

Arbeitsblatt Spielfilm

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1975)**

Heft 10

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

den der Regisseur als eine Art jüdischen Corleone einführt und damit dauernd Erinnerungen an Coppolas «Godfather» weckt.

So schwebt «The Gambler» seltsam zwischen psychologischer Studie, exakter Milieuschilderung und – allerdings perfekt gemachtem – Konversationskino hin und her, gewinnt die Figur des verrückten Spielers tragische Aspekte, ohne dass man sich für ihn erwärmen kann. Es lässt sich der Eindruck nicht ganz verwischen, als hätten die amerikanischen Produzenten – einmal mehr – den Autoren nicht in allen Teilen jenen Film machen lassen, den er eigentlich wollte.

Urs Jaeggi

ARBEITSBLATT SPIELFILM

Zum Beispiel Balthasar (Au hasard, Balthazar)

Regie und Buch: Robert Bresson; Kamera: Ghislain Cloquet; Musik: Jean Wiener und Schubert, Sonate Nr. 20; Bauten: Pierre Charbonnier; Schnitt: Raymond Lamy; Darsteller: Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Gérard), Philippe Asselin (Lehrer), Nathalie Jouaut (Maries Mutter), Walter Green (Jacques), J.C. Guilbert (Arnold), François Sullerot (Bäcker); Produktion: Frankreich/Schweden 1966; Parc/Argos/Athos/Svensk Filmindustri/Svenska Filminstitutet; Spielfilm, schwarz-weiß, 16 mm, 91 Min.; französisch gesprochen, deutsch Untertitelt; Verleih: SELECTA-Film, Fribourg; Preis: Fr. 100.–.

Auszeichnungen: Grosser Preis des internationalen katholischen Filmbüros (OCIC) – Prix Méliès der französischen Filmkritiker für den besten französischen Film 1966 (zusammen mit «Der Krieg ist vorbei») – Premio San Giorgio – Premio Francesco Pasinetti.

Kurzcharakteristik

Das Mädchen Marie und der Esel Balthasar sind Gegenstand vielfacher Erniedrigung durch den Menschen. In einer äusserlich episodisch angelegten Handlung wird beider Leidensweg beschrieben, in welchem sich Lieblosigkeit und Laster der Menschen offenbaren.

Zum Handlungsablauf

Kinder taufen einen jungen Esel auf den Namen Balthasar. Zwei von ihnen, Marie und Jacques, sind einander in kindlicher Zuneigung verbunden. In das Haus von Maries Familie flieht später Balthasar vor den Schlägen seines Herrn und einer ganzen Bauernhorde. Eine nächtliche Szene zwischen Marie und dem Esel wird von Gérard belauscht, einem jungen Burschen, der es auf das Mädchen abgesehen hat. Als Marie ins Haus flieht, misshandelt Gérard Balthasar. – Maries Vater, der das Landgut von Jacques' Familie bewirtschaftet, wird der Veruntreuung verdächtigt und muss sich rechtfertigen. Jacques kommt zu Besuch und versucht vergeblich, das Missverständnis auszuräumen. – Balthasar wird dem Bäcker verkauft und kommt damit in die Hände von Gérard, der Brot austrägt. Eine Begegnung mit Marie benützt Gérard dazu, das Mädchen zu verführen. Es ist ihm fortan ergeben. Die Bäckersfrau deckt Gérard, der verschiedenes auf dem Kerbholz hat. Im Zusam-

menhang mit einem Mordfall wird er von der Polizei vorgeladen. Nach seiner Entlassung schlägt er gemeinsam mit Kollegen den Clochard Arnold zusammen. – Arnold nimmt den kranken Balthasar mit sich und benützt ihn als Reit- und Lasttier. Wenn er getrunken hat, prügelt er das Tier. Bei solchen Gelegenheiten flieht Balthasar und findet Zuflucht in einem Zirkus. Dort wird ihm das Rechnen beigebracht, doch läuft Balthasar mit Arnold wieder davon. Nach einem Gelage, das Arnold mit ererbtem Geld gegeben hat, stürzt er vom Esel und stirbt. – Marie flieht vor Gérard zu einem alleinstehenden, geizigen Getreidehändler, dem sie sich anbietet. Später kehrt sie zu ihren Eltern zurück, wo sie auch Balthasar wiederfindet. Ihr Freund Jacques erscheint nochmals, um das ihrem Vater widerfahrne Unrecht gutzumachen. Er bietet Marie die Heirat an. Beim Versuch, sich endgültig von Gérard zu lösen, wird sie von diesem und seinen Freunden misshandelt und vergewaltigt. Danach verlässt sie das Dorf. Ihr Vater stirbt in Verbitterung. – Balthasar trägt bei einer Prozession Reliquien. Gérard entführt den Esel und benützt ihn als Lasttier bei einer Schmuggelaktion. Bei einer Schiesserei entkommt er, Balthasar jedoch wird getroffen. Der Esel stirbt inmitten einer Schafherde.

