

Filme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1965)**

Heft 6

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

nell und etwas gefühlig geratene Film interessant, daß er das Niveau anzeigt, auf welchem heute in der UdSSR solche Probleme diskutiert werden. Abseits aller sozialen oder politischen Problematik bewegt sich schließlich der japanische Beitrag «**Kwaidan**». In drei (von ursprünglich vier) Episoden berichtet Masaki Kobayashi von Geistern und Erscheinungen, wobei es ihm vor allem dank einer vorzüglichen Farbregie gelingt, auch den Europäer in den Bann einer zum Irrealen hin geöffneten Welt zu ziehen.

Zu den übrigen konkurrierenden Filmen, die nur bedingt von Interesse waren, sei festgehalten, daß der junge Spanier Manuel Summers mit «El juego de la oca», der komisch verfremdeten und den psychologischen Ablauf sehr exakt nachzeichnenden Studie eines Ehebruchs, für sein Land mehr Ehre einlegte als Bardem, der mit einem üblen Kino-Drama «Les pianos mécaniques» sein Ansehen in Frage stellte. Der einzige offizielle Beitrag der USA, «The collector», zeigte William Wyler im Banne der Hollywood-Routine und hinterließ ebenfalls einen zweifelhaften Eindruck. Mexikos «Tarahumara» griff das Problem der von den Weißen verdrängten Indianer-Bevölkerung auf, konnte sich aber zwischen Dokumentar- und Spielfilm nicht entscheiden. Insgesamt läßt sich wohl sagen, daß sich im Wettbewerb kein Film fand, der nicht in irgendeiner Weise Aufmerksamkeit verdient hätte. Das ist an sich keine Selbstverständlichkeit. Andererseits konnte man sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, daß das Angebot an festivalwürdigen Werken und an Preis-Anwärtern nicht überwältigend ausfiel. Wenn die Jury ihren großen Preis schließlich an «The knack» vergab, so bekannte sie sich damit in anerkennenswerter Weise zu einem jungen, einem nach neuen Ausdrucksmitteln suchenden Filmschaffen. Und es steht dahinter wohl auch die Hoffnung, daß in zukünftigen Jahren in Cannes wieder mehr von diesem Ringen um die künstlerische Entwicklung des Films zu spüren sein werde. ejW

Filme

Il vangelo secondo Matteo

II. Für alle

Produktion: Arco-Film, Rom/Lux, Paris; **Verleih:** Europa; **Regie:** Pier Paolo Pasolini, 1964; **Kamera:** T. Delli Colli; **Musik:** Bach, Mozart, Prokofieff, Webern, Bacalov; **Darsteller:** E. Irazoqui, S. Pasolini, M. Caruso, M. Morante, M. Socrate, S. di Porto, A. Gatto, M. Galdini und andere.

Hinweise für die Diskussion

Die Diskussion um den Leben-Jesu-Film des marxistischen Schriftstellers Pier Paolo Pasolini (geboren 1922) wird das schweizerische Publikum – hoffentlich – noch beschäftigen. Das Werk verdient es aus vielen Gründen.

1. Einmal natürlich ob des Umstandes, daß sein Autor sich als Marxist bekennt. Allerdings ist gleich eine Unterscheidung zu notieren. Auf die Frage: «Sind Sie Kommunist?» antwortete er: «Nein, Marxist.» Ebenso muß man sich zur Antwort: «Ich kann nicht glauben, unmöglich», ergänzend merken: «Alle

meine Werke sind im Grunde religiöse Werke. Ich stehe in der irrationalen Versuchung, an Gott zu glauben, aber bisher bin ich nicht so weit gekommen.» Trotzdem: vom Herausgeber der Zeitschrift «Officina» und dem Polemiker, als der er sich in seinen zahlreichen Veröffentlichungen und Filmen erwiesen hat, erwartete man alles andere als eine Verfilmung des Matthäus-Evangeliums. Pasolini selbst hat innere und äußere Gründe dafür anzugeben versucht. «An jenem Tage, als ich das Matthäus-Evangelium wieder las und ich mich unerwarteterweise angetrieben fühlte, einen Film darüber zu machen, war dies einzig die Entdeckung einer künstlerischen Notwendigkeit . . . eine Explosion des Nicht-Realen, die ich nur teilweise erklären kann. Es handelte sich offenbar um eine Art innerer Krise, die ich, gemäß meiner alten Gewohnheit der Selbsttherapie, durch einen ästhetischen Prozeß meistern wollte.» Als hauptsächlichsten äußern Grund nennt er die Absicht, «ein Werk zu schaffen, das auf die Möglichkeit eines Dialogs zwischen Marxisten und Katholiken hinweisen könnte . . . Aus diesem Grunde ist der Film Papst Johannes XXIII. gewidmet» (ein anderes Mal: « . . . dem Papst, der für alles Verständnis hatte, selbst für die Ungläubigen»).

