Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 3

Artikel: Grenzsituationen
Autor: Ulrich, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931881

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Grenzsituationen

IM MÄRZ ZEIGT DAS FILMPODIUM ZÜRICH WERKE VON JUAN A. BARDEM, ALAIN RESNAIS, ROBERT BRESSON, JOHN FORD UND MICHELANGELO ANTONIONI. IN ALLEN GEHT ES UM MENSCHEN IN GRENZSITUATIONEN.

Franz Ulrich

Bevor Alain Resnais, einer der wichtigsten Autoren der Nouvelle Vague, seinen ersten Spielfilm, «Hiroshima mon amour» (1959), drehte, realisierte er zwischen 1948 und 1958 acht formal neuartige Dokumentarkurzfilme, darunter «Nuit et brouillard» (1956), wohl das eindrücklichste Filmdokument über die Konzentrationslager der Nazis. Farbaufnahmen von Auschwitz, wie es sich 1955 präsentierte, wechseln ab mit schwarzweissem Archivmaterial, das die schreckliche Wirklichkeit von früheren KZ-Lagern zeigt. Farbfilm für die Gegenwart, Schwarzweissfilm für die Vergangenheit – ein dramaturgisch einfaches, aber damals wie heute funktionierendes ästhetisches Konzept. Durch den ständigen Wechsel von farbigen und schwarzweissen Bildern vermischen sich Vergangenheit und Gegenwart, der Kontrast verstärkt die Ungheuerlichkeit der KZ-Verbrechen: Verhungerte; Nackte in Gaskammern; Leichenberge; Berge von Brillen, Schuhen, Frauenhaar; Knochenberge und Gemüse; Leichen und Seife; Haut und Lampenschirme; Eimer voller Köpfe; nackte Leiber, die von einem Bulldozer in ein Massengrab geschoben werden. Diese Bilder des Grauens prägen sich ein, unauslöschlich.

Die strenge formale Struktur, die damals geradezu revolutionär wirkende Balance von Bildern (Kamera: Ghislain Cloquet), Sprache (Text: Jean Cyrol, der mit knapper Not das KZ Mauthausen überlebte; deutsche Fassung: Paul Celan) und Musik (Hanns Eisler) bilden einen ästhetischen Code, der «den Film (das Gedicht) nach Auschwitz noch (wieder) möglich macht. (...) Zwischen formaler ästhetischer Bewältigung, einer nahezu kühlen, aber von Compassion geführten Anwendung des filmsprachlichen Apparats, und der Welt unfasslichen Grauens tut er sich immer wieder auf, der Graben, über den unser Verstand nicht hinwegsetzen kann. Der Graben ist die Wunde, die sich niemals schliessen kann. Die ästhetisch-moralische Dialektik von 'Nuit et brouillard' trägt dazu bei, sie offen zu halten - wie ähnlich viele Jahre später erst wieder die Dialektik der 'schönen' Bilder in 'Shoah' (1974-85) von Claude Lanzmann» (Peter W. Jansen in Alain Resnais, München 1990, S. 80). Das Thema von Vergangenheit und Gegenwart, von Vergessen und Erinnern greift Alain Resnais in seinen Spielfilmen wieder auf. Was ist heute? Was war gestern? Die Todeslager werden nicht als einzigartiges, isoliertes Phänomen gesehen, sondern sollen die ständig gegenwärtige Gefahr einer Wiederholung aufzeigen. Wie real sie ist, zeigen nicht erst die Ereignisse in Jugoslawien.

