "Ich glaube, mit Liebesszenen kann man sehr viel machen. Der Dialog muss natürlich kontrapunktisch sein. Sie müssen vom Regen sprechen, vom schönen Wetter oder vielleicht sagen: 'Was essen

wir heute abend?' Wie in NOTORIOUS, wo sie zwischen ihren Küssen davon reden, dass sie Hühnchen essen wollen und wer nachher das Geschirr spült." Ich denke auch an Cary Grant und Eva Marie Saint im Zugsabteil in NORTH BY NORTHWEST (1959); an Humphrey Bogart und Gloria Grahame in IN A ONLY PLACE - wo Dixon Laurel Gray fragt, was sie von den Zeilen: "Ich wurde geboren als Du mich geküsst hast, ich starb als Du mich verlassen hast, ich lebte ein paar Tage während Du mich geliebt hast" halte, er wolle sie in seinem Drehbuch, das er in den paar Tagen schreibt, in denen er geliebt wird. Oder eben: an Sterling Hayden, Joan Crawford und Scott Brady in der Bar-Szene in JOHNNY GUITAR (1954).

Vienna hat draussen in der Wildnis eine Bar mit Spielsaloon aufgebaut und beschäftigt einige Männer. Gäste hat sie ausser Dancing Kid und seinen paar Leuten, die in den Bergen nach Silber graben, kaum, aber das soll sich in Kürze ändern: auf ihrem Land wird eine Stadt entstehen, wenn die Eisenbahn, deren Weg durch die Berge bereits gesprengt wird, da Station macht. Einige Mächtige aus der nahen Stadt würden vom zu erwartenden Reichtum vermehrt profitieren, wenn es gelänge, Vienna zu vertreiben. Der Versuch, ihr und Dancing Kid den Ueberfall auf die Postkutsche anzulasten, liegt deshalb nahe. Die Kontrahenten stehen sich in Viennas Saloon gegenüber. Man würde eine Nadel zu Boden fallen hören. Eine Hand fängt ein Glas, das von der Bar zu rollen droht, auf. Johnny geht zu den einen und bittet um etwas Tabak, zu den andern und bittet um Feuer und erzählt von der Tasse Kaffee und dem Tabak, die allein ein Mann wirklich braucht. Die Spannung löst sich. Es geht um Namen: kann einer tanzen, der Dancing Kid genannt wird? Kann der spielen, der sich Guitar nennt? Der Anführer der Städter, der seine Felle entgleiten sieht, stellt Vienna, Kid und deren Leuten ein 24-Stunden-Ultimatum, zu verschwinden, und zieht mit seinen Leuten ab.

Vienna wird bleiben und braucht deshalb einen Beschützer. Turkey, der Junge aus Kids Bande, kommt zurück, als die andern gehen, schliesst vorsichtig die Tür und offeriert seinen Schutz. Da sich Vienna wenig überzeugt zeigt, stellt er sich hin und spielt mit dem Zeichen seiner Männlichkeit. "Good shooting - for a boy", kommentiert die Frau, als Johnny wie ein aufgescheuchtes Wild hervorbricht und mit einer geborgten Kanone dem Jungen den Colt aus der Hand schießt. Kino erklärt sich aus dem Sichtbaren und bedeutet doch mehr als das Sichtbare.

Man muss sich das einmal vorstellen: so ein Colt hängt normalerweise in Ruhelage im Halfter an der Hüfte - aber in bestimmten Situationen wird er hervorgeholt, um damit aus



BIGER THAN LIFE: Die Gattin wird gleich das Spiegeltürchen zuschlagen; James Mason und Barbara Rush / Gloria Grahame verschafft Humphrey Bogart ein Alibi, auf einem Polizeirevier: IN A LONELY PLACE.





"Ne Tasse Kaffee braucht der Mann", Stirling Hayden und Joan Crawford / Unter einer Brücke: Schlinge um den Hals leuchtend weiss in der rabenschwarzen Nacht



der Hüfte zu schießen. Keiner von Viennas Angestellten hatte sich bedroht gefühlt: nur Johnny. Und nur noch einmal wird sich Johnny den Colt umschnallen - in Dancing Kids Hütte, wo sich Viennas Beschützer Mann gegen Mann stehen.

"Wenn Frauen hassen", hiess ein deutscher Verleihtitel von JOHNNY GUITAR, denn gegenüber stehen sich auch: Vienna und die kleinherzige Städterin Emma Small (Mercedes McCambridge), der Vienna unterstellt, dass sie sich ihre Gefühle für Dancing Kid nicht einzugestehen vermag und ihn deshalb aus der Welt schaffen muss. Emmas Hass richtet sich aber auch gegen Vienna, die diese Probleme nicht zu haben scheint. Emma wird auf den Ring mit den Oellampen, die den Saloon erhellen, schießen, der Ring wird herunterfallen und Feuer fangen, das Haus wird in Flammen stehen. Viennas Kleid wird von den herunterfallenden Balken Feuer fangen, sie wird "Johnny" rufen, dieser wird ihr aus dem weissen Kleid helfen und mit ihr verschwinden. Zweimal stehen sie sich gegenüber. Im Saloon, Vienna, Revolver in der Hand, auf der Treppe: "Da unten" (wo Emma steht) "verkauf ich Whisky, hier oben gibt's Blei für jeden, der es wagt." Und vor Dancing Kids Hütte, wo Emma die Treppe erklimmt und mit Blei empfangen wird.