2. Bei dieser Sachlage kann es nicht wundernehmen, daß die verschiedensten Kreise an der Diskussion um Pasolinis Werk teilnehmen. Dieses Faktum ist in sich wieder von solcher Bedeutung, daß es Interesse wecken muß. Am meisten fällt eine gewisse Erregung auf, die sich nichtgläubiger Kreise bemächtigt hat. Fast ebenso verwunderlich erschien vielen die Zuerkennung des «Großen Preises» 1964 des Internationalen Katholischen Filmbüros (OCIC) an den religiösen Film eines «Ungläubigen». Die Reaktionen gehen von der Verhöhnung («Paris-Presse», 5. März 1965) bis zur (unseres Erachtens sachlichsten) Feststellung: «Der Autor hat einen Schlüssel gefunden, um das Evangelium darzustellen und uns zur Wirklichkeit hinzuführen, ohne mit historisierenden Rekonstruktionen zu belasten» (OCIC-Preisbegründung).

3. Vor allem aber sollte nun die Art der Gestaltung, mit der Pasolini den Bericht des Matthäus angeht, unsere Aufmerksamkeit wecken. Die Fragen, die hier aufzuwerfen sind, weisen weit über den Film hinaus. Im Grunde geht es nicht allein um den Stil eines mit künstlerischem Anspruch gestalteten religiösen Films, sondern um den heutigen Stil des Religiösen überhaupt. Wir sind hier vor einer grundlegend andern Situation als im Falle der religiösen Monsterfilme Hollywoods. Dort war die Situation zum vornherein klar: Man wollte – ohne jede geistig-kritische Absicht – im Stil des großen Schauspiels breiten Massen religiöse Geschichten «vor Augen» führen. Hier fragt sich ein Außen-seiter des Religiösen, wie er das Evangelium darstellen könne. Er kommt, als Marxist, wie selbstverständlich auf eine sozialkritisch akzentuierte Darbietung. Die Lokalisierung der Geschehnisse in Süditalien hat hier ihren einen Grund. Er kommt, als Philologe und Künstler, der sich in eigenen Studien mit den italienischen Dialekten beschäftigt hat, wie von selbst auf eine dem schlichten Laienspiel verwandte Form. Vor allem schöpft er aus dieser Orientierung das Vertrauen in die Ausstrahlung unverstellten Menschentums. Er wählt lauter Laiendarsteller. Einen katalanischen Studenten (der als Bewunderer seiner Werke nach Italien gekommen war) als Jesus, seine eigene Mutter als Mutter

des Herrn (in der Passion). Bemerkenswert die Beschränkung auf eine «objektive», das heißt hier, die Fakten naiv-getreu nachbildende Darstellung. So wird der Text des Matthäus wörtlich übernommen (bei einigen wenigen, verständlichen Auslassungen — Stillung des Sturmes zum Beispiel). Ebenso stark zeigt sich allerdings dann der Drang des Künstlers, auf ästhetische Weise der Hintergründigkeit der Gestalt und Verkündigung Jesu inne zu werden. So erscheinen die Personen und Orte vorwiegend in transparenzschaffenden Gegenlichtaufnahmen.

4. Die Grenzen des Werkes, die nicht zu übersehen sind, liegen auf verschiedenen Ebenen. Rein stilistisch bringt die Beschränkung auf den reinen Evangeliumstext (der ja kein Drehbuch und keine Dialogliste ist) die Gefahr eines «literarischen» Films mit sich. Pasolinis Werk macht gelegentlich den Eindruck eines Rezitativs mit untergelegten Bildillustrationen. Ferner zeigt es sich, daß ein Lateiner, selbst wenn er Marxist ist, sich nur schwer von den überkommenen, versüßlichten Darstellungen des Heiligen lösen kann. Der Jesus Pasolinis bleibt, im Gegensatz zu einigen seiner Apostel etwa, zu stark dieser Tradition verhaftet. Er wirkt zu wenig inkarniert, erscheint oft als eine Art sanfter Neurotiker. Die Schmerzensmutter ist, nach Pasolinis eigener Bemerkung, dem Jacopone da Todi zugeschriebenen «Stabat Mater» nachgebildet. Man kann sich selbst fragen, ob die Absage an die historische Rekonstruktion nicht durch die Wahl von süditalienischen Schauplätzen, die der landläufigen Vorstellung des alten Palästina entgegenkommen, nicht wieder teilweise rückgängig gemacht wird. — In einer geistig-religiösen Perspektive endlich scheint dem Werke Pasolinis die metaphysische Transparenz zu fehlen. Sein Jesus mag wohl «der größte aller Revolutionäre» sein, der «Sohn Gottes» ist er nicht. Die christlich-eschatologische Dimension wird durch die ästhetisch überhöhte Darstellung zwar ahnbar gemacht, aber gleichzeitig durch ein nichtkünstlerisches Apriori (die marxistische Geschichtsschau) wieder ausgeblendet.