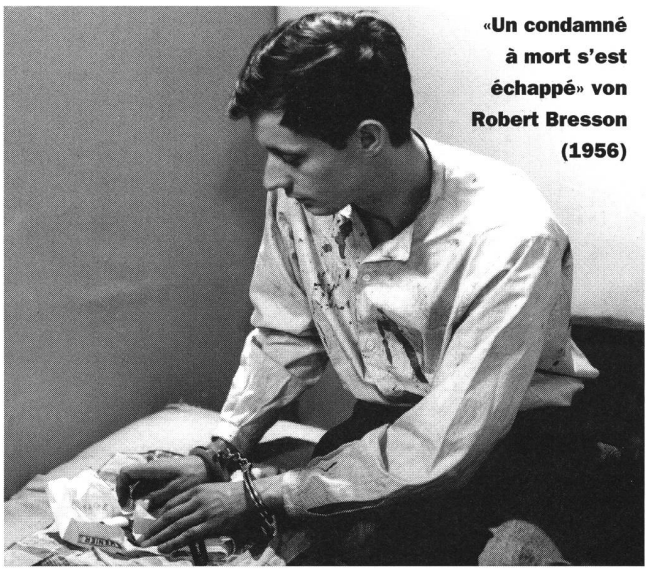
Die Nazizeit bildet auch den Hintergrund zu Robert Bressons im gleichen Jahr 1956 entstandenen Film «Un condamné à mort s'est échappé». Gedreht wurde er im Fort Montluc bei Lyon, einem Gefängnis der deutschen Besatzung für französische Häftlinge, und stützt sich auf den Bericht von André Devigny, der 1943 als Mitglied der Résistance inhaftiert war. Nur wenige Stunden vor seiner Hinrichtung gelang ihm die Flucht. Bresson ging es in erster Linie weder um die Résistance noch um den Faschismus, auch nicht um Atmosphäre und äussere Spannung, sondern um die minutiöse Bebilderung der wochenlangen Vorbereitung und schliesslichen Durchführung des Ausbruchs. Gezeigt werden die täglich sich wiederholenden Verrichtungen, Rituale und Zwänge im Gefängnis, vor allem aber die wochenlange heimliche Arbeit an den Fluchtmitteln. Geschildert wird eine Befreiungsarbeit, wobei sich die Kamera auf das Wesentliche, absolut Notwendige beschränkt. Es gibt keine Totalen, keine Kamerafahrten, keine Perspektiven und Ausblicke, der Gefangene ist im Bild eingeschlossen, von Gittern und Mauern umstellt. Allen Schwierigkeiten und Ungewissheiten zum Trotz gibt der Gefangene nicht auf, sondern beharrt auf der Hoffnung, sein Ziel zu erreichen. In seiner formalen Strenge, Radikalität und Abstraktion wird der Film zu einer Parabel von der Berufung des Menschen zur Freiheit, die er jedoch nicht allein, sondern nur mit dem Beistand anderer (hier Mitgefangener) erringen kann. (Siehe die Beiträge über Bresson in ZOOM 9/92)

Nicht in der klaustrophobischen Enge eines Gefängnisses, sondern in den weiten Landschaften des Wilden Westens spielt John Fords «The Searchers» – ein Werk, das als Meilenstein, gar als Moby Dick des Western bezeichnet wird. Auch hier obliegt ein Mann hartnäckig-stur einer selbstgesetzten Aufgabe, durch die er schliesslich eine Art Läuterung erfährt. Drei Jahre nach Ende des Sezessionskrieges kehrt der Südstaatler Ethan in das Haus seines Bruders Aaron zurück. Als dieser mit Frau und Sohn vom Comanchen-Häuptlig Scar (Narbe; vom deutschen Verleihtitel und von der Synchronisation unsinnigerweise Schwarzer Falke

genannt) ermordet wird, beteiligt sich Ethan an der Suche nach seinen Nichten Lucy und Debbie, die von den Indianern verschleppt wurden. Nachdem die ebenfalls ermordete Lucy aufgefunden wird und sich die Spur der Indianer verliert, setzt Ethan, nur begleitet von Aarons Pflegesohn Martin (Jeffrey Hunter), die fünfjährige Odyssee fort, die mehr der Rache als der Auffindung Debbies gilt.

Obwohl John Ford die Geschichte aus der Sicht der weissen Siedler, die den Indianern das Land raubten, sich aber keines Unrechts bewusst sind, erzählt, zeichnet er die Siedler und seinen «Helden» Ethan durchaus kritisch. Dieser ist ein zwiespältiger, schwieriger Charakter mit rassistischen Vorurteilen: Dem Halbblut Martin gegenüber verhält er sich barsch und feindselig, und Debbie will er erschiessen, wenn er sie findet, weil sie mit den Indianern lebt. Ford verschweigt auch nicht, dass es die Weissen waren, die mit der Ermordung von Scars Söhnen den Kreislauf von Gewalt und Rache in Gang gesetzt haben. Auch zeigt Ford nicht das Massaker der Indianer an der weissen Familie, sondern die Niedermetzelung des Indianerstamms durch Nordstaaten-Militär. Auf dem langen Ritt durch die Wildnis, durch Täler und Einöden gleicht sich der «zivilisierte» Ethan immer mehr den «Wilden» an. Als Debbie endlich gefunden wird, tötet er sie nicht, sondern nimmt sie wie ein Kind in die Arme und bringt sie nach Hause. Zwei Monumente des Western spielen in «The Searchers» monumentale Rollen: Fords Lieblingsschauspieler John Wayne und Fords heroische Lieblingslandschaft, das Monument Valley.