Upstairs, trepp-auf, oben, der private Bereich, der notfalls vor ungebetenen Eindringlingen geschützt wird; unten der öffentliche. Bei Dixon Steele trennen wenigstens zwei Stufen das Reich, wo er seine Drehbücher schreibt, vom Schlafgemach, und zufällig wohnt die Frau, die er liebt, die Erfüllung seiner Wünsche, die Treppe hoch im Haus gegenüber. Treppen sind ein gutes Beispiel dafür, wie Ray unaufdringlich aber bestimmt mit dem Dekor arbeitet. Selbstverständlich, auf den ersten Blick einleuchtend muss das Kino sein. Aber damit, dass der Zuschauer das Sichtbare nicht in Frage stellt, fängt Kino erst an.

Die Plakate von fremden Orten, schönen Städten, die in BIGGER THAN LIFE unscheinbar, aber beharrlich im Bildhintergrund eingerückt sind - Grand Canyon beim Eingang, das für einen middle-class Amerikaner exotischere Bologna auf dem Treppenabsatz -, künden von einer ungestillten Sehnsucht. Und der Bewohner, Ed Avery, fragt seine Frau: "Kennst Du Leute, die amüsant, geistreich und nicht langweilig durchschnittlich sind", bevor er durch die Droge zu sich selbst und seinen wahren Gefühlen - die nicht eben schön sind, nun ja - findet.

Ed gefällt sich im Spiegel, genüsslich schwelgt er im Gefühl, was für ein Kerl er doch sei. Seine Gattin, die kübelweise sein Badewasser in der Küche erhitzt und herange-

schleppt hat, ärgert sich über Eds herablassendes Gehabe und schlägt das Türchen des Spiegelschränkchens zu: der Spiegel zerspringt - Eds Fratze spiegelt sich zweifach, verschoben und zerrissen. Der Vorgang ist in sich selbstverständlich, in jedem Detail seines Ablaufs folgerichtig, und dennoch hat der Zuschauer zu Recht das Gefühl, in diesem Augenblick Eds wahren Charakter zu sehen. Unsichtbares wird sichtbar: das nenn ich, das ist Kino.

(Man wird nicht - und soll nicht! - daran denken, wie schwierig es war, diese Szene in den Kasten zu bringen. Nocheinmal Meister Hitchcock: "Viele Regisseure haben ihre ganze Dekoration im Kopf und die Atmosphäre, die beim Drehen herrscht. Dabei sollten sie nur an eines denken: Was kommt auf der Leinwand? Man darf sich nie von dem Raum vor der Kamera beeindrucken lassen. Man muss sich vorstellen, dass man, um das gewünschte Bild zu bekommen, das Ueberflüssige, den unnötigen Raum wegschneidet.")

Mit Samuel Fuller gesprochen: Kino ist in one word Emotion. Kino ist Bewegung - Bewegung der Gefühle. Kino ist - mit Anleihen bei Godard und Cocteau gesprochen - nicht Abbild von Leben. Kino lebt. Kino beginnt hinter dem Spiegel, in dem der Film Leben einfängt.

Cocteaus Orpheus geht durch den Spiegel in die Unterwelt. "Johnny hat eine Gitarre, er ist ein 'Sänger'. Er war Viennas Geliebter. Klar, es ist Orpheus, der in die Unterwelt hinabgestiegen ist, Eurydike zu retten. Deswegen muss es so dunkel sein, muss das Feuer brennen, der rote Staub wirbeln. Johnny kommt übers Gebirge ins Tal und verlässt es durch den Ausstieg bei Dancing Kids Hütte mit Vienna wieder" - der Eingang durch den Wasserfall wird mehrfach gezeigt, aber nur diesmal aus dieser Perspektive: klatschnass gelangen Johnny und Vienna aus der dunklen Spalte ans Licht - "es ist die Geschichte von einer Zeugung und einer Geburt (Wiedergeburt, Zuende-Geburt)." (Georg Seesslen)

Auf einer Brücke wird Vienna Johnny nocheinmal zurückweisen, weil er mit dem Schiesseisen immer zu schnell bei der Hand ist; unter dieser Brücke soll Vienna gehängt werden, und er wird sie retten: ohne Waffe - als Johnny GUITAR.