6. Das Gesamturteil kann indes durch die eben gemachten Einschränkungen nicht beeinträchtigt werden: Pasolinis Film bleibt der erregende Versuch eines geistig-künstlerisch belebten, zeitaktuellen Christus-Films. Er ist nicht «der beste aller mißlungenen Jesus-Filme» (weil ein Jesus-Film grundsätzlich nicht gelingen könne), sondern der bisher tatsächlich beste Versuch eines Filmes über Jesus. SB

Major Dundee

II — III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Columbia; **Verleih:** Vita; **Regie:** Sam Peckinpah, 1964; **Buch:** H. J. Fink; O. Paul, S. Peckinpah; **Kamera:** S. Leavitt; **Musik:** D. Amfitheatrof; **Darsteller:** Ch. Heston, M. Adorf, J. Coburn, S. Berger und andere.

Dieser Film hat bereits Aufsehen auf sich gelenkt, bevor er überhaupt abgedreht war. Der Regisseur, Sam Peckinpah, sollte die Dreharbeiten zum vorgesehenen Zeitpunkt beenden, obgleich zwei ihm wichtig erscheinende Sequenzen noch nicht vollendet waren. Da kam es zu einem wohl einzigartigen Beispiel der Loyalität: Hauptdarsteller Charlton Heston erbot sich, seine

200 000-Dollar-Gage zur Verfügung zu stellen, damit der Film im Sinne Peckinpahs zu Ende geführt werden könnte. Produzent Bresler gab nach. Dennoch hat er seinen Regisseur auf hinterlistige Weise überrundet, indem er den fertigen Film nachträglich umgeschnitten hat. Peckinpah zur Presse: «Major Dundee‘ ist nicht mehr mein Film.» Diese Vorgeschichte muß man kennen, um das seltsam unverständliche Bürgerkriegsepos, das jetzt auch in unseren Kinos auf ein kopfschüttelndes Publikum losgelassen wird, richtig beurteilen zu können. Wie der Film nach dem Willen seines Regisseurs aussehen sollte, läßt sich kaum mehr ahnen; vielleicht gelingt es einmal einem findigen Verleger, das Originaldrehbuch zu veröffentlichen. Im Vergleich mit dem gezeigten Film dürfte es interessante Aufschlüsse über die geheimen Komplexe amerikanischer Produzenten geben.

Soviel scheint nämlich festzustehen: Peckinpahs Film wäre wohl für die sonst einseitig glorifizierte Bürgerkriegshistorie kein schmeichelhafter und für die Militärs und Rassenfanatiker kein bequemer Exkurs geworden. In seiner jetzigen Fassung kann man mit ihm nichts mehr anfangen. Es reicht nicht zur abenteuerlichen Unterhaltung, und die psychologischen Konflikte bleiben unklar. Die Handlung läßt sich, bei Auslassung ergänzender Randepisoden, etwa so umreißen: Ein strafversetzter Major der Nordstaaten-Armee, dessen Vorgeschichte nebulös bleibt, versucht einen Privatkrieg gegen den Indianerhäuptling Sierra Charriba vom Zaun zu brechen. Für die Befriedigung seines Ehrgeizes und seiner Rachegefühle ist ihm jedes Mittel recht. Nicht nur Tageliebe und Landstreicher nimmt er in die Truppe auf, sondern auch gefangene und in Ketten gelegte Südstaatler. Deren Kommandant, einst aus unterschlagenen Gründen in den Süden übergelaufen und auf mysteriöse Weise mit dem Major in einer Art Freund-Feindschaft verbunden, wird als Leutnant Dienst tun und sich fügen, bis der Indianer gefangen oder tot ist. Die Truppe gerät in einen Hinterhalt, Südstaatler provozieren die beteiligten Neger, ein nordmexikanisches Dorf wird von den Franzosen «befreit», und schließlich gelingt es tatsächlich durch eine List des Majors, Charribas Apachen in eine Falle zu locken. Der Zeitpunkt der Abrechnung zwischen Major und Leutnant ist da, doch nichts dergleichen passiert. Vielmehr wirft sich der im Gefecht von den Franzosen verwundete Leutnant den nachrückenden Gegnern entgegen, um dem Major den Rückzug zu sichern.

