

London 17.-31. Mai 1976 : a Movie-Goer's Notebook

Autor(en): **Vian, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **18 (1976)**

Heft 98

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-871137>

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.

A MOVIE-GOER'S NOTEBOOK

AMERIKANISCHES: INGRID BERGMAN'S ERSTER, 2MAL SAM PEKINPAH, 8 FILME VON ARTHUR PENN / WENIGER BEKANNTE FRANZÖSISCHE PRODUKTIONEN: VON BARATIER BIS VARDA, IN SCHWARZ-AFRIKA REALISIERTE VON ALASSANE BIS GANDA / FILMKLASSIKER: BRESSON, DREYER, EISENSTEIN, DIE JAPANER OZU UND KUROSAWA / SOWIE: ENGLISCHE MUSICAL DER 30ER JAHRE, EXPERIMENTE VON MICHAEL SNOW, UNABHÄNGIGER MIKE LEIGH.

17. Mai

JUNIOR BONNER Regie: Sam Peckinpah
USA 1972

Bildregie: Lucien Ballard, Musik: Jerry Fielding
Darsteller: Steve Mc Queen, Robert Preston, Ida Lupino,
Ben Johnson

Mehrfachbilder, ein Bild weitet sich aus, überschiebt das andere - eine (TV)Technik, wie sie auch Godard in NUMERO DEUX benutzte; hier allerdings nur im Vorspann verwendet. Slow motion, in den gewaltsamen Szenen aus dem Kampf mit dem wilden Stier im Rodeo; Slow motion beim Niederreißen des alten Hauses. Die Song-Einlagen bei den weichen, romantischen Stellen. Schnitte, die die üblichen Faustregeln ausser acht lassen, sowohl gelegentlich in der Montage einer Szene als auch in der Szenenfolge.

Die Geschichte eines Verlierers, der nur von Siegen leben kann. Man kennt die Geschichten des alternden Boxers und dessen Abstieg ins Elend aus vielen Filmen. Hier ist es die Geschichte eines Rodeo-Champions, der noch siegen kann, aber bereits nicht

mehr so gut ist, wie er einmal war, mit Namen Bonner. Junior Bonner, um ihn von seinem Vater Ace Bonner zu unterscheiden, dessen Lebensinhalt es ebenfalls war, Rodeos zu gewinnen, solange das ging. Heute einer, der von geborgtem Geld, von Erinnerungen und Träumen lebt und sich bei Gelegenheit betrinkt. Zu den Siegern hingegen zählt der andere Sohn von Ace, Curly Bonner, der sich als Geschäftsmann versteht und der guten alten Wild-West-Romantik nicht nachtrauert, sondern mit ihr Geschäfte macht.

18. Mai

BLEAK MOMENTS Regie: Mike Leigh
Grossbritannien 1971

Es ist der erste Spielfilm von Mike Leigh, der hauptsächlich fürs Fernsehen und Theater arbeitet, weil es in England mindestens ebenso schwierig ist, unabhängige Filme zu machen, wie in der Schweiz. Der Film, zu dem Mike Leigh auch das Drehbuch geschrieben hat, wurde hergestellt mit einem Förderungsbeitrag des Britischen Film Instituts.

Lange, flüchtig wirkende Einstellungen; keinerlei Action; kaum Verbindungen zwischen den Szenen: Momentaufnahmen aus einem deprimierenden Alltag.

Der Stil unterstreicht den Inhalt: es gibt keine Kommunikation und deshalb keine Beziehung zwischen den Leuten, sie sind so isoliert, dass sie nicht einmal mehr miteinander reden können - sogar da, wo sie für einmal geschwätzig sind. Traurig, aber nicht so fern der Realität, wie man zunächst glauben möchte.

AU HASARD, BALTHAZAR Regie: Robert Bresson

Frankreich, Schweden 1966

Bildregie: Ghislain Cloquet, Musik: Jean Wiener, Ton: Antoine

Archimbaud, Art Director: Pierre Charbonnier

Darsteller: Anne Wiazemsky

Wenn ich mich nicht täusche, der erste Spielfilm der Wiazemsky, die es schliesslich über Godard und Passolini bis zu vonGuntens DIE AUSLIEFERUNG gebracht hat.

Bresson, so er nicht Dostojewski adaptiert, brütet lange über seinen Filmen - sein LANCELOT DU LAC etwa ist das Produkt zwanzigjährigen Bemühens. Entsprechend komplex gerät denn auch die Struktur seiner Filme. BALTHAZAR verfolgt den Lebensweg eines Esels dieses Namens von seiner Geburt bis zu seinem Tod. Es ist dies mehr oder minder ein Leidensweg, ertragen in stoischer Geduld. Darin eingewoben sind Bilder aus dem Leben der jeweiligen Besitzer des Tieres: insbesondere aus demjenigen der Marie, das bezeichnende Parallelen zu jenen ihres vierbeinigen Freundes aufweist.

19. Mai

BRING ME THE HAED OF ALFREDO GARCIA Regie: Sam Peckinpah

USA, Mexiko 1974

Slow motion in den gewaltsamen Szenen, wo geschlagen, geschossen und gestorben wird; Songeinlagen bei den weichen, romantischen Stellen.

Wiederum die Geschichte eines Verlierers - eines Verlierers, der für einmal Sieger bleibt und doch alles verliert. Eine Million wird ausgesetzt auf den Kopf des Alfredo (ironischerweise ist Alfredo zu diesem Zeitpunkt bereits tot). Das durchorganisierte Syndikat, mit Managern in weissen Hemden, denen

sogar ein Buchhalter zur Verfügung steht, gegen den heruntergekommenen, schlechtrasierten Einzelkämpfer.

20. Mai

LE DESORDRE A VINGT ANS Regie: Jacques Baratier

Frankreich 1967

Fotographie: Etienne Becker, mit: Boris Vian, Juliette Greco, Antoine Artaud, Jean Cocteau, Roger Vadim, E. Riva.

Langer Dokumentarfilm (enthält grosse Teile des Kurzfilms DES-ORDRE von Baratier), gewidmet: Ursula Kubler.

Dokumentiert Saint Germain de Pres, damals und 'heute'. Simone de Beauvoir steigt über die Ruinen, Jean Paul Sartre diskutiert mit Freunden im Quartier, Cocteau grüsst im Vorbeigehen zur Kamera herüber ...