In der Nacht kommt Vienna herunter. Sie hat, auch wenn sie's zunächst nicht zugeben will, fünf Jahre auf Johnny gewartet: im Kuss löst sich die Spannung zwischen den beiden. Strahlend fahren sie am nächsten Morgen in die Stadt, und John Carradine (in einer glänzenden Nebenrolle als Mädchen für alles) brummelt ihnen nach: "Der Mann hatte schon recht, das beste ist immer eine Tasse Kaffee und was zu rauchen." Dixon Steele schrieb sein bestes Drehbuch in den wenigen Tagen, in denen SIE ihn liebte. Walt R.Vian

NICHOLAS RAY 1911 - 1979:

Ray wurde am 7. August 1911 als Raymond Nicholas Kienzle in Galesville, Wisconsin, USA, geboren. Mit 16 einige Rundfunksendungen, Stipendium, studiert Architektur und Theater an der Universität von Chicago, schliesst sich in New York dem Workers' Lab an, welches bald als ACTION THEATER bekannt wurde, wo er ua. Elia Kazan kennenlernt. John Houseman (den Ray von Radioproduktionen kennt), der mit Orson Welles in Hollywood bei der RKO eingestiegen war, ermöglicht Rays ersten Spielfilm:

1947 THEY LIVE BY NIGHT, mit: F. Granger, C. O'Donnel
1948 A WOMAN'S SECRET, mit: Maureen O'Hara, M. Douglas
1948 KNOCK ON ANY DOOR, mit: Humphrey Bogart, John Derek
1949 IN A LONELY PLACE, mit: Bogart, Gloria Grahame
1950 BORN TO BE BAD, mit: Joan Fontaine, Robert Ryan
1950 ON DANGEROUS GROUND, mit: Ida Lupino, Robert Ryan
1951 FLYING LEATHERNECKS, mit: John Wayne, Robert Ryan
1952 THE LUSTY MEN, mit: Robert Mitchum, Susan Hayward
1953 JOHNNY GUITAR, mit: Joan Crawford, Sterlin Hayden
1955 RUN FOR COVER, mit: James Cagney, John Derek
1955 REBEL WITHOUT A CAUSE, mit: James Dean, Natalie Wood
1956 HOT BLOOD, mit: Jane Russell, Cornel Wilde
1956 BIGGER THAN LIFE, mit: James Mason, Barbara Rush
1957 THE TRUE STORY OF JESSE JAMES, mit: Robert Wagner
1957 BITTER VICTORY, mit: Richard Burton, Ruth Roman
1958 WIND ACROSS THE EVERGLADES, mit: B. Ives, C. Plummer
1958 PARTY GIRL, mit: Robert Taylor, Cyd Charisse, L. Cobb
1960 SAVAGE INNOCENTS, (OMBRE BIANCHE), mit: A. Quinn
1961 KINGS OF KINGS, mit: Jeffrey Hunter, Robert Ryan
1963 FIFTY-FIVE DAYS AT PEKING, mit: Ava Gardner, N. Ray
Lebt einige Zeit in Europa; wird 1971 am Harpur College (New York) Dozent für Film und dreht mit Studenten einen "film-in-progress", für den alle möglichen Formate von 35mm bis Super 8 und sogar Video verwendet werden (es wird auch ab Leinwand gefilmt, mit mehrfach Belichtung gearbeitet): Arbeitstitel GUN UNDER MY PILLOW. Vorgeführt am Festival von Cannes als:
1973 WE CAN'T GO HOME AGAIN, mit N. Ray, (unvollendet)
1974 THE JANITOR (Episode 12 WET DREAMS). D.C. Helpert/J. C. Gutman realisieren den langen Dokumentarfilm über Ray I'M A STRANGER HERE MYSELF. Als Darsteller tritt er 1977 in Wim Wenders DER AMERIKANISCHE FREUND, 1978 in Milos Formans HAIR in Erscheinung. 1979 realisiert er zusammen mit Wenders NICK'S MOVIE, LIGHTENING OVER THE WATER.
Nicholas Ray stirbt am 16. Juni 1979

YOL

von Yilmaz Güney

Auf der Gefangeneninsel Imrali im Marmarameer war der türkische Regisseur und Drehbuchautor Yilmaz Güney unter anderem interniert - inzwischen hat er sich nach Europa absetzen können; eine Gefangeneninsel bildet denn auch den Ausgangspunkt zu seinem neuesten Film, YOL. Hier erklärt die Strafvollzugsbehörde nach langen Monaten repressiver Sofortmassnahmen, dass nun Urlaubstage wieder gewährt würden. Für einige Häftlinge wird sich dadurch der langgehegte Traum von einem Besuch zuhause endlich erfüllen, und Güney nimmt die einwöchige Heimkehr von fünf Insassen als Grundlage für seinen Film. Zwei von ihnen bleiben rasch auf der Strecke, so dass man den Weg (eben "Yol") der verbleibenden drei verfolgt. Die Hoffnungen und Illusionen, die sie sich machen, werden bald schon zerstört. Nach teilweise langen und beschwerlichen Reisen wännen sie sich in Freiheit unfrei, in einer Gesellschaft, in der soziale, moralische und wirtschaftliche

Normen jegliches Schicksal unabänderlich bestimmen: die Frau, die sich ihrem Mann nicht grenzenlos ergeben hat, wird gedemütigt von der ganzen Sippe fallengelassen, der Tod eines Schwagers wird brutal gerächt, im entlegenen Kurdistan dauert ein sinnloses Kräfte-messen zwischen der faschistischen Staatsmacht und der ihr unterlegenen einheimischen Bevölkerung an. Fast beiläufig schildert Güney in eindrucklichen Sequenzen die lebensfeindlichen Zustände seines Landes, lässt er in archaischer Landschaft nicht minder urtümliche Verhaltensmuster aufleben. Sein Film ist auf mehreren Ebenen ein Kampf gegen die Zeit.