Zur Form

Bresson vertritt – und gestaltet in seinen Arbeiten – eine sehr persönliche Konzeption vom Film als autonomer Kunstmöglichkeit. Er legt alles Gewicht darauf, vom Theater und den bildenden Künsten abzurücken. Die Bilder, aus denen er seinen Film aufbaut, sollen gereinigt sein und «Kunst» anderer Provenienz. Erst dann sind sie ganz verfügbar für die Veränderung, den Bedeutungswandel, der ihnen aus der Nebeneinanderstellung mit anderen Bildern (und Geräuschen) erwächst. Diese «transformation», das Gefüge der Beziehungen von Bild zu Bild, von Bild zu Gespräch und von Geräusch zu Geräusch macht nach Bresson die Kunst aus, die er als «cinématographe» bezeichnet im Gegensatz zum «cinéma», das bloss von anderen Künsten Übernommenes reproduziert. Zur so begründeten Kargheit der Bildinhalte, die es bei Bresson immer gegeben hat, kommt vorliegend eine andere Unscheinbarkeit der Bildstrukturen und der Lichtdramaturgie. Askese gibt es hier nicht einmal mehr im Sinne einer Formalisierung der Bildgestaltung. Alles, was als optische oder akustische Erscheinung Aufmerksamkeit binden könnte, ist auf ein unverzichtbares Minimum reduziert.

Den Bedeutungswandel, für den so der Blick freigemacht werden soll, kann man konkret einmal im Sinne des Kuleschow-Effekts beobachten, wenn Balthasars Miene in der Montage Bedeutung annimmt, Wissen, Traurigkeit oder Schmerz auszudrücken scheint. Ähnliches geschieht mit den Darstellern, die sich Bresson unter Laien zu suchen pflegt (das gilt auch hier auch noch für Anne Wiazemsky, die seither Karriere gemacht hat) und die er zu einer gänzlich unexpressiven, aller «Bedeutung» entleerten Spielweise anleitet. Dabei handelt es sich nicht bloss um ein Stilprinzip. Durch eine Art äusseren Automatismus der Gesten hindurch sucht Bresson den Kontakt mit dem inneren Leben seiner Darsteller, das sonst im Spiel durch ein «Tun-Als-ob» verdeckt ist. Die eigentümlichen Möglichkeiten des Films liegen für ihn gerade in dieser Fähigkeit der Kamera begründet, inneres Leben – das dem blossen Auge verborgen bliebe – zu registrieren. Dieser Konzeption gemäss geschieht der Aufbau der einzelnen Bilder und ihrer Abfolge im Film nach einer innerlichen, einer spirituellen Logik. Nicht was jeweils sichtbar wird an Gegenständen und Ereignissen, macht den Film aus, sondern was von dieser Oberfläche sich auflöst, transparent wird. Bresson filmt also gleichsam was man nicht sieht, dies auch in dem Sinne, dass die Auslassungen (Ellipsen) wesentlicher Teil des Films sind. Das Klima der Inszenierung, ihr Gespanntsein auf das innere Leben hin, fliesst wesentlich aus diesen strukturellen Verweisungen auf das nicht Gezeigte und nicht Gesagte.