Hauptsächlich aber wird, durch die Aussagen von Freunden und Zeitgenossen, sowie durch Bild- und Tondokumente, je ein Portrait von Boris Vian und Antoine Artaud entworfen: Artaud deklamiert mit heiser, krächzender Stimme seine revolutionären Texte; Boris ist im 'Tabou' und am Ufer der Seine, seine Kleinst-Trompete (Trompinette) spielend, zu sehen und ausserdem gibt er auf der schneebedeckten Terrasse seines Hauses hinter dem Moulin Rouge ein absurdes Interview 'in englisch' zum besten.

PIECE Regie: Jacques Baratier

Frankreich 1970

Darsteller: Jean-Baptiste Thieree, Bernadette Lafont,

Bulle Ogier

Kurz-Spielfilm

Ein absurdes Theater im besten Sinne - und ein würdiger Nachfolger von L'AGE D'OR oder ähnlichem. Bulle und die Lafont ergeben ein herrliches Einbrecherpaar im Hause des Mannes, der überall Fallen aufstellt. (Nebenbei: zwei Nonnen auf Fahrrädern, noch vor Fellini!)

21. Mai

INTERMEZZO: A LOVE STORY Regie: Gregory Ratoff

USA 1939

Selznik International Produktion, mit Ingrid Bergman, Leslie Howard, Edna Best; Bildregie: Gregg Toland

(Jener Leslie Howard, der Bogart zum Durchbruch verhalf!)

Remake des schwedischen Films mit Ingrid Bergman INTERMEZZO, 1936; Bergmans erster englischsprachiger Film, ihre erste Filmrolle in den USA.

Ein Beispiel für Hollywood: Selznick kauft den schwedischen Film INTERMEZZO, in dem Ingrid Bergman mitgespielt hat und holt Bergman in die Staaten, um den Film nochmals herzustellen. 'Hollywood' stellt etwas her, das es schon gibt, weil es so billiger herzustellen ist und deshalb einen höheren Profit verspricht.

Die Geschichte im übrigen ist simpel: ein berühmter Konzertviolinist kehrt von einer Tournee zurück, der Zufall will es, dass er für eine neue Tournee ohne Begleiter am Klavier ist, der Zufall will es, dass die Klavierlehrerin seiner Tochter ausgezeichnet spielt ... Nicht der Zufall, aber der Film will es, dass sich die beiden verlieben, die nächste Tournee gemeinsam bestreiten und die glücklichste Zeit ihres Lebens verbringen. Aber was nicht sein darf, darf nicht sein - sie wird sich in Paris weiterbilden, er kehrt zur Familie zurück: Intermezzo. (Ingrid Bergmans privates, italienisches Intermezzo: von 1950 bis 57 war der Filmregisseur Roberto Rossellini ihr zweiter Ehemann.)

THE LEFT-HANDED GUN Regie: Arthur Penn
USA 1958

Paul Newman als Billy Bonney alias Billy the Kid



Meines Wissens der erste Spielfilm von Arthur Penn. James Dean wollte damals die Rolle des Billy spielen - aber er starb dann zuvor.

Mythos und Legende von Billy the Kid werden zerstört. "Du bist es nicht", sagt der Mann aus dem Osten, um ihn dann aus Enttäuschung zu verraten. Zunächst hatte er ihm Bücher aus dem Ost-

die sein Leben beschreiben, ins Gefängnis gebracht, aber als er ihm nach dem Ausbruch wieder begegnet, hält der verängstigte Flüchtling den Vergleich mit seiner Legende nicht aus.

NOTRE DAME, CATHEDRALE DE PARIS Regie: Georges Franju
Frankreich 1956
Bildregie: Marcel Fradetal, Musik: Jean Wiener (dirigiert von G. Delerue)
Dokumentarfilm

LA PREMIER NUIT Regie: Georges Franju
Frankreich 1957
Bildregie: Eugen Schuftan, Musik: Georges Delerue
Kurz-Spielfilm

Zwei der kurzen Filme Franjus, die in der Zürcher Retrospektive fehlten. NOTRE DAME, ein Auftragsfilm wohl, in Farbe und Breitleinwand - und dass sie mal von innen, mal von aussen gezeigt wird, dies wäre wohl bei keinem Film über die Kathedrale anders. Bei Franju, dem Regisseur des Innen und des Aussen aber, ist es strenger gehalten, als bei einem Zufallsregisseur: aussen, innen, aussen im Wechsel des Tageslichtes und der Jahreszeit - drei etwa gleiche Teile. Die auserlesenen und teilweise ausgefallenen Kamerawinkel und Einstellungen, den meisten Filmern wären sie wohl zu ästhetischer Spielerei geworden; bei Franju führen sie zum Thema seines Gesamtwerkes: das Unwirkliche in der Wirklichkeit - weil die Einstellungen so von sicherer Gelassenheit sind.

DIE ERSTE NACHT führt den kleinen Jungen in die Gänge und Gewölbe der Untergrundbahn. Er ist auf der Suche nach seiner kleinen Freundin, seiner ersten Liebe, kann sie aber nicht finden. Die letzten Fahrgäste eilen auf die Züge - er ist allein, schliesslich schläft er auf einer Rolltreppe ein und träumt ... Und nach dieser ersten Nacht enteilt er der Unterwelt, geht durch die Baumallee davon.

Innen und aussen, auch hier. Das Unwirkliche in der Wirklichkeit und umgekehrt: die Wirklichkeit im Unwirklichen, auch hier. Der Altmeister der Schwarz-weiss-Photographie E. Schuftan leistet genau die Arbeit, die Franju verlangt, sie evoziert zusammen mit dem Ton eindrücklich die Mischung aus Angst und Staunen des Jungen.

DU COTE DE LA COTE Regie: Agnes Varda
Frankreich 1958

Bildregie: Q. Albicocco, Schnitt: H. Colpi, Musik: G. Delerue
(englische Version: THE RIVIERA - TODAY'S EDEN)

Vardas satirischer Dokumentarfilm erinnert in vielem an Vigos knapp 30 Jahre älteres Vorbild A PROPOS DE NICE: das geht vom Einbezug des Karnevals bis zu den frechen Schnitten, die falsche Assoziationen hervorrufen und Touristen, Spaziergänger, Badegäste ihrer Lächerlichkeit preisgeben. Dem geht voraus ein nicht ganz ernster historischer Abriss und es folgt, im dritten und letzten Teil, die Suche nach dem Paradies. Der Garten Edens wird auch gefunden, in den herrlichen; menschenleeren, stillen Parks und Villen - aber die Gitter, die schmiedeeisernen Tore schliessen sich hinter der Kamera: das Paradies - an der Riviera zumindest! - bleibt den Reichen vorenthalten.