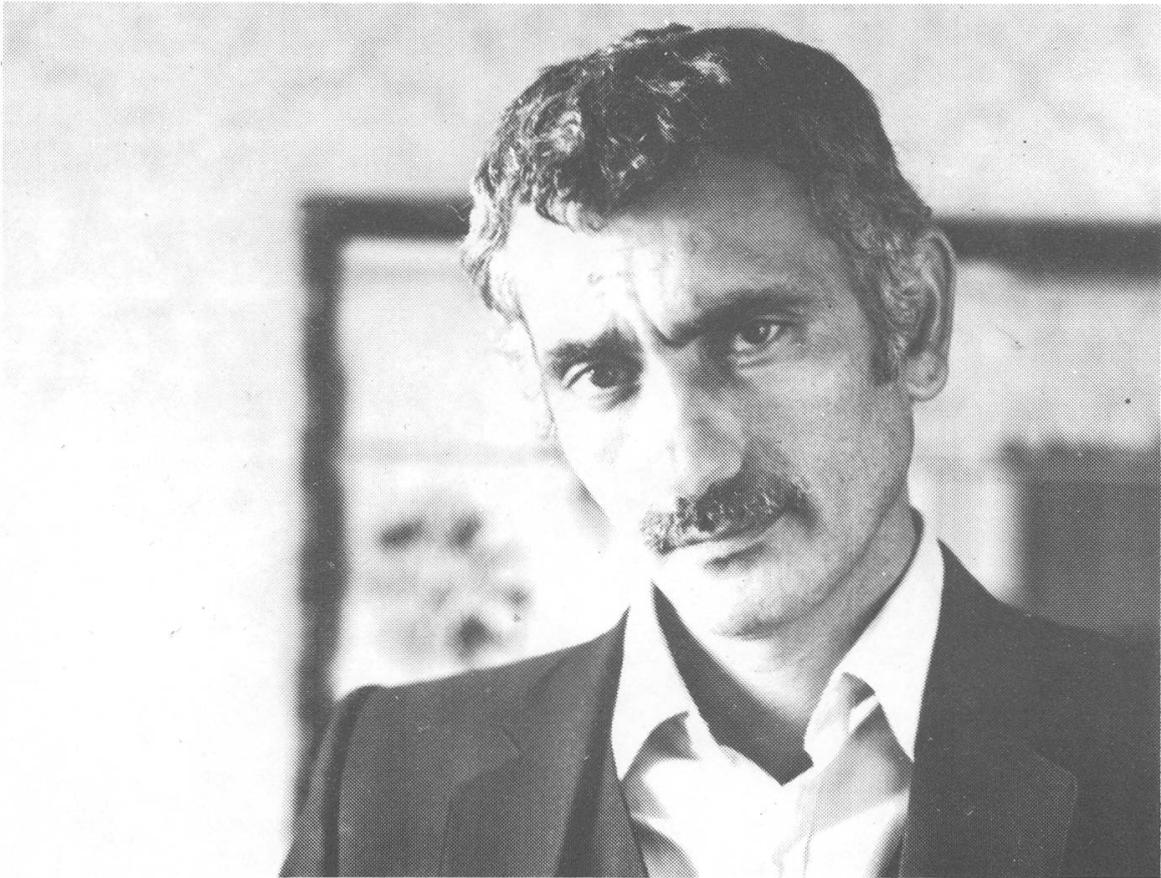
Die Gefangenen müssen sich nach einer Woche wieder zurückmelden, die Normen, die das Leben hier immer noch bestimmen, überdacht werden. Die Dreharbeiten selbst spielten sich unter schwierigsten Bedingungen ab.

Wie schon einige vorangegangene Filme konnte Yilmaz Güney auch diesen nicht selber in Szene setzen. In Halbfreiheit hatte er 1979 das Material zum Film zusammengetragen, um ein Jahr später daraus ein Drehbuch anzufertigen, das sein Freund Serif Gören (Regisseur von ENDIŞE, İBERET) anschließend nach den genauen Regieanweisungen Güneys verfilmt hat. "Ich schreibe die Drehbücher sehr ausführlich", sagt Güney, und: "Einstellung um Einstellung wird ausgeführt." Mit Gören spricht er "eine gemeinsame Filmsprache", so dass er sich blindlings auf des-



YOL von Yilmaz Güney ist der Aufschrei eines Landes - bleibt zu hoffen, dass er nicht in den immensen Weiten von Güneys Heimat verhallt.