Die Konstellation der Typen ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Das aus Hunderten von Western geläufige Heldenbild des Fort-Kommandanten ist abwesend, der strafversetzte Major scheint ausschließlich seinem persönlichen Ehrgeiz zu leben und läßt sich dabei auch zu keineswegs legalen Mitteln hinreißen. Wie alle Helden Peckinpahs ist auch er als «Verlierer» gekennzeichnet, der sich äußerlichen Erfolg mühsam erkämpfen muß und als Mensch von seinen Gegenspielern stets überrundet wird. Das zeigt sich auch in der reichlich sentimentalisierten Liebesepisode mit einer reizvollen Witwe. Das Programmheft findet dafür die treffliche Beschreibung: «Während Dundee der schönen Teresa Santiago beim Bad im Fluß menschlich näherkommt, trifft ihn ein Pfeil der Apachen in den Oberschenkel.» Als der moralisch Stärkere erweist sich sein Rivale aus dem Süden. Er weiß virtuos aus jeder Situation

das Beste zu machen, scheint von unfehlbarer Gerechtigkeit und darf sich zum Schluß gar den Lorbeer des Helden gewinnen, während Dundee vermutlich dem Kriegsgericht entgegenreitet. Dennoch ist er der Unsympathischere der beiden, dessen Handlungsweise man selbst dann mit Mißtrauen verfolgt, wenn er das einzig Richtige tut. Peckinpah bringt dem Heldentyp kein Wohlwollen entgegen, seine Rechtlichkeit scheint ihm verdächtig, er läßt Schlimmes hinter seiner biedereren Miene ahnen. Peckinpahs Helden sind Außenseiter, die er gerade um ihrer Schwächen willen bevorzugt. Das dürfte ihm pointierter vorgeschwebt haben, als es im Film zum Ausdruck kommt. Der Zuschauer ist auf vage Ahnungen angewiesen, ja manche Sequenzen scheinen so umgeschnitten oder innerhalb des Ganzen umgestellt zu sein, daß sie gar keinen schlüssigen Sinn mehr ergeben. Man kann deshalb kaum zu einer gerechten Beurteilung der Psychologie des Films kommen.

Formal gibt es trotz aller Längen noch wahre Glanzstücke der Inszenierung zu bewundern. Die Proportionierung des breiten Bildes ist von außerordentlicher Geschicklichkeit, die John Fords Lösungen in «Cheyenne» nachträglich als etwas stereotyp erscheinen lassen. Die Beherrschung der Mittel ist virtuos, wenn auch keineswegs gleichgewichtig, die Schnitttechnik so frappant, daß sich der Kinogänger mehr als einmal auf faszinierende Weise überrumpelt fühlt. Das gilt ebenso für die rasante Schnittfolge während der Hinterhaltsszene, die unvermittelt auf eine Reihe bedächtig langer Einstellungen folgt, wie für die schon erwähnte Liebesepisode, die auf ihrem Höhepunkt – vermutlich ebenfalls zum Kummer des Produzenten – mit einem Indianerpfeil buchstäblich zerschossen wird. Andererseits erliegt Peckinpah auch dem brutalen und melodramatischen Klischee. Seine Freude an blutigen Körpern und ausdauernden Gemetzeln streift schon die Grenze masochistischer Genugtuung, und die Szenen in dem befreiten Mexikanerdorf gefallen sich allzu häufig in adretter Pseudo-Folklore. Ein Film der Kompromisse und der unentschiedenen Form also, der dennoch die Hoffnung auf das Regietalent Peckinpah bestätigt. Ev.

John Goldfarb, please come home! (Eine zuviel im Harem)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion und Verleih: Fox; **Regie:** J. Lee Thompson, 1964; **Buch:** W. P. Blatty; **Kamera:** L. Shamroy; **Musik:** J. Williams; **Darsteller:** Sh. McLaine, P. Ustinov, R. Crenna, J. Backus, S. Brady und andere.

