

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **21 (1969)**

Heft 6

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

Der schwarze Peter

Cerny Petr

Produktion: Tschechoslowakei, 1964
Regie: Milos Forman
Besetzung: Ladislav Jakim, Paval Martinkowa,
Pavel Sedlacek
Verleih: Monopol-Pathé

ms. Wenn der Name Milos Forman fällt, steht sogleich ein festes Bild vor einem: ein Künstler, der in seinem Werk inkarniert ist, unter den Filmkünstlern der CSSR zusammen mit Jiri Trnka wohl der tschechischste; holt man die Literatur zum Vergleich heran, so denkt man an Jaroslav Hasek, in dessen Werk in gleicher Weise das Subjektive wie das Nationale seine unteilbare Inkarnation erfahren hat.

«Der schwarze Peter», Formans erster Spielfilm, ist 1963 entstanden; am Festival von Locarno des gleichen Jahres ist er mit dem Goldenen Segel ausgezeichnet worden. Dass ein so bedeutender Film, der zudem durch die nachfolgenden historischen Ereignisse noch einen besonderen Stellenwert erhalten hat, erst heute und nach Formans zweitem, «Die Liebe einer Blondine», bei uns zu sehen ist, kann man nur bedauern. Nun, die Begegnung kommt nicht zu spät, denn Forman, dessen Filme die Kritik in den meisten Fällen soziologisch zu sehen sich angewöhnt hat, kann an Lebendigkeit und Verbindlichkeit auch nach längeren Jahren nichts verlieren: darum, weil er ganz Künstler ist; weil sein Werk, so sehr es ein zeitbedingtes Bild eines sozialen und moralischen Kosmos vermittelt, durch den Stil, der sein persönlicher ist, lebt.

Man denkt vor dem «Cerny Petr» an vieles und an viele: an Jean Vigo, ist doch auch hier wie in «Zéro de conduite» das Problem von Eltern und Kindern, von Erziehern und Erziehungen gestellt; an Charles Chaplin (worauf A. J. Liehm hingewiesen hat), kommt doch auch Forman mit einer Anekdote, also scheinbar engen Dimensionen des Erzählten aus, um den Kosmos des Menschlichen in verschiedenen Brechungen des Sozialen wie des Moralischen, sichtbar zu machen; an Jean-Luc Godard, wendet doch auch Forman die Methode des Cinéma vérité an und überwindet sie zugleich, indem er sie seinem persönlichen Stil einordnet; an das Cinéma vérité also, dessen soziologische Verfahrensweise und inszenatorische Improvisation Forman aufnimmt, und, paradoxerweise möchte man sagen, zugleich an das Theater des Absurden, von dem Forman zweifellos beeinflusst ist, von dem er sich aber dadurch unterscheidet, dass er nicht dem Absurden den Primat einräumt, sondern der Realität: in der Realität wird das Absurde erkennbar und nicht, wie etwa bei Ionesco, im Absurden ein Stück Realität. Und an Hasek schliesslich denkt man beim Humor Formans, der uns ein Lachen entlockt, das er gestattet, seine Gestalten zu akzeptieren, obwohl wir sie erkennen, in ihrer Jämmerlichkeit wie in ihrer Tragik, in ihrer Lächerlichkeit wie in ihrer Würde.

Vater und Sohn, jener ein kleiner Postbeamter, dieser Lehrling in einem Lebensmittelgeschäft, die Generationen also stehen sich gegenüber. Die beiden sind durch unlösbare Bande aneinander geknüpft, biologisch und gesellschaftlich, aber sie stehen einander weltenfern. Es gibt kein Gespräch, keine Mitteilung zwischen ihnen. Der Vater führt seinem Sohn die Formeln seiner Vaterwürde vor: der Sohn bemüht sich, diese Formeln, die für ihn abgegriffen und leer sind, zu begreifen, doch es gelingt ihm nicht. Was bleibt ihm anders übrig als das Schweigen? So wird der Dialog, den der Vater begehrt, zum Monolog: der aber gibt den Vater der Lächerlichkeit preis. Man begreift den Ernst und die Würde des Vaters, und auch der Sohn nimmt ernst, was jener sagt: aus diesem Zusammenprall von Leere und Ernst, dröhnender Würde und formelhafter Taubheit springt



Die Auseinandersetzung des Sohnes mit dem Vater führt zu einer Entlarvung hohler Autorität.

der Funke des Humors. Die Autorität steht plötzlich nackt und bloss vor uns; die Moral, die persönliche wie die gesellschaftliche, des Vaters ist entlarvt.