Der türkische Regisseur Yilmaz Güney: hat sich aus der Internierung auf einer Gefangeneninsel nach Europa absetzen können / Der 60jährige Arthur Penn inszenierte seinen 11.Film - blieb dem Thema "Unterwegssein" treu



sen Arbeit verlassen konnte. Das Rohmaterial erhielt die Dreh-
equipe laufend aus Europa, und
hier hat Güney nachher den Film
auch geschnitten und montiert.

YOL ist, das spürt man, deutlich
für ein europäisches Publikum be-
stimmt, der schmerzliche Aufschrei
eines Landes und seiner Bevölke-
rung, der hier gehört werden will
und gehört werden muss. Dies, ob-
wohl gerade die hochstehende Qua-
lität des Filmmaterials, der teil-
weise recht spekulative Schnitt
(bei dem Europäer mitgewirkt ha-
ben) eine erdverbundene Erzähl-
weise, wie man sie etwa aus SURU
oder UMUT kennt, oft etwas ver-
drängen. Ein didaktisches Vorge-
hen scheint nach wie vor ange-
strebt. Die Gewalt der ausgezeich-
neten Aufnahmen, ihr stark doku-
mentarischer Charakter auch, über-

trägt sich spielend auf den Zu-
schauer im Kino. Bleibt zu hoffen,
dass dieser Schrei nicht in der
Wüste, in den immensen Weiten von
Güneys Heimat verhallt.

Walter Ruggle

Die wichtigsten DATEN zum Film:

Regie: Serif Gören

Drehbuch/Dialog: Yilmaz Güney; Kamera:

Erdogan Engin; Schnitt: Güney/Waelchli;

Musik: Sebastian Argol, Kendal.

Nach-Synchronisation, Studio Marcadet,

Paris; Regie: Yilmaz Güney; Sprecher:

40 Türken, die in Paris leben.

Darsteller: Tarik Akan (Seyit Ali/be-

kannt als Sirvan aus SURU), Halil Ergün

(Mehmet Salih), Hikmet Celik (Mevlüt),
Güven Sengil (bekannt aus DÜSMAN).

Produktion: Güney+CactusFilm; Produzent:

Edi Hubschmid (ausführend).

Gedreht: Januar/Mai 1981 Türkei, 35mm;

111min. Verleih: Cactus Film, Zürich.

GEORGIA (FOUR FRIENDS)

von Arthur Penn

Man erinnert sich an die letzte
Einstellung von NIGHT MOVES: ein
Boot treibt orientierungslos auf
offenem Meer. Das Bild ist gewis-
sermassen auch Sinnbild für den
Zustand des verwundeten Privatde-

tektivs Mosbey (Gene Hackman),
der da draussen treibt.

THE CHASE - ein Penn von 1965 -,
"Die Verfolgungsjagd" und wo einer
gejagt wird, da ist einer auf der
Flucht, hier ein entflohener
Sträfling. Aber auch Billy the
Kid in Penns erstem Spielfilm THE
LEFT-HANDED GUN (1958) bricht aus
dem Gefängnis aus; BONNIE AND
CLYDE sind auf der Flucht, MICKEY
ONE fühlt sich verfolgt und setzt
sich von einem Ort zum andern ab;
Marlon Brando bringt in MISSOURI
BREAKS als exzentrischer Kopf-
geldjäger Viehdiebe zur Strecke,
nachdem es ihm in THE CHASE als
Sheriff nicht gelang, den Entlau-
fenen vor dem Mob zu schützen -
und im Grunde ist Mosbey auf der
Flucht: vor sich selbst.

Flucht wirft, wenn man so will, die gewohnten Lebensumstände, die festgefügtten sozialen Beziehungen über den Haufen - oder umgekehrt: weil das soziale Netz nicht mehr stimmt oder zu stimmen scheint, erfolgt die Flucht. Bei Penn ist die Flucht eigentlich immer starker Ausdruck einer Identitätskrise. Nicht unbedingt nur eines Individuums, es kann auch - die Uebergänge sind da fließend, die Wechselwirkungen unvermeidlich - eine ganze Schicht der Bevölkerung, die Gesellschaft selbst im Umbruch sein. In THE CHASE sind die gelangweilten Bürger der Kleinstadt, die den Sträfling jagen und aus lauter kopflosem Ueberdruss lynchen, viel tiefer in einer Krise als der Entflohene selbst. Der Film MICKEY ONE, so Penn, "hatte eine starke Beziehung zur Erfahrung der vorangegangenen McCarthy-Jahre - jederman schien von einer namenlosen Furcht besessen, die aus diesem politischen Klima erwuchs". Sogar THE MIRACLE WORKER (1962) dreht sich zentral um diese Thematik, wenn man sie als Suche nach einer (neuen) Identität, als Unterwegs-Sein zu einer andern Identität umschreibt, geht es doch um die Erziehung und Entwicklung der blinden und taubstummen Helen Keller, die (ganz im Gegensatz zu Truffauts L'ENFANT SAUVAGE) als knallharter Zweikampf inszeniert wurde zwischen der Erzieherin und Helen, die nicht verstehen kann, was man ihr beibringen will, und deshalb Widerstand leistet, der sich bis zur Zerstörungswut steigert.