PARIS LA BELLE Regie: Jacques + Pierre Prévert
Frankreich 1960

Aufnahmen 1928: Marcel Duhamel, Man Ray, 1960: Sacha Vierny
Text, Songs: Jacques Prévert, Schnitt: Henri Colpi
Kurzer, poetischer Dokumentarfilm

1928 machten die Gebrüder Prévert zusammen mit Freunden Filmaufnahmen an verschiedenen Plätzen und Strassen in Paris; 1960 drehten sie an den gleichen Stellen nochmals. Entsprechend zusammengefügt, zeigt das Bildmaterial anschaulich, was sich verändert hat und wie - noch bleibt der Schreck weitgehend aus, dazu wären wohl Bilder aus dem Jahre 1978 notwendig!

LA PASSION DE JEANNE D'ARC Regie: Carl Theodor Dreyer
Frankreich 1928

Bildregie: Rudolf Maté, Architekten: Hermann Warm, Jean Hugo
Darsteller: Marie Falconnetti (und erstaunlich oder unerwartet Antoine Artaud in der Rolle des Massieu)

Der Film, meist als Film der Grossaufnahmen bezeichnet, enthält neben diesen Grossaufnahmen noch ne Menge anderes. Zunächst: Kamerafahrten, die Gesichter der Richter und Ankläger gross, aber nicht in einzelnen Einstellungen sondern zusammenhängend, seitlich gefahren. Grosse Tiefe in den Einstellungen - oft kaum merklich, da das Dekor so spärlich, so reduziert ist. Hermann

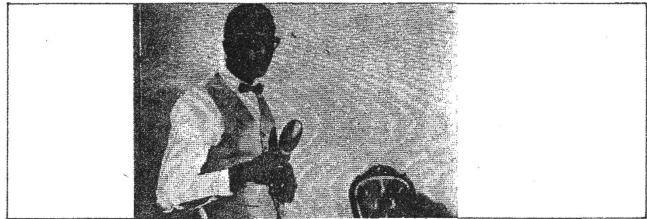
Warm, der sich schon durch die Mitarbeit an DAS CABINET DES DR. CALIGARI einen Namen gemacht hat, bestätigt hier sein Können erneut: die Atmosphäre des Gerichtssaals, der Kirche, des Gefängnisses ist da, gerade durch die spärlich gesetzten Zeichen. Die Mehrzahl der Aufnahmen ist von einem extrem tiefen Kamerastandpunkt aus gefilmt, Maté hat wohl meist auf den Knien gearbeitet, gelegentlich sogar in Löchern, die ins Aufnahmegelände gegraben wurden; seine spröden Aufnahmen spiegeln die spröde Atmosphäre.



Marie Falconnetti hat, soweit mir bekannt ist, ausser der Jeanne, keine grosse Filmrolle mehr gespielt.

22. Mai
CONCERTO POUR UN EXIL Regie: Désiré Ecaré
Frankreich 1968

A NOUS DEUX LA FRANCE Regie: Désiré Ecaré
Frankreich 1969



Zwei Kurzspielfilme über das Leben von Afrikanern in Paris. Ein bisschen lustig, ein bisschen traurig, ein bisschen ironisch. Sie

sind da, schlagen sich die Zeit um die Ohren und wissen nicht so recht, was sie tun sollen; sie haben Dinge gelernt, die sie zu Hause nicht brauchen können und sie haben sich Dinge angewöhnt, die nutzlos sind. Sie gehören nirgendwo mehr hin, fühlen sich nicht zu Hause und missen trotzdem weiter leben. Folgen des subtilen Imperialismus?

23. Mai

LUCKY GIRL Regie: Gene Gerrard Frank Miller
England 1932

Einer der zahlreichen Musical-Filme, die in den 30er Jahren in den Ealing Studios, am Rande von London, produziert wurden. Uebernommen aus einem der Musical Theaters in Westend, mit den Stars, die es da zum Publikumserfolg führten - heute Zeitdokument für die einen, hübsche Erinnerung für andere. Gesungen wird für ein Musical wenig, getanzt überhaupt nicht, Busky Berkley etwa hatte überhaupt keinen Einfluss; hauptsächlich ist es eine der unzähligen Verwechslungskomödien, die happy enden.

DANCE BAND Regie: Marcel Varuel
England 1935



Weitgehend dasselbe. Buddy Rogers, einer jener 'Stars', die aus Hollywood geholt wurden um das englische Showbusiness zu verstärken, in der Hauptrolle als Bandleader und Playboy. Er stösst auf die Frau, die ihm die kalte Schulter zeigt, wie sich herausstellt, im Bandleader eines Frauentanzorchesters. Nun ja, und da ist auch noch ein Wettbewerb für die Dancebande des Jah-

res. Die andern Orchester zählen ohnehin nicht; die beiden Favoriten liegen Punktgleich an der Spitze und - nun, das wird keine Probleme geben, der erste Preis bleibt sowieso in der Familie und die beiden Orchester vereinigen sich zu einem einzigen.

YES, MADAM? Regie: Norman Lee

England 1938

Drehbuch: Clifford Grey, Bert Lee und William Freshman, Bildregie: Walter Harvey, Schnitt: Walter Stokius, Ausstattung: Cedric Dawe, Musik: J. Waller, J. Tunbridge, H. Weston, Darsteller: Bobby Howes, Diana Churchill, Willie Watson, Bertha Belmore

Noch einmal ein englisches Musical aus den 30er Jahren, mehr eine Komödie mit ein paar Song- und Showeinlagen. Zwei Erben können ihr Erbe nur dann antreten, wenn sie als Hausangestellte eine Probe bestehen. Ein dritter möglicher Erbe wird alles erben, wenn die beiden ihre Aufgabe nicht zur Zufriedenheit der Herrschaft erfüllen oder eben gar nichts, wenn ... Selbstverständlich wissen die Zuschauer immer alles und die Beteiligten immer zu wenig und mit etwas Fantasie kann man sich vorstellen, welche Verwicklungen das alles nehmen kann. Aber: das Happy End kommt bestimmt.