«Cerny Petr» hat einen allgemeinen gesellschaftlichen Bezug: Wo nicht ständen Söhne wie der schwarze Peter vor den leer gewordenen Worten ihrer Väter? Der Film hat aber auch eine Perspektive auf jene Ereignisse, die dann schliesslich zum «Prager Frühling» führten, der indessen insofern einen Schritt weiterging, als die Revolte des Schweigens, für welche der schwarze Peter symbolisch steht, dann doch ihre Sprache fand. Und diese Sprache, wie immer sie sich kaschieren muss, bis heute offensichtlich nicht mehr verloren hat. Forman selbst befindet sich zurzeit allerdings ausserhalb der Tschechoslowakei. Wir aber warten noch auf seinen bisher besten Film. «Der Ball der Feuerwehr».

Nathalie

L'amour s'éveille

Produktion: Frankreich, 1968
Regie: Peter Knight
Besetzung: Anne Talbot, Dominique Prado
Verleih: Royal Films

CS. Und nun also der französische Aufklärungsfilm (nicht zu verwechseln mit dem 1967 in Oberhausen gezeigten ausgezeichneten Kurzfilm gleichen Namens). Elsa ist etwas sehr Junges und überaus Flachsblondes aus einer gut funktionierenden bürgerlichen Familie, das eines Tages einen jungen Mann mit einem schicken Sportwagen kennen lernt. Und wie das dann so geht in Aufklärungsfilmen: das Nachtessen im strohtapezierten Restaurant, der Whisky im Montparnasse, der Champagner bei der Place Pigalle und das Frühstück dann im Hotelbett. Elsa ist glücklich, und ihre jüngere Schwester Nathalie voller Ahnungen. Doch der junge Mann hat weiteres vor, die Hippyparty. Auch dort fängt es mit Whisky an, LSD folgt nach, und einige Wochen später sagt sich Elsa: da war doch noch was.

An diesem Punkt changement de décor: die Familie tritt in den Vordergrund. Monsieur le père erklärt gallisch aufrecht, wenn er eine schwangere Tochter hätte, würde er sie sofort hinausschmeissen. Und zwar wegen der Ehre, des «foyer familial», des «quedira-t'on» und weiterer zer-

brechlicher Gegenstände. Madame la mère zeigt mehr bon sens, ist betupft und möchte einlenken, und Nathalie ist aufgebracht ob so viel verstaubter Tabus, die plötzlich die Wohnung verdunkeln. Und nun taucht der Arzt auf. Eine Figur wie im Vaudeville von Feydeau, wenn der Bon-vivant aus der Kulisse schnell. Er kramt in seinem Zimmer herum und bringt schliesslich rührend romantische Tafeln hervor, die etwas verwackelt die Gebärmutter, die Eierstöcke und weitere einschlägige Dinge vorweisen. In rasantem Fachfranzösisch raschelt nun der Arzt die Vorgänge von Empfängnis, Befruchtung und embryonaler Entwicklung herunter, Madame Yvonne de Gaulle marschiert im Geiste mit, und Elsa sowie Nathalie nicken brav mit etwas perplexen Gesichtern. Schliesslich dann noch der Farbfilm einer Geburt in einer Klinik, und dann das Fazit: Elsa ist es passiert, aber der guten Nathalie darf sowas nicht mehr unterkommen. Der ganze Streifen ist meilenweit von der deutschen Kolle-Perfektion entfernt. Andererseits betreibt er sexuelle Aufklärung als eine offensichtlich lästige Angelegenheit, die man am besten beiseite lassen sollte. Ein Film von vorgestern in der Produktion von Peter Knight.

Masculin-Feminin

Produktion: Frankreich/Schweden, 1966

Regie: J. L. Godard

Besetzung: Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlène Jobert, Michel Debord

Verleih: Columbus

FH. Wenn Godard sich nicht in die Propaganda für eine Gewaltpolitik gegen alles Bestehende verkrampft hätte — was für ein guter Filmregisseur könnte er sein! Das zeigt sich an diesem älteren, endlich zu uns gekommenen Film.

«15 präzise Mitteilungen über Jugend und Sexualität» hat Godard den Inhalt des Films genannt. Er zeigt eine gewisse Art von Jugendlichen — er hat sich sehr dagegen gewehrt, dass er die Jugend von heute schlechthin habe deuten wollen — in ihrem täglichen Leben, ihrem Gefühlsleben und vor allem in ihren Versuchen, aus ihrer Einsamkeit herauszukommen, sich verstanden zu fühlen. Es sind «Kinder von Marx und Coca-Cola», wie er sich ausgedrückt hat, junge Leute ohne Familienleben, wohl ohne Nestwärme aufgewachsen und deshalb in ständiger Suche nach ihr. Eine vergebliche Suche, sie machen einen grossstadtmüden Eindruck, strömen wenig Wärme aus, die Beziehungen bleiben gewöhnlich im bloss Sexuellen stecken, sie kommen einander nicht näher, und alles bleibt deshalb von einer gewissen unjugendlichen Traurigkeit überschattet. Irgendwelche besondere Interessen haben sie keine, Zeitungen werden kaum gelesen, die Vorgänge in der Welt lassen sie gleichgültig oder leicht protestierend, für kulturelle Ereignisse fehlt ihnen der Sinn, das Verständnis und sogar die Neugier.