ALICE'S RESTAURANT schildert den Aufbruch des jungen Amerikas in den 60er Jahren, den Versuch, mit Liebe, Blumen und gelegentlich etwas Hasch die neue Welt wenigstens im Freundeskreis zu realisieren. Der Versuch scheitert, nicht von aussen, wo es mit etwas Nasenbluten, zerbrochenen Scheiben und ein paar Beulen abgeht, son-

dern von innen heraus. Die Ratlosigkeit erreicht einen Höhepunkt, als am Ende die Kirche, in der sich die Wohngemeinschaft eingerichtet hatte, aufgegeben und beschlossen wird, das 'Paradies' nun im Grünen, auf einer Farm, die zu erwerben ist, zu suchen.

Mag sein, Suchen ist wichtiger als Finden; Unterwegs-Sein wichtiger als Ankommen: wichtig ist vor dem geschilderten Hintergrund jedenfalls, was Penn uns im einzelnen an Stationen, Stimmungen und auch Bildern zeigt.

Auch in GEORGIA, wo wir einen jungen Einwanderer, der aus tiefem Herzen an Amerika glaubt, durch Hoch und Tief, ein Stück Weg durch dieses Land, durch die 60er Jahre, ein Stück Weg unterwegs zu seiner Identität begleiten.

Walt R. Vian

Die wichtigsten DATEN zum Film:

Regie: Arthur Penn
 Drehbuch: Steven Tesich; Kamera: Ghislain Cloquet; Schnitt: Barry Malkin; Musik: Elizabeth Swados.
 Darsteller: Jodi Thelen (Georgia), James Metzler (Tom), Michael Huddleston (David) Reed Birney (Louie), Craig Wasson, ua.
 Produktion: Penn+GeneLasko; Produzent: Michael Tolan/Julia Miles (ausführend)
 USA, 1981, ca 90min. Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Kleine Filmografie Arthur Penn:

geboren 27.9. 1922, in Philadelphia
 1958 THE LEFT-HANDED GUN
 1962 THE MIRACLE WORKER
 1965 MICKEY ONE
 1965 THE CHASE
 1967 BONNIE AND CLYDE
 1969 ALICE'S RESTAURANT
 1970 LITTLE BIG MAN
 1974 NIGHT MOVES
 1976 MISSOURI BREAKS
 1981 GEORGIA (FOUR FRIENDS)
 (VISIONS OF EIGHT, Dokumentarfilm 1972 eine von acht Episoden des offiziellen Olympia-Films der Spiele in München)



von Nino Jacusso
und Franz Rickenbach

"Unter dem Arbeitstitel 'Schülerfilm' haben wir in relativer Abgeschiedenheit ein Spielfilmprojekt realisiert, das Fünfzehnjährige in den Mittelpunkt stellt. Rund ein Jahr waren wir damit beschäftigt, zusammen mit hundert Schülern und Lehrlingen aus dem Wasseramt und Solothurn Filme zu betrachten, Geschichten auszudenken, schliesslich Szenen und Dialoge zu proben. Während zweimal drei Wochen wurde diese Vorarbeit zusammen mit einem professionellen Filmteam in Hinblick auf einen abendfüllenden Spielfilm gestaltet. Im Mittelpunkt der Handlung steht nun eine fiktive Schulklasse im Abschlussjahr, hin und hergerissen zwischen schulischem Alltag, den Beziehungen untereinander und einer ungewissen Zukunft." So die Realisatoren Nino Jacusso und Franz Rickenbach in einer knappen Erläuterung in ihrer Dokumentation.

Damit wären die Arbeitsweise und der Anspruch von KLASSENGEFLÜSTER knapp umrissen. Zu ergänzen wäre, dass die beteiligten Schüler und

Lehrlinge die Rushes gesehen und (mit-)diskutiert sowie den fertiggestellten Film "abgenommen" haben.

Da die Realisatoren bewusst auf eine vordergründige, spannende Geschichte verzichtet haben, passiert wenig im KLASSENGEFLÜSTER - so wenig wie in einer ganz gewöhnlichen Schulklasse. Nach den Ferien kommt eine neue Schülerin; der Geschichtslehrer erteilt Geschichte, die Französischlehrerin Französisch; es gibt leisen Protest gegen eine Prüfung; eine Klassenkameradin weint - aber man weiss nicht warum; der Lehrer notiert etwas in sein ominöses schwarzes Büchlein - und man weiss nicht was; am freien Nachmittag: Badeanstalt oder im schlimmsten Fall Nachsitzen und am Abend im besten Fall: Treffpunkt vor oder in der Disko und der Freund, die Freundin lassen einen nicht sitzen.