Ein Zeitdokument, ohne besondere Bedeutung für die Filmgeschichte weltweit.

24. Mai

THE MIRACLE WORKER Regie: Arthur Penn
USA 1962



Drehbuch: William Gibson, Bildregie: Ernst Caparros, Schnitt: Aram Avakian, Art Director: G. Jenkins, Musik: L. Rosenthal, Darsteller: Anne Bancroft, Victor Jory, Inga Swenson

Truffaut hat sich um die Rechte beworben, er wollte die Erziehung und Entwicklung der blinden und taubstummen Helen Keller auf Film bannen - es ist ihm nicht gelungen - dafür hat er dann in L'ENFANT SAUVAGE einen vergleichbaren Stoff gefunden. L'ENFANT SAUVAGE lässt auch ahnen, wie Truffaut den Film angepackt hätte - ganz anders als Penn. Bei Penn ist es keine stille innere Entwicklung, bei ihm ist es die gewaltsame Bändigung eines wilden Tieres, in ein zahmes, folgsames 'Tier' - erst in der allerletzten Sequenz bricht bei Helen das Verständnis für das Eingedrilte durch (was den Menschen ja irgendwo ausmacht). Und dieser gewaltsamen Bändigung gemäss ist der Film auch inszeniert: rasch, hart, laut, voll auf Action. Der Zweikampf zwischen Helen und ihrer Erzieherin ist so spannend wie ein Box-Match - und eher mehr wird dabei kaputt geschlagen. Kommunikation ist nicht möglich, Gesten und Handlungen sind die einzige Möglichkeit für Helen sich auszudrücken, und weil sie nicht versteht, nicht verstehen kann, was man ihr beibringen will, leistet sie Widerstand, der sich bis zur Zerstörung steigert.

Auch Billy in THE LEFT HANDED GUN konnte sich eigentlich nur durch Gesten, Handlungen, Taten ausdrücken, und wie ein Kind versuchte er alles zu bekommen, was er wollte - und er wollte (im Wilden Westen) Rache.

25. Mai
CABASCABO Regie: Oumarou Ganda
Frankreich/Niger 1969

Cabascabo war als Soldat für die Franzosen in Indochina, jetzt kehrt er mit etwas Geld in sein afrikanisches Heimatdorf zurück - bewundert und beliebt, da er Geld nur so um sich wirft, lebt er das Leben des grossen Mannes, des Mannes von Welt. Aber das Geld geht alle, noch ein paarmal kann er seinen 'Abstieg' durch den Verkauf von Anzügen, Schuhen aufhalten, verzögern. Arbeit ist nicht so leicht zu finden. Polizist werden kann er nicht, da er sich in der Armee was eingebrockt hat ... Schliesslich beschliesst er, allein im Dschungel als Jäger weiterzuleben: das Überleben scheint ihm im natürlichen Dschungel leichter.
(Aus Lateinamerika sind 'ähnliche' Filme gekommen; Kampf gegen den Imperialismus, auch den unterschwellig, subtilen, von der Wurzel her.)

LE WAZZOU POLYGAME Regie: Oumarou Ganda
Nigeria 1971

Eine Geschichte, mit ironisch distanzierenden Zwischentiteln erzählt, wie sie in einem Wazzou-Dorf vorkommen kann: Ein reicher Dorfbewohner, der schon in Mekka war und seinen Zuhörern moralischen Nachhilfeunterricht gibt, heiratet eine dritte Frau. Seine zweite Frau ist damit nicht einverstanden und bezahlt den Mediziner dafür, dass die Heirat nicht zustande kommen soll. Ebenfalls nicht einverstanden ist ein armer Jüngling, der sich dasselbe Mädchen zur Braut erhoffte. Er liefert eine Schlägerei mit dem Sohn seines Konkurrenten. Geheiratet wird aber dennoch, wie es die Alten unter sich aushandeln. Aber die Jungen verlassen das Dorf, jeder für sich und unabhängig voneinander und suchen das Glück in der Grossstadt. Auch die junge Frau verlässt den alten Knacker. Nichts weiter. Eine Schilderung des Dorflebens und ein Aufzeigen der Kräfte und Einflüsse, die das Leben bestimmen.

LE RETOUR D'UN AVENTURIER Regie: Mustapha Alassane
Nigeria 1967

Ein Afrikaner kehrt in sein Dorf zurück - und was hat er mitgebracht? Cowboy-Ausstattungen. Und nun spielen sie Wild-West in Afrika, er und seine Freunde. Stehlen Pferde, schiessen Leute nieder und bringen sich schliesslich gegenseitig selber um. Der Kurz-Spielfilm ist auch im Stil der Western gedreht - distanzierend wirkt allein der afrikanische Hintergrund. Eine Satire in jedem Fall und symbolisch könnte er das Aufeinanderstossen unterschiedlicher Kulturen meinen.

TOKYO STORY Regie: Yasujiro Ozu
Japan 1953
Bildregie: Yushun Atsuta, Schnitt: Yoshiyasu Hamamura, Art Director: Tatsuo Hamamura

So gut wie keine Kamerabewegung, aber dennoch recht lange bis sehr lange Einstellungen mit grosser Tiefenschärfe - ein klassischer 'Tiefenschärfe-Film', so klassisch wie Wyler in seiner

'tiefenschärfsten Zeit', klassischer noch als CITIZEN KANE, da er bedeutend weniger Montage und meist deutlich längere Einstellungen aufweist.

Da er ausserdem keinerlei Action aufweist, ist er auf einer ersten Ebene völlig undramatisch. Dialog wird an Dialog gereiht - das Montieren dürfte Hamamura keine Probleme gemacht haben, da sich meist nur eine Lösung anbot, aber dennoch schwer gefallen sein, da elegante Lösungen - die eine bessere Orientierung im Raum ermöglicht oder Sprünge über die optische Achse (mit Zwischenschnitten) verdeckt hätten - mit dem vorhandenen Material nicht möglich waren. Solche 'eleganteren' Lösungen hätten allerdings auch Bedeutungsloses unnötig dramatisiert und damit falsche Akzente gesetzt.