Zum Gehalt

Bressons Film ist, entsprechend seinen Gestaltungsmitteln, nicht psychologisch zu verstehen. Er beschreibt Befindlichkeiten, Entscheidungen, Wege der Existenz unter dem Blickwinkel von Schuld und Leid, Laster und Opfer. Der Esel Balthasar ist vorerst ein Objekt, an dem sich menschliche Situationen und Eigenschaften offenbaren: Härte und Lieblosigkeit, Egoismus und Hass, Verfallenheit und Ausgeliefertsein. Ihm ist ein Stück weit verwandt Marie, die mit ihm leidet und selber mishandelt wird, und der Clochard Arnold, dem ähnliches widerfährt. Unter diesen drei Figuren gibt es eine teils explizite, teils verschwiegene Solidarität. Marie und Arnold sind freilich schillernde Figuren, vom Laster in Mitleidenschaft gezogen: Marie durch ihre bedingungslose Hingabe an Gérard, Arnold durch seine Alkoholsucht. Balthasar dagegen ist nur Opfer, ganz Verkörperung einer Passion. In dieser Passion gibt es vielfache Bezüge zum biblischen Leidensweg, angefangen von der Taufe über die gequälten Lasten, die Verhöhnungen, den kurzen Triumph (in der Prozession) bis zum Tod, den Balthasar anstelle der beiden Schmuggler und Peiniger stirbt. Von der Grundlosigkeit dieses Opfers strahlt etwas auf Marie und Arnold aus. Ihnen stehen gegenüber die Figuren, die an diesem Lichte keinen Anteil haben, im Banne des (oft ebenso grundlosen) Lasters verharren: Gérard, der Verführer, Dieb, Quäler und Heuchler (Vorsänger in der Kirche); der geizige, ausbeuterische Getreidehändler; Maries Vater, der sich in verletztem Stolz von den Menschen und von Gott abwendet; die Bäckersfrau, die in zweideutiger Beziehung zu Gérard dessen Taten deckt. Eine Welt von gepeinigter Unschuld und unerklärter Verworfenheit: Das Bild scheint düster, pessimistisch zu sein. Bresson ist aber mit der unmittelbar nachfolgenden Verfilmung von Bernanos' *«Mouchette»* in dieser Richtung noch weiter gegangen und hat doch auch dort noch aus unscheinbarstem Anlass dem Dunkel lichte Stellen abgewonnen. Dort wie hier gibt es aber in den Gegensätzen auch eine geheime, eine mystische Verbundenheit zwischen Leidenden und Schuldigen, in welcher die Erlösungshoffnung dieser unheilen Welt wurzelt.

Methodische Hinweise

Der Zugang zum Film ist ohne Einsicht in Bressons Ästhetik kaum zu finden. Ein Eingehen auf ihre Besonderheiten ist daher unerlässlich (vgl. Form). Fragen nach dem, was der Film nicht zeigt (Psychologie, ursächliche Zusammenhänge) bzw. nicht sagt, was er überspringt oder suggeriert, können dazu hinführen. Die einzelnen Figuren können als Bedeutungs- und Schicksalsträger betrachtet werden. Insbesondere von Balthasar, dem Esel, her stellen sich Fragen nach Bezügen, die über den Film hinausweisen, nach biblischen Anknüpfungspunkten. Fragen nach der Erscheinungsweise des Religiösen, nach der Gestaltung von Glaubensinhalten und nach der Anwesenheit oder Abwesenheit Gottes in diesem Film können mit Vergleichen – mit anderen Filmen (vgl. *Vergleichsfilme*) – verbunden werden.

Vergleichsfilme

Werke von Ingmar Bergman: *«Das siebente Siegel»*, *«Licht im Winter»*, *«Wie in einem Spiegel»*, *«Das Schweigen»*; Luis Buñuel: *«Nazarin»*, *«Viridiana»*, *«Die Milchstrasse»*; Federico Fellini: *«La strada»*, *«Le notti di Cabiria»*, *«La dolce vita»*; Pier Paolo Pasolini: *«Matthäus-Evangelium»* (im ZOOM-Verleih), *«Theorema»* (im ZOOM-Verleih) sowie die im Katalog *«Film – Kirche – Welt»* unter den Stichworten *«Biblische Themen»* und *«Christologie»* aufgeführten Filme. Als Kontrast zum Bresson-Film: *«Brother Sun, Sister Moon»* von Franco Zeffirelli, *«The Exorcist»* von William Friedkin sowie diverse Christus- und Bibelfilme. Edgar Wettstein