Nur das Kino lockt sie aus dem grauen Alltag. Und hier treffen sie sich mit Godard selbst, der das Leben fast nur noch im Film erleben kann, für den der Film ebenso Wirklichkeit ist, wie die echte. Er weiss dabei sehr genau, dass der Film echte Realität nicht geben kann, dass äusseres Leben und Film getrennt bleibt. Doch versucht er leidenschaftlich, das Selbstverständnis dieser Jugend festzuhalten, streckenweise durch direkte, spontane Improvisation. Das ist ihm auch hier gelungen; wenn er auch nur eine mit dem Leben nicht übereinstimmende Kinowirklichkeit schafft, so stellt sich doch rasch das Gefühl ein, Wesentliches vorgeführt zu bekommen. Die Ursache dafür liegt in der eindeutigen Begabung Godards; wenn er an gewissen Menschen interessiert ist, sich engagiert hat, fallen ihm immer

wieder Sequenzen ein, die sich durch eine ausgezeichnete Schauspielerführung, überraschende, aber immer überzeugende Wendungen und eine Sicherheit des Schnittes einem förmlich aufzwingen. Gewiss können seine Gegner auch auf einige Geschmacklosigkeiten in der (nicht überall ganz gezeigten) Originalkopie hinweisen, können angesichts der oft langen Dialoge von einem blossen «Hörfilm» reden, doch vermag dies alles gegen die sonstige, bezwingende Leistung nicht aufzukommen.

Allerdings: wir müssen bereit sein, seinem Drang zum Verstehen dieser Jugend zu folgen, uns einfühlend in ihre Nöte, sie nicht kurzerhand kritisch samt ihrem Schöpfer Godard negieren. Dann aber wird der Film zu einer starken Anregung, der uns eine Menge Stoff zu sehr ernstem Nachdenken über die Zukunft unserer heutigen Gesellschaft schenkt.



Godards «Masculin-Feminin» ist ein geglückter Versuch, das Selbstverständnis einer bestimmten Schicht Pariser Jugend festzustellen.

Land in Trance

(Terra em Transe)

Produktion: Brasilien, 1967

Regie: Glauber Rocha

Darsteller: Jardel Filho, Paulo Autran, Clauce Rocha, José Lewgoy

Verleih: Monopol Pathé, Genf

uj. Erstmals ist in der Schweiz im offiziellen Programm neues brasilianisches Kino — «Cinema Nôvo» — zu sehen: «Terra em Transe» von Glauber Rocha. Der 28jährige Regisseur ist der Wortführer einer Gruppe von jungen Intellektuellen, die unter beinahe unmöglichen technischen Bedingungen Filme herzustellen begannen, welche den

Kampf gegen die politische Bewusstlosigkeit aufnehmen sollten. Die Filme des «Cinema Nôvo» richten sich nicht zuletzt auch gegen das amerikanische Kino, von dem Brasilien überflutet wird. Es ist der Versuch, eine eigene, unabhängige filmische Ausdrucksform zu finden, die ihre Mittel und Möglichkeiten aus der eigenen bestehenden Kultur schöpft und sich somit auch direkter an das Volk richtet.

Aus diesem Gesichtspunkt heraus ist auch «Terra em Transe» zu betrachten. Es ist ein Film, der sich an das brasilianische Volk richtet oder doch wenigstens an jenen Teil, der kraft seiner Intelligenz die Möglichkeit zu einer Veränderung der bestehenden politischen und sozialen Zustände hätte. Glauber Rochas dritter Spielfilm (nach «Barravento» und «Gott und Teufel im Land der Sonne») schildert die Visionen des sterbenden Dichters Paulo, eines schwankenden Menschen, der erkennen muss, dass seine Sprache die Macht verloren hat und dass nurmehr



«Land in Trance» handelt von einem Mann, der unentschieden schwankt, ob er mit den Mächtigen paktieren oder mit dem Volk für bessere Verhältnisse kämpfen soll.

der Kampf übrigbleibt. Die Unentschiedenheit Paulos, der von einem führenden Politiker seines Landes «herausgebracht» worden ist, einmal Helfer und dann wieder Widersacher der Herrschenden zu sein, seine Bereitschaft zu paktieren, um am Ende dann doch den Anarchistentod zu sterben, statt in einer vom Faschismus unterdrückten Welt zu leben, das ist mehr als eine blosser Story. Das ist ein Modellfall für den Zustand eines Volkes, das sich zu einem — vielleicht besseren — politischen Bewusstsein durchringt. Das ist gleichzeitig ein unüberhörbarer Vorwurf an jene Kreise, die — wie Paulo — vom Intellekt her zwar die Möglichkeiten hätten, Veränderungen herbeizuführen, denen dazu indessen der Mut und auch die Beharrlichkeit fehlt.