Nach dem Bürgerkrieg bezahlte der spanische Film die Unterstützung durch das Franco-Regime mit politischem und geistigem Konformismus. Dennoch regten sich ab 1950 neue Kräfte, zu denen Juan A. Bardem und Luis G. Berlanga gehörten. Bardems Filmtrilogie – «Muerte de un ciclista» (1955), «Calle Mayor» (1956) und »La venganza» (1958) – über das spanische Leben in der Grossstadt, in der Kleinstadt und auf dem Lande übte (wie später Carlos Saura) scharfe Kritik an den herrschenden Sitten, insbesondere des Grossbürgertums. Bardem wurde deshalb als «Kommunist» verschrien. In «Calle Mayor» (Die Hauptstrasse) geht es, ähnlich wie in Fellinis «I vitelloni» (1953), um gelangweilte Provinzler und ihren naiven Sadismus. Eine Gruppe von Männern plant einen schlimmen Streich: Sie überreden Juan, der ältlichen und noch ledigen Isabel (eine grossartige Betsy Blair) Liebe vorzutäuschen, ihr einen Heiratsantrag zu machen und sie dann öffentlich dem Gelächter preiszugeben. Sie versprechen sich davon einen Heidenspass. Da der vermeintliche Liebhaber nicht nur Isabels lautere Gefühle, sondern ihre ganze aufgestaute Lebenserwartung und -sehnsucht weckt, gerät Juan in einen Gewissenskonflikt, vor dem er sich, von den Freunden zur Fortsetzung des grausamen Spiels angestachelt, feige verdrückt. Er überlässt es einem anderen, Isabel die bittere Wahrheit zu sagen. Auf dem Hintergrund einer erstarrten Gesellschaft und der benachteiligten Stellung der Frau darin wurde der Film zur psychologisch stimmigen Parabel über eine Mentalität, die den Mitmenschen zum Objekt eines Spiels (und eines Systems!) degradiert.



«Un condamné à mort s'est échappé» von Robert Bresson (1956)

Obwohl Betsy Blair für ihre Rolle in Delbert Manns unabhängiger New Yorker Produktion «Marty» 1955 in Cannes als beste Darstellerin ausgezeichnet worden war, bekam sie – im Gegensatz zu ihrem Partner Ernest Borgnine – keine Angebote von Hollywood, sondern von den Europäern Bardem und Michelangelo Antonioni. In «Il grido» spielt sie die frühere Verlobte des Fabrikarbeiters Aldo (Steve Cochrane), der die Liebe seiner langjährigen Lebensgefährtin (Alida Valli), mit der er eine Tochter hat und die er heiraten will, verliert, weil sie sich einem jüngeren Mann zuwendet. Zuerst kämpft er um sie, dann schlägt er sie, womit er den Bruch irreparabel macht. Der «Liebesverrat» treibt Aldo hinaus auf die endlosen Landstrassen der Po-Ebene, treibt ihn von Ort zu Ort, von Frau zu Frau. Aber die Begegnungen lassen ihn nur immer mehr seine wachsende Einsamkeit und Isolation spüren, bis er sich schliesslich vom Fabrikturm in die grosse Ruhe stürzt. In «Il grido» ist Antonionis ganz persönlicher Ton und Stil erstmals ästhetisch vollendet ausgeformt: In den grauen Landschaften, die sich in Kälte und Stille verlieren, spiegelt sich die innere Verfassung Aldos. Seine Kommunikation mit der Welt verkümmert, weil der Verlust der Liebe ihm seine metaphysische Nacktheit, Wehrlosigkeit und Unbehaustheit offenbart. Der Film ist ein stummer Schrei, eine lange Klage über die Tragödie eines Menschen, der durch seine absolute Liebe derart an einen anderen Menschen gebunden ist, dass ihn der Bruch der Liebesbeziehung in eine elementare Einsamkeit verstösst. Ohne Liebe kommt er der Welt abhanden. ■