J. Lee Thompson besitzt sowohl Wüsten- wie Shirley-MacLaine-Erfahrung; um so unverständlicher, wie er beide so wenig ansehnlich ins Bild rücken konnte. Halten wir ihm seine geringe Erfahrung mit Komödienstoffen und die Vorliebe der Amerikaner für kindischen Klamauk zugute. Aber auch unter solch verständnisvollen Vorzeichen bleibt noch genug des Ungereimten, hineingepackt in der ausschließlichen Absicht, alles und jeden durch den Kakao zu ziehen: von der irisch-katholischen Universität und ihrem Football-Tick über die amerikanische Mächte-gerne-Politik im Orient bis zur kindlich naiven

Freude zivilisationsferner Wüstenherrscher über technisches Blendwerk. Eine Superkolossalalbernheit sozusagen, garniert mit Bauchtanz und zweideutigen Späßchen der harmloseren Garnitur. Der Wirrwarr an Handlung läßt sich nur andeuten. Jenny, frigide Journalistin, soll einen orientalischen Harem von innen photographieren und planscht deshalb im Schaumbad vor der königlich-hauseigenen Fernsehkamera. John «Fehlzünder» Goldfarb, von Elektronengehirn 4 für einen Spionageflug über die Sowjetunion ausersehen, landet nach einem Nickerchen vor eben jenen Haremstoren. Der Wüstenkönig, der vorzugsweise Eisenbahn spielt, wenn seine Hormonspritzen ihn nicht zu anderen Gelüsten treiben, empfängt gleichzeitig seinen Filius zurück, der von einer amerikanischen Hochschule flog, weil er nicht für die Football-Mannschaft taugte. Dieweil Goldfarb privatim beginnt, den Eisberg Jenny aufzutauen, trainiert er auf königliche Anweisung eine Horde von Derwischen für den entscheidenden Match gegen die Bösen von der Universität. Bauchgrimmen verursachende Speisen und Haremsdamen für die Gäste tun ein übriges, die Pfade des Sieges zu bereiten. Ernst nehmen kann man glücklicherweise nichts in diesem überdrehten Kalauerzirkus, nicht einmal den sexy aufgezümmten Haremsbetrieb. Karikatur ist Trumpf. Nur ist sie zumeist von solcher Holzhammerqualität, daß man die Lust am Lachen verliert. BHR.

Kurzfilmhinweise

Spiegel Hollands

Art: Dokumentarfilm, Filmgedicht, schwarz-weiß, Musik, 10 Minuten; Produktion: forum; Idee: Koen van Os und Bert Haanstra; Buch, Kamera und Montage: Bert Haanstra, 1950; Musik: Max Vendenburg; Verleih der 16-mm-Kopie: Schmalfilmzentrale, Erlachstraße 21, 3000 Bern, Nummer NL 3270, Fr. 4.—.

Ein Junge tritt ans Wasser und erblickt sein Bild und die es umgebende Landschaft auf den Kopf gestellt. Er beginnt sich langsam auf die Seite und nach unten zu drehen, bis im Spiegelbild oben als oben und unten als unten erscheinen. Solche Spiegelungen in den Grachten Hollands bilden den Inhalt des kurzen Streifens.

Pferde, Kühe und Windmühlen, ein Bauer mit Milchkanen, ein Schwan, Weiden und Birken am Ufer, Segelschiffe und Motorboote, ein Kirchturm, altehrwürdige Hausfassaden, eine Straßenlaterne und ein Auto erscheinen. Dabei ist aber nicht das Was (der Inhalt), sondern allein das Wie (die Form) und das Wozu (der Gehalt) von Bedeutung. Diese auf der bewegten Wasseroberfläche erscheinenden Spiegelbilder besitzen nicht die Festigkeit und Starre wirklicher oder durch einen Glasspiegel reflektierter Gegenstände: das Fließen des Wassers und eine leichte Brise verwandeln jede Gerade in eine Kurve, alles Feste in Bewegtes. Dadurch löst sich die Dinglichkeit des Sichtbaren auf, und zurück bleibt eine, nach ästhetischen Gesichtspunkten verwendete, Form, die wohl noch an Gegenstände erinnert, doch wesentlich zur Abstraktion hin tendiert.

Mehrmals kehrt das Bild der Fassade eines Patrizierhauses wieder, welches in seinen gespenstisch verzerrten Formen wie ein makabrer Tanz anmutet, und bei dessen Anblick man dem «Werden des Abstrakten» beizuwohnen glaubt: Die reale Wirklichkeit gerät gleichsam «aus den Fugen», um reiner Komposition und zweck-