«Terra em Transe» ist letztlich nicht weniger, als ein Aufruf zur Revolution. Und es ist erstaunlich, wie nahe der Film bei den russischen Revolutionsfilmen etwa eines Pudowkins liegt. Allein schon das Pathos: wie Paulo am Ende des Filmes in einsamer Wüstenlandschaft stirbt, die Maschinenpistole verzweifelt in den Himmel reckend und ein Gedicht über Unterdrückung und Freiheit rezitierend, ist mehr als bloss südländischer Hang zum Opernhaften. Darin liegt die ganze Besessenheit eines Mannes, der davon überzeugt ist, dass nur noch der kämpferische Aufstand dem bedrohten Vaterland die Rettung bringen kann. Es ist aber auch eine Geste, die auf die unerhörten Schwierigkeiten

zur Durchführung einer Revolution mit einem Volk, das grösstenteils aus Analphabeten besteht, erahnen lässt. «Land in Trance» ist, obwohl bereits vor zwei Jahren entstanden, gerade heute von brennender Aktualität, nachdem das Regime da Silva eben jetzt die Freiheiten des Volkes erneut eingeschränkt hat.

Die Bekanntschaft mit dem brasilianischen Film ist erregend und erschütternd zugleich. Nicht nur weil er zeigt, welche Dynamik, welche Aussagekraft im Medium Film liegt, nicht nur, weil darin einmal mehr bewiesen wird, dass nicht nackte Aesthetik, sondern das Engagement ein Filmkunstwerk ausmacht, sondern auch weil er offenbart, wie wenig wir über die politischen und sozialen Verhältnisse in Brasilien — und Glauber Rocha meint mit seinem fiktiven Staat El Dorado natürlich Brasilien — wissen. Ueber jenes Brasilien, das diesen Film vorübergehend verbot und sich gleichzeitig von ihm am Filmfestival 1967 in Cannes vertreten liess!

Ein dreckiger Haufen

Play dirty

Produktion: USA, 1968

Regie: André de Toth

Besetzung: Michael Caine, Nigel Davenport, Nigel Green, Vivian Pickles

Verleih: Unartisco

FH. Kriegsfilm sollten heute nur noch in Gestalt von Anti-Kriegsfilmern möglich sein. Wie können sie am stärksten als solche wirken? Durch Schonungslosigkeit. Es ist einer jener Fälle, in denen niemand sich gegen situationsbedingte Roheit im Film auflehnen kann, denn Krieg hat noch immer zur äussersten Verrohung geführt. Dies zu ignorieren oder es mit Zuckerguss zu überdecken, wäre zutiefst unehrlich, auch wenn es noch immer etwa geschieht. Die Menschen sollen heute bis ins Letzte wissen, was im Kriege möglich ist.

Der aus Ungarn gebürtige Regisseur dieses Films (der übrigens in der Schweiz wohnt), war sich dessen bewusst. Vor El Alamein erhält eine aus lauter Schwerverbrechern bestehende englische Gruppe ein Himmelfahrtskommando. Sie soll in italienischen Uniformen hinter den deutschen Linien einen für die Deutschen lebenswichtigen Oeltank sprengen. Im Falle des Gelingens werden alle amnestiert. Angeführt werden sie von einem jungen, gebildeten, englischen Gentleman-Offizier, der allerdings von einem erfahrenen, völlig amoralischen Berufskämpfer sekundiert wird.

Es ist eine echte Höllenfahrt, bei der nur das Ueberleben zählt. Vor keiner Brutalität und Grausamkeit wird zurückgeschreckt, auch nicht gegenüber Frauen. Der englische Filmtitel sagt die Wahrheit, «spiele schmutzig», wenn Dir Dein Leben lieb ist. Die niedrigsten Berechnungen und Tricks müssen erhalten, der Mensch sinkt unter das Tier. Zwar können die Soldaten schliesslich ihre Mission erfüllen, doch kehrt keiner zurück.

Es ist die härteste Lektion über den Tiefstand des Menschen, der sich auf den Weg der Gewalt begeben hat, eine totale Deformation. Diese Lektion muss nicht nur der junge englische Hauptmann lernen, sondern auch jeder Zuschauer. Aber auch die Deutschen, die an die Gewalt appellierten, müssen erleben, dass sie dadurch nur eine Gegen-Gewalt erzeugt haben und Morden und Brutalitäten kein Ende nehmen. Der ausgezeichnet gestaltete Film — er ist nicht der erste, doch gibt es noch nicht genügend seinesgleichen — demonstriert den totalen Bankrott aller Gewaltgläubigkeit.