Die Umschreibung "erfundener Dokumentarfilm" kommt der Sache eigentlich näher als die - an sich korrekte - Bezeichnung Spielfilm. Stimmung und Atmosphäre in und um eine ganz gewöhnliche Schulklasse sind in schwarz/weiss gehaltenen Bildern aussagekräftig eingefangen und zu einem Film mit einem treffenden Titel vereinigt: KLASSENGEFLÜSTER -an

Die wichtigsten DATEN zum Film:

Realisation:

Nino Jacusso, Franz Rickenbach

Buch: Jacusso, Rickenbach mit Schülern und Lehrlingen der Region Solothurn;

Kamera: Pio Corradi; Kamera-Assistenz: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Barbara Flückiger, Jacusso, Rickenbach; Ton: Felix Singer, Dieter Lengacher; Musik: Ben Jeger.

Darsteller: Schüler und Lehrlinge aus der Region Solothurn; Guido von Salis (Lehrer Bodmer), ua.

Produktion: Jacusso/Rickenbach; Produzent: Franz Rickenbach (ausführend).

Schweiz 1981, 90min. schwarz/weiss, 16 blow-up 35mm. Verleih/Vertrieb: Odyssee Film, Postfach 274, 8036 Zürich.

filmbulletin 125

Mai / Juni 1982 / 24. Jahrgang

Heftpreis sFr. 3.-

...kurz belichtet 2

Filmbulletin 124 / eins / die Erste:
Pasolinibesessener Filmemacher Christian Schocher:
AUFGESTOSSENES ZUM AUFSTOSSENDEN PIER PAOLO PASOLINI 3

Der besondere Film: "DIE LIEBE ZU BÄUMEN IST POLITISCH"
DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED von Leo T. Hurwitz 5
Kleine FILMOGRAFIE Leo T. Hurwitz 9

Walter Ruggle: PIER PAOLO PASOLINI
"EIN LEBEN ZWISCHEN ALTEM UND NEUEM FASCHISMUS" 10
Kleine FILMOGRAFIE Pier Paolo Pasolini 28

KINO ... UND DAS KINO, DAS IST NICHOLAS RAY

Nicholas Rays Auseinandersetzung mit der Familie:
REBELLEN WIDER WILLEN 35
Anmerkungen zum Kino des Nicholas Ray:
DER AUSDRUCK DER SCHÖNEN GEFÜHLE 41
Von Gezeigtem und Sichtbarem im Kino des Nicholas Ray:
'NE TASSE STARKEN KAFFEE UND ETWAS TABAK 49
Kleine FILMOGRAFIE: Nicholas Ray 55

Neu in den Kinos:
YOL von Yilmaz Güney 56
GEORGIA (FOUR FRIENDS) von Arthur Penn 59
KLASSENGEFLÜSTER von Jacusso/Rickenbach 61

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Cactusfilm, Zürich; 20th Century Fox, Genf; Cinematheque Suisse, Lausanne; Oesterreichischer Filmmuseum, Wien; Cinematheque Municipale Luxemburg. Für Pasolinis Zeichnungen danken wir dem Balance Rief Verlag, Basel.

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 3.-, das Abonnement im Jahr sFr. 15.- (Ausland zuzüglich Porto und Versand), Preise für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

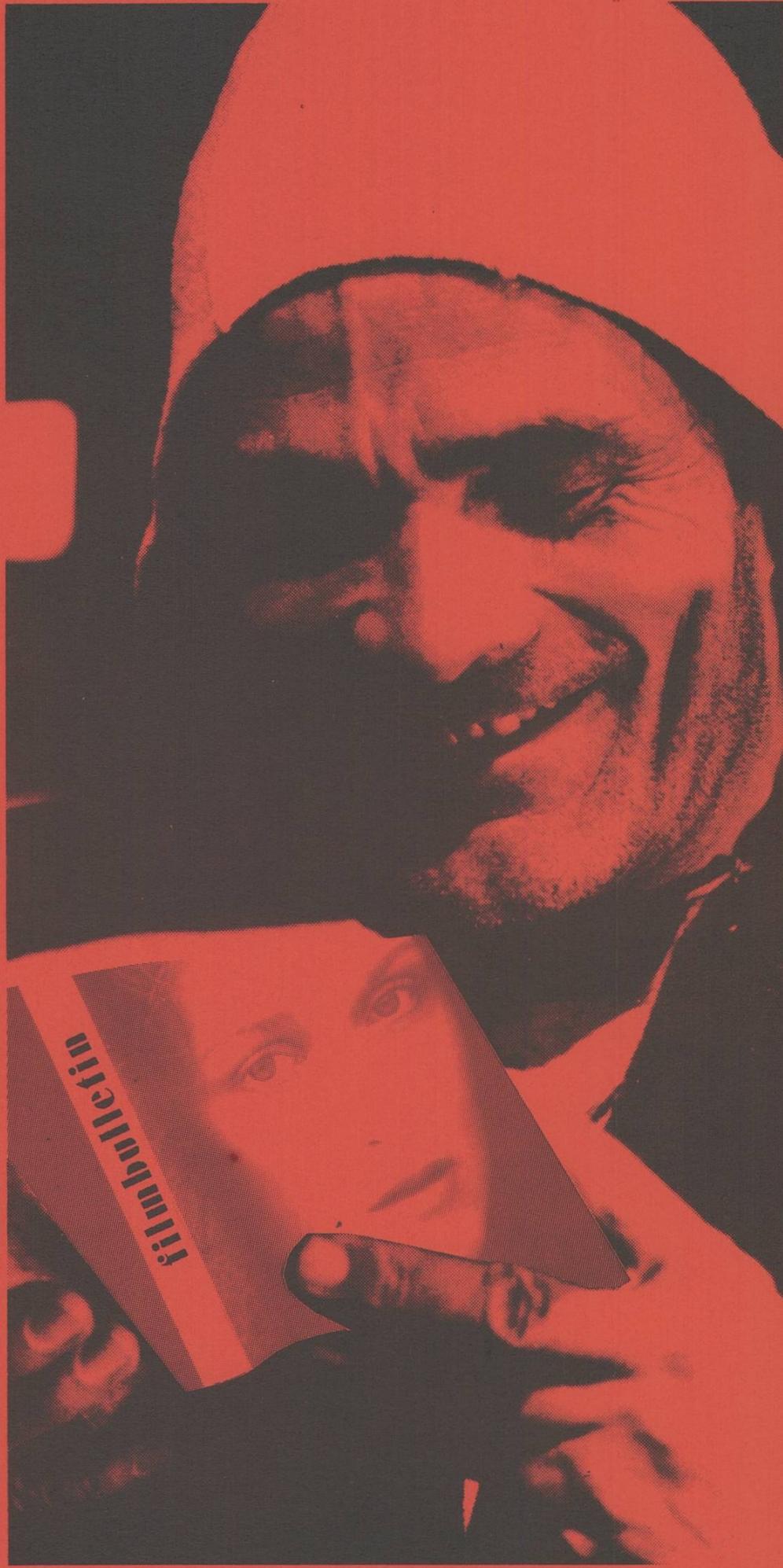
FILMBULLETIN, Postfach 6887, CH-8023 Zürich