Und schliesslich ist es die bohrende Ruhe, die besticht; das lange, aufmerksame Beobachten, das unter die glatte Oberfläche dringen lässt und - auf einer zweiten Ebene - die Dramatik des Lebens schlechthin sichtbar werden lässt. (Ein Sprung über die optische Achse wird da so bedeutungslos wie ein Grammatik-Fehler bei Tolstoj!) Der Stil verschmilzt völlig mit dem Thema. Die 'Geschichte', wenn man so will: alt gewordene Eltern machen sich auf die Reise, um ihre längst erwachsenen Kinder in Tokyo zu besuchen; nach einigen Tagen fahren sie zurück mit dem Wissen, dass ihre 'Kinder' anders leben, als sie sich das eigentlich für Jahre vorgestellt haben. Die Frau stirbt, und man trifft sich noch einmal in dem Haus, wo man aufgewachsen ist; nicht für lange: Tokyo wartet.

26. Mai

MICKEY ONE Regie: Arthur Penn

USA 1965

Drehbuch: Alan Sargal, Bildregie: Ghislain Cloquet, Schnitt:

A. Avakian, Art Director: George Jenkins, Musik: Eddi Sauter
Darsteller: Warren Beatty, Alexandra Stewart



Die Geschichte eines Flüchtling - nur ist nicht so klar, ob er Grund hat unterzutauchen, sich zu verstecken, zu fliehen, oder ob er sich alles nur einbildet. Eigentlich ist Mickey one, so wird er einmal genannt und so nennt er sich nun fortan selbst, Komiker, der in Nachtclubs seine Sprüche klopft und die Leute lachen macht. Er ist sogar erfolgreich, er könnte nach oben, aber da war er schon und da blieben ihm aus lauter Angst die Witze im Halse stecken.

Auf der Bühne versucht er genau der zu sein, den die Zuschauer haben wollen. Aber das ist dann eben nicht er selbst; die Person, die er darstellt, mit Worten zum Leben erweckt, stimmt mit seiner Identität nicht überein. Im Grunde hat er dasselbe Problem wie Helen Keller, bloss seitenverkehrt; und im Grunde reagiert er gleich: mit Gewalt, mit Gewalt allerdings, die sich nicht nach aussen richtet, sondern nach innen, gegen sich selbst, die als Angst und Bedrohung erlebt wird.

Und Penn, beziehungsweise Cloquet ist es gelungen, diese Bedrohung in Bildern sichtbar (also für den Zuschauer nachvollziehbar) zu machen - mit Licht und Schatten, mit Aufnahmewinkeln und den richtigen Objektiven (die allerdings nie so extrem sind, dass sie offensichtlich werden). Es sind auch kaum Montage-Effekte, von denen die empfundene Bedrohung ausgeht, als viel mehr Bilder wie diese: der Kran der Autoverwertungsmaschine, die Schrottwagen frisst und als Blechkuben ausstösst, schwebt über Mickey und wirft seine Schatten auf ihn, dieser beginnt zu laufen, aber der Schatten bleibt.

Penn zeigt Chicago auch nicht als moderne Grossstadt, er zeigt mehr die Hinterhöfe, Schutthaufen, die billigen Clubs, die Tramps und die billigen Hotelzimmer.

27. Mai
THE CHASE Regie: Arthur Penn

USA 1965
Drehbuch: Lillian Hellman, Bildregie: Joseph La Shelle, Schnitt
Gene Milfond, Art Director: R. Luthardt, Dekors: Frank Tuttle,
Musik: John Barry
Darsteller: Marlon Brando, Jane Fonda, Robert Redford, Angie
Dickinson



Die Verfolgungsjagd setzt natürlich auch einen Flüchtling voraus - aber er ist nicht so wichtig, Redford spielt diese Nebenrolle: aus dem Gefängnis ausgebrochen, nähert er sich eher zufällig seinem Heimatort, einer Provinzstadt in Texas. Und da setzt der Gedanke, dass er auftauchen könnte, dass mal was passiert, so einiges in Gang. Hellman's Drehbuch verknüpft die verschiedenen Fäden - Sheriff, der Vorkehrungen trifft, ein Schulkamerad, der es mit der Angst zu tun kriegt, die Eltern, die unruhig werden, seine Frau, die noch gar nichts weiss - geschickt und webt auch die Charaktereigenschaften der Figuren ein. So entsteht in etwa das Bild einer Kleinstadt und deren Bewohner während das Finale gleichsam vorbereitet wird: in einem Volksfest beinahe wird der Flüchtling zur Strecke gebracht und dann erschossen, während der Sheriff machtlos zusehen muss. (Fritz Lang hat, wenn ich mich richtig erinnere, in FURY einen gleichen Stoff behandelt.)

Wenn in MICKEY ONE die Bedrohung von innen kommt und auch nur eingebildet sein kann (und äusserlich durch die Bilder des Films nur sichtbar gemacht wird), so kommt die Bedrohung in dem im selben Jahr entstandenen THE CHASE von aussen. Gleichsam wird die innere Frustration, eine zufriedenstellende Identität zu finden, wiederum nur von aussen sichtbar, in den Handlungen,

den Aktionen der Leute - und wie bei Helen Keller drückt sich die Frustration in Gewalt aus, die zerstört.

Die Legende, die Penn - manche werden sagen überzogen - aufbricht, aufzubrechen versucht, ist jene von der schweigenden, wohlstandständigen Mehrheit.

WAVELENGTH Regie: Michael Snow
Canada 1967
Experimentalfilm

Die übliche Beschreibung lautet etwa: ein Zoom aus fixierter Kameraposition in einem Raum auf die Fensterfront zu. Falsch ist das gerade nicht.

Der Film dauert 40 Minuten.

Grundsätzlich wird der Zoom nach vorn - von ganz weit, fast der ganze Raum sichtbar bis ganz eng, nur noch ein Bild, das am Fensterstock aufgehängt ist, sichtbar - gefahren und die Kameraposition bleibt im wesentlichen gleich, aber der Zoom wird nicht ganz gleichmässig gefahren und die Kamera wird zumindest für den Bildausschnitt mit Nachschwenken korrigiert. (Auch nach Spulenwechsel, das mag ungewollt sein!, geht es nicht immer vom genau gleichen 'Punkt' aus weiter.)

Der Zoom wäre schön gleichmässig in 10 - 30 Sekunden zu fahren; Snow dehnt ihn auf 40 Minuten aus - und da nichts passiert, ist man 'gezwungen' hinzusehen und jede Veränderung zu registrieren.

Nun, der Zoom ist zwar da, aber er ist nicht unbedingt das dominierende Element. In der Aufnahmezeit (die wesentlich länger ist als 40 Minuten, aber das spielt nicht unbedingt eine Rolle, auch 40 Minuten würden genügen) wechselt das Licht im Raum ganz wesentlich. Im täglichen Leben registriert man das kaum, aber: eine Wolke zieht vorbei und die Lichtverhältnisse sind ganz anders. Ja, und von diesem LICHT könnte auch der Titel WELLEN-LAENGE herkommen.

Abgesehen davon, dass das Licht sich im Laufe der Aufnahmezeit ganz natürlich ändert, spielt Snow mit dem Licht: er dreht an der Blende! Der Raum wird etwa ganz dunkel, so dass kaum mehr etwas zu erkennen ist, aber dafür werden die Häuser vor dem Fenster auf der andern Strassenseite gut sichtbar. Er dreht die Blende zurück und die andere Strassenseite, alles vor dem Fenster, löst sich in weiss auf, aber dafür wird der (Innen)Raum wiederum sichtbar.

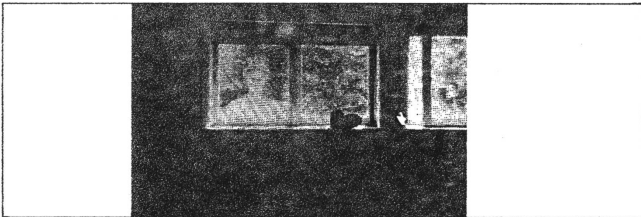
Zwischendurch färbt er das Material auch mal ein, alles erscheint in rot, oder er bringt Negativ-Film, und die Hell-Dunkel-Verhältnisse sind umgekehrt.

Dann gibt es noch Leute, die mal in den Raum kommen, rumstehen und wieder hinausgehen, und gegen den Schluss hin experimentiert Snow noch mit Ueberblendungen und Doppelbelichtung.

Der Film ist noch nicht so klar und streng strukturiert wie spätere Werke von Snow - er spielt noch zwischendurch mit Einfällen und Möglichkeiten.

Was zunächst paradox erscheinen mag: Snow zwingt den Zuschauer aus der Konsumhaltung heraus! Zu konsumieren sind die Bilder, die er bringt, nicht mehr, man muss denkend, die Beobachtungen registrierend, mitgehen, sonst überlebt man die vierzig Minuten nicht. 'Arbeitet' man aber mit, vergehen die vierzig Minuten im Flug.

BACK AND FORTH Regie: Michael Snow
Canada 1969
Experimentalfilm



Der Streifen dauert ebenfalls vierzig Minuten. Die Kamera schwenkt von links nach rechts und von rechts nach links; sie bestreicht einen Winkel von etwa 140 Grad und überwacht so die Hälfte eines Schulraumes. (Die Bilder, die die Kamera liefert, müssen jenen gleichen, die von einer 'Sicherheitskamera' in einer Bank aufgezeichnet werden.) Die Fenster des Raumes werden geputzt, jemand kommt in den Raum, schreibt was an die Tafel, geht wieder weg, andere turnen im Raum, eine Party findet statt - ungerührt gleichmässig zeigt die Kamera auf, das heisst: die Kamera ist nur zufällig aber nicht unbedingt da, wenn jemand eintritt, aber sie zeichnet mit Sicherheit auf, dass jemand eingetreten sein muss in der Zeit, wo die Tür nicht im Bild war.

Hier strukturiert Snow schon klarer. Er setzt ein Tonsignal zu jedem Wechsel der Bewegungsrichtung - es ist wie das Ticken eines Metronoms. Mit Ueberblendungen überspringt er Zeiträume, die nicht festgehalten sind. (Beispielsweise: 3 min um 9.00 Uhr überblenden 3 min um 9.30 Uhr usw.) Und ganz unmerklich zunächst steigert er das Tempo der Schwenkbewegung. Das Ticken wird schneller, die Kamerabewegung geht in eine Raumbewegung über - das heisst: man hat nicht mehr den Eindruck, eine Kamera bewege sich hin und her in einem feststehenden Raum, sondern den einer beweglichen Kulisse, die an einer feststehenden Kamera vorbeigezogen wird (eines der optischen Wahrnehmungsgesetze) Die Kamera bewegt sich noch schneller, nur das Ticken versichert dem Zuschauer, dass es sich immer noch um dieselben Hin- und-Her-Kameraschwenks handelt, das verwischte Bild selbst gleicht mehr einem rasch vorbeifahrenden Zug.

Und plötzlich passiert etwas, verändert sich etwas - aber es dauert Sekunden, bis man sich klarmachen kann, was sich denn nun eigentlich in der Struktur des aufs Auge zuflutenden Lichts verändert hat: die Bewegung ist nicht mehr horizontal, die Grundbewegung ist vertikal. Der Gedanke eilt der Wahrnehmung voraus: die Kamera bewegt sich nun nicht mehr von links nach rechts und von rechts nach links, sondern von oben nach unten und von unten nach oben.

Und tatsächlich, wie das 'Ticken' langsamer wird, wird aus der Rotationsbewegung zunächst ein Auf- und Ab-Vorbeigleiten einer Kulisse und schliesslich das bereits gedachte Auf- und Ab-Schwenken der Kamera (vom Boden über die Wand zur Decke und umgekehrt) im selben Schulraum.

Der Film gliedert sich nun klar in drei Teile: hin- und her-Schwenken aussen; hin- und her-Schwenken innen mit zunehmendem Tempo; auf- und ab-Schwenken innen mit abnehmendem Tempo.

(Noch einmal zwei Jahre später, 1971, hat Michael Snow den 3-stündigen LA REGION CENTRAL realisiert: Kamerabewegungen mit entsprechenden Tonsignalen von einem festen Punkt aus, in der Region Central, einem Stück kanadischer Wildnis.)