Impressum: Redaktion: Walt R. Vian; redaktionelle Mitarbeit: Walter Ruggle; Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Satz: +COBRA-Satz / Silvia Fröhlich; Druck: Rotag AG, Langstr. 94, Zürich; Umschlag und Bildseiten: Rohner+Spiller, Winterthur; Endfertigung: Werkstatt für Behinderte Bülach.

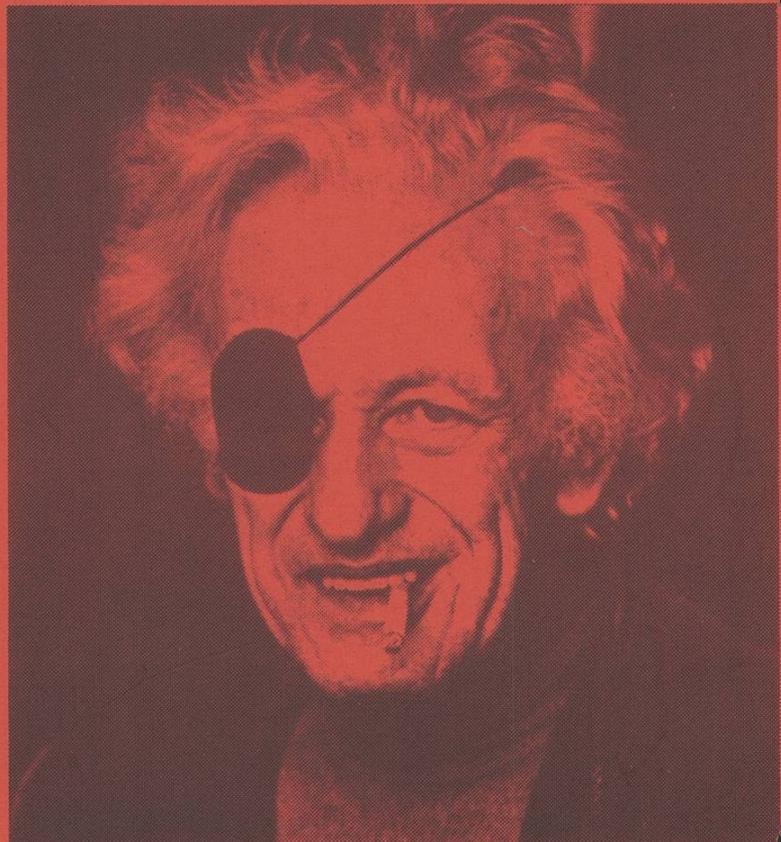


Abonnemente, Vertrieb: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach, Zürich; Herausgeber: Katholischer Filmkreis Zürich.

... wenn Ihnen FILMBULLETTIN gefällt: weitersagen! abonnieren!



Mit Beiträgen zum Filmregisseur Nicholas Ray (Seiten 32 - 56)



Es gab das Theater (Griffith),
die Poesie (Murnau),
die Malerei (Rossellini),
den Tanz (Eisenstein),
die Musik (Renoir).

Aber von nun an gibt es das Kino.
Und das Kino, das ist Nicholas Ray.

(Jean-Luc Godard)