28. Mai

L'AMOUR C'EST GAI, L'AMOUR C'EST TRISTE R: Jean-Daniel Pollet
Frankreich 1968

mit Chantal Goya, Bernadette Lafont, Marcel Dalio, Jean-Pierre Marielle, Claude Melki

Ein herziges Stück Film; man hat Chantal Goya ausser in den Hauptrollen zu MASCULIN, FEMININ und hier, kaum auf der Leinwand gesehen im Gegensatz zu Bernadette Lafont, die nach ihrem Debut im Truffaut-Kurzfilm LES MISTONS immer mal wieder zu sehen war; ja, und Marcel Dalio gibt nach seinen grossen Rollen in Renoirs REGLE DU JEU und LA GRANDE ILLUSION hier noch einmal ein Gastspiel.

Der Film erhebt wohl keinen grösseren Anspruch als den, angenehm zu unterhalten. Und das tut er!

BONNIE AND CLYDE Regie: Arthur Penn

USA 1967

Drehbuch: David Newman, Robert Benton; Bildregie: B. Guffey

Schnitt: Dede Allen

Darsteller: Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman



Bonnie und Clyde promenieren die Hauptstrasse des Dorfes hinunter; sie haben einander gerade erst kennengelernt und das Gespräch ist stockend: für bewaffneten Ueberfall sei er gesessen. Die Ungläubigkeit in den Augen Bonnies und sein Bedürfnis, einen Eindruck zu machen, veranlassen Clyde, ihr seine Kanone zu zeigen. Bonnie noch immer ungläubig: "Du wirst das Ding nicht wirklich benutzen." Und ob er es benutzen wird! Sie braucht nur kurz zu warten und ...

Eigentlich ist dieser Ueberfall nichts anderes, und von Clyde aus nichts weiter, als eine Liebeserklärung. Und Bonnie versteht das auch genau so: als sie sich im geklauten Wagen davonmachen, überhäuft sie ihn mit Küssen, dass er kaum mehr fahren

kann. Einmal mehr hat eine von Penns Figuren keine andere Möglichkeit sich auszudrücken - insbesondere Gefühle auszudrücken - als die Aktion, die Tat.

Hintergrund der Geschichte ist die Zeit der Depression, Arbeitslosigkeit und Hunger für die 'Kleinen'. Penn lässt sein 'eigenes Thema', seine Interpretation von der Welt einfließen, wenn er einen dieser Kleinen, die aus der sozialen Situation heraus in die Illegalität abgedrängt werden, um einer Liebeserklärung und einer Liebesgeschichte willen, einen professionellen Bankräuber werden lässt. Aber der Zusammenhang zwischen Unfähigkeit zur Kommunikation und Gewalt - wie ihn Penn immer wieder ausarbeitet - ist einleuchtend.

Der Farmer, der mit Clydes Pistole auf das Haus schießt, das ihm gehörte, bevor es die Bank aufkaufte, ist bloss eine weitere Faszette des Themas: Ausdruck von Gefühlen durch Tat, Umschlagen von Frustrationen in Gewalt.

Den Mythos, die Legende von BONNIE AND CLYDE - Penn lässt sie eigentlich gar nicht aufkommen: die Ironie den Bankräubern gegenüber ist zu gross. Nicht nur C.W.Moss, der gutmütige Trottel, auch Clyde selbst ist keineswegs ein Held, ja er ist schwachsinnig genug, darüber erstaunt zu sein, dass ein Kolonialwarenhändler sich gegen den Ueberfall wehrt und sich auf Clyde stürzt.

29. Mai

DIE VERBORGENE FESTUNG Regie: Akira Kurosawa

Japan 1958

Ein Märchen - schon der Titel könnte darauf hinweisen. Da gibt es neben der verborgenen Festung einen verborgenen Schatz, eine Prinzessin in einem fremden, feindlichen Land in der Tarnung eines taubstummen Landmädchens, einen General mit Armee und der ganzen Macht des Herrschers, der sie sucht und töten will und einen General ohne Armee, Macht und Ansehen, der sie nur mit eigener Kraft und Geschicklichkeit beschützt und rettet. Und das Happyend gibt es auch: die Prinzessin kommt auf den ihr zustehenden Thron und wird dem Land bis ans Ende ihres Lebens eine weise und gütige Herrin sein. Wenn das kein Märchen ist - . Filme dieser Art soll es in der japanischen Produktion so viele geben, wie etwa Western in der Amerikanischen. Was es im einzelnen ist, das den Kurosawas über den Durchschnitt dieser Filme hebt, zum weltweit applaudierten Meisterwerk macht, ich

weiss es im Augenblick nicht. Aber gefangennehmen und faszinieren, das tut dieser Film auf jeden Fall.

PANZERKREUZER POTESKIN Regie: S.M.Eisenstein
UdSSR 1925
Bildregie: Edvard Tisse

'Der sprechende Stummfilm' (Gegensatz: Tonfilm, dem der Ton noch fehlt), Bazin und andere würden ihn wohl so einreihen und es ist leicht zu sehen weshalb: Eisenstein versucht Bilder (Einstellungen) hier so zu montieren, wie Worte zu Sätzen zusammengefügt werden.

In eine so einfache Handlung wie Arm heben und zuschlagen werden noch ein bis zwei Reaktions-Einstellungen (Grossaufnahmen von Gesichtern etwa) hineingeschnitten. Selbstverständlich verlangsamt das die Handlung und wenn solche Einschnitte noch in Szenen erfolgen, die selbst schon Teile von Parallelmontagen sind, erschwert das die Verständlichkeit. Ueber die Brillanz von Eisensteins Montage ist soviel geschrieben und gesagt worden: des Gegenstandpunktes bedarf es hier nicht. Es gibt daneben aber auch einige tiefenscharfe und durchkomponierte Totalen mit Bild-Vordergrund, Mittel- und Hintergrund - etwa das Zelt auf der Hafenanlage, die Schiffe im Hafen und die ruhende Stadt im Hintergrund. Die Massenszenen wirken sehr stark gelenkt.

TIME IN THE SUN Regie: S.M.Eisenstein *
Mexico 1933

* Material von Eisensteins unbeeendetem Film QUE VIVA MEXICO zusammengestellt und mit Kommentar versehen von Marie Seton, Paul Burnford

(anderes Material aus Eisensteins Mexico-Film wurde unter dem Titel THUNDER OVER MEXICO versammelt)

Bildregie: Edvard Tisse

Das Material, das hier versammelt ist, wäre geradezu schon als Vorläufer für den 'modernen Film' à la CITIZEN KANE zu klassieren: tiefenscharfe Einstellungen, lange Fahrten, Schwenks. Jedenfalls hat Eisenstein die sich anbahnende Beziehung eines Liebespaares auf einer Hängematte nicht in der seiner Theorie entsprechenden Montage von Einzel-Bildern gedreht, sondern in einer einzigen, ununterbrochenen Aufnahme. Er muss gespürt ha-

ben, dass sich das Spiel der Augen und der Gesten, die Spannung die in der Distanz und im langsamen sich Näherkommen der beiden Verliebten liegt, nicht in einem z e r s t ü c k e l t e n Raum- und Zeit-Kontinuum einfangen lässt. Ob Eisenstein dies noch theoretisch erörtert hat oder nicht, Bildmaterial, das seiner Montagetheorie widerspricht, hat er für QUE VIVA MEXICO geschaffen.

(Ich frage mich, was Tisse/Eisenstein aus einem Zoom herausgeholt hätten.)

30. Mai
ALICE'S RESTAURANT Regie: Arthur Penn
USA 1969

nach dem Song 'The Alice's Restaurant Massacre' von Arlo Guthrie, der auch die Hauptrolle spielt.



Irgendwo hat Penn auch in MIRACLE WORKER einen Mythos (eine Legende) in Frage gestellt - jenen, dass Bildung etwas edles sei, etwas ruhiges und angenehmes; Penn hat es als erbarmungslosen Kampf, als recht gewalttätiges Unternehmen gezeigt. Eigentlich ist immer etwas in Frage stellen von Legenden und Zerstören von Mythen in Penns Filmen. In ALICE'S RESTAURANT ist dieses Element sogar stärker als das Kommunikations/Gewalt-Thema.

Der Versuch, mit Liebe, Blumen und auch mal ein bisschen mit Hasch die neue Welt wenigstens im Freundeskreis zu realisieren, der Versuch ein kleines Paradies zu schaffen - er scheitert tragisch und kläglich. Und, er scheitert nicht von aussen (da gehts ab mit Nasenbluten, einer zerbrochenen Scheibe und ein paar Beulen der langen Haare wegen - was nicht gerade sehr ermunternd und schön ist) er scheitert von innen heraus.

Der Anfang ist ja schön, eine ganze Kirche zum Bewohnen und so, ein traumhaft lässiges Restaurant, freundlich und gemütlich, um den Lebensunterhalt zu bestreiten; aber die erste Krise wird spürbar, wenn Alice ein paar Teller hinknallt, weil alle zum Baden gehen, während sie arbeitet. Und eines Tages hat sie genug von der pausenlosen Belastung, während die andern happy sind und ihr nur mehr Arbeit machen und knallt nicht die Teller hin, sondern alles. Zwar kommt es zur grossen Versöhnungsfeier mit gespielter Heirat - man gibt sich Mühe, glücklich und frei zu sein, aber die Party wirkt recht traurig (die dreckigen Farben, in denen das fotografiert wurde, unterstreichen den ERFEKT noch), und der völlige Tiefpunkt kommt da (für den sensiblen Zuschauer), wo der Pseudo-Bräutigam den Vorschlag macht, die Kirche wieder zu verkaufen und es mit dem 'Paradies' auf einer Farm zu versuchen.

Die letzte Einstellung: eine lange Fahrt weg von Alice mit einem leichten Zoom auf sie zu. Alice ist die wichtige Figur in dem Film, obwohl sie gar nicht die Hauptrolle spielt; auf sie konzentriert sich Penn, obwohl er auch noch die Geschichte des Songs (wie einer nicht in den Vietnamkrieg musste) erzählt.

LITTLE BIG MAN Regie: Arthur Penn
USA 1970

Drehbuch: Calder Willingham nach dem Roman von T. Berger
Bildregie: Harry Stranling Jr; Schnitt: Dede Allen
mit Dustin Hoffman, Faye Dunaway



Penn erzählt hier - wie bei BONNIE AND CLYDE - eine Legende, aber auch hier ironisiert er so stark, dass man gar nicht in Versuchung kommt, das nicht ernst zu Nehmende ernst zu nehmen. Ausserdem kehrt er die Legende recht radikal um - nicht die Weissen bringen die Zivilisation zu den Wilden; die 'wilden'

43

Indianer leben mit einer höheren Ordnung in Glück und Frieden, und was die weisse Zivilisation bringt, ist Gewalt, Unrecht und Zerstörung. Die zivilisierten Weissen leben in ständiger Angst und Spannung und projizieren ihren Hass und ihre Unsicherheit auf jeden andern, den sie immer auch als Feind betrachten und speziell natürlich auf die Andersartigen, die Indianer, die sie kollektiv als den Feind bezeichnen. (Und das wäre ja dann wieder das Kommunikations/Gewalt-Thema.)

31. Mai
NIGHT MOVES Regie: Arthur Penn
USA 1975

Drehbuch: Alan Sharp; Bildregie: Bruce Surtess; Schnitt: Dede Allen; mit Gene Hackman, Jennifer Warren



Der Privatdetektiv Mosbey beobachtet, kombiniert, deckt auf und findet heraus - darauf versteht er sich, das hat er geübt, aber das ist alles, sogar da wo's persönlich wird. Damals hat er seinen Vater gesucht und gefunden - aber er hat ihn nicht angesprochen; jetzt findet er heraus, dass seine Frau einen Liebhaber hat - aber er kann nicht mit ihr darüber reden, obwohl sie das möchte: er fährt davon, um einem andern Fall nachzugehen. Zur Gewalt kommt es nicht, aber Penn lässt ihn in der letzten Einstellung draussen auf dem Meer in einem Boot schwer verwundet im Kreis treiben -

PARIS NOUS APPARTIENT Regie: Jacques Rivette
Frankreich 1958 - 1960

Nachtrag und Korrektur zur im Filmbulletin No 94 geäusserten Vermutung bezüglich Suzanne Schiffman und ihrem Namen auf der Leinwand: sie hat hier (1960) ein 'CREDIT' und zwar für etwas 'Rivettsches': als Drehbuch-Koordinatorin. ■