Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 29 (1977)

Heft: 14

Rubrik: TV/Radio-kritisch

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: 17.07.2025

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

Carlos Sauras Kino der gewalttätigen Erinnerungen

Ein Zyklus des Fernsehens DRS

I.

Der spanische Filmemacher Carlos Saura ist ein Musterbeispiel dafür, wie eingefahren die Geleise sind, auf denen die kulturelle Ware Film in die Öffentlichkeit getragen wird – oder eben auch nicht. Seit 1965, als er mit *«La caza»* (Die Jagd) sich in Berlin einen Silbernen Bären holte, etablierte sich Saura an den Festivals von Berlin und später Cannes als wichtigster Filmemacher Spaniens, als der einzige, der in der Nachfolge-Generation der Bardem und Berlanga für eine Kontinuität in der Arbeit bürgen konnte. Und von Film zu Film hat sich bis heute ein Werk von selten geschlossenen Konturen zusammengefügt, ein Werk, das schon fast besessen um ein immer Gleiches kreist: *Auseinandersetzung mit dem spanischen Bürgertum* in der franquistischen Aera nach dem Bürgerkrieg. Saura gehört nicht zu jenen Filmemachern, die breit über die Stoffe und Genres hinweg experimentieren, er ist einer, der sicher nicht an Ort tritt, aber an Ort bohrt, in immer komplizierteren Dramaturgien und Symbolen «sein» Thema zu durchdringen sucht. Hierin und in der Meisterschaft seiner besten Filme reiht sich Saura durchaus den individualistischsten, persönlichsten der europäischen Regisseure von Rang bei.
Nur: Im Schweizer Verleih tauchte Saura lediglich vor Jahren mit seinem zweiten Film *«Llanto por un Bandido» (Wehklagen für einen Banditen,* 1964) auf, bis man dann endlich seinen vorletzten Film *«Cría Cuervos...» (Züchte Raben...,* 1975) im Kino sehen konnte. Immerhin ein Anfang. Dass auch dieser zehnte lange Saura-Film nahtlos an das vorangegangene Werk anschliesst, dass seine sehr komplizierte Bildersprache das Resultat einer jahrelangen künstlerischen Entwicklung ist und mit Gewinn vor diesem Hintergrund sollte beurteilt werden können, wurde nicht übersehen. Bemühungen aus dem Bereich des «Circuit parallèle» in dieser Hinsicht konnten sich aber nicht konkretisieren; dafür ist man nun im Fernsehen DRS, sonst alles andere als phantasievoll in der Filmpflege ausserhalb des Konventionellen, auf die Idee eines kleinen Saura-Zyklus von fünf Filmen gekommen – nachdem das Deutsche Fernsehen sich seit Jahren verdienstlich um Saura bemüht.

II.

«La caza» war der Durchbruch – sowohl zum internationalen Ansehen wie auch zum eigentlichen eigenen Stoff. Vorangegangen waren nach den Studien an der spanischen Filmhochschule, dem Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) in Madrid, unter anderem zwei Spielfilme: *«Los Golfos»* (Die Strassenjungen, 1959), der in einer für Spanien damals neuartigen Weise auf natürliche Schauplätze hinausging, und der politische Abenteuerfilm *«Llanto por un Bandido»,* eine im eigenen Land beschnittene internationale Coproduktion. Mit *«La caza»,* der die kleine Fernseh-Reihe einleitet, lenkte Saura den Blick erstmals auf das Milieu des gehobenen spanischen Bürgertums und damit, was für sein Werk bedeutsam werden sollte, auf einen persönlichen Erfahrungsbereich. Saura ist seiner damaligen Erklärung treu geblieben, jenes Milieu zu zeichnen, das er am besten kenne.
Dabei interessierten ihn, so sagte er 1974 in einem Interview, am meisten die Widersprüche, die sich in der spanischen Bourgeoisie Bahn brächen: «Wir haben es zu tun mit einem Land, das sich sehr rasch verändert, wo die Technokratie wichtig gewor-

den ist, die Gefühle jedoch noch sehr nahe jenen sind, wie sie im Mittelalter waren. Die Vorstellung, die man sich von der Religion macht, vom Familienleben, von der Art, wie die Mutter die Kinder zu erziehen hat, die Idee vom Manne als Familienoberhaupt, als jenem, der den Lebensunterhalt bestreitet, der arbeitet – dies ist noch nicht in Frage gestellt worden.»
Diese Vorstellungen hat Carlos Saura, am 4. Januar 1932 in Huesca geboren, seither unablässig in Frage gestellt, und immer sind sie in den Filmen in den Schatten des Spanischen Bürgerkriegs und seiner Versehrungen getaucht, sind sie gesehen in erster Linie unter dem Aspekt der *Gewalt*. Der Gewalt, mit der die Last der Vergangenheit und ihrer auf der heillosen «Dreieinigkeit» von Familie, Religion und Armee gründenden Ideologie jede Gegenwart erdrückt, erwürgt oder paralysiert. Sauras Filme sind wie Exempel auf das von ihm einmal zitierte Wort des Schriftstellers Valle-Inclán, wonach die Dinge nicht so sind, wie wir sie sehen, sondern wie wir sie erinnern. Und die *Erinnerungen* können für Saura unter den gegebenen Bedingungen nur selber gewalttätig sein in dem, was sie auslösen.
Saura hat dafür verschiedene Variationen gefunden. So ungeschminkt, so direkt gewalttätig, so physisch geballt wie seinerzeit in *«La caza»* ist er allerdings nie mehr verfahren. Dieser Film wirkt auch heute noch wie ein Faustschlag. Dem Zuschauer werden nicht lange Rätsel aufgegeben, was passiert, als sich drei Bürgerkriegs-Kommilitonen in einem von der Sonne ausgebrannten, alten Kampfgebiet zur Hasenjagd treffen. In unentrinnbarer Folgerichtigkeit, die gerade durch ihre körperlich spürbare Vordergründigkeit wirken soll, nimmt die Jagdpartie ihren Lauf. Unter der sengenden Hitze brechen die Blasen der gegenseitigen Frustrationen unaufhaltsam auf – und mit ihnen die Aggressionen, bis die Männer an Stelle der Hasen in todessüchtigem Hassrausch sich selber abzuknallen beginnen. Saura beschränkt sich dabei keineswegs nur auf die Darstellung eskalierender Gewalt; immer wieder wird, in symbolischen Bild-Bezügen, auf den gesellschaftlichen Hintergrund verwiesen.

III.

Die Reaktion von Gewalt auf Gewalt, wie sie *«La caza»* schildert, trägt durchaus Züge von etwas Perversem. Auch in *«Ana y los lobos» (Anna und die Wölfe,* 1972) tritt die Gewalt stillgestandener Zeit pervertiert in Erscheinung: verinnerlicht in den seltsamen Personen eines in einem Landhaus abgeschlossenen Familienverbandes, der auf das, was von aussen – in Gestalt eines Hausmädchens – eindringt, mit Tod und Schrecken reagiert. In einem Klima der Verdrängungen in die Zeitlosigkeit suchen sich unter dem «Thronsitz» der allgegenwärtigen Figur der Mutter die Ausgeburten politisch-militärischer, religiöser und sexueller Gewalt in den drei Söhnen personifiziert und eben pervertiert Bahn, terrorisieren das Mädchen (Geraldine Chaplin) bis zu einem scheusslichen Ende mit Vergewaltigung und Mord.
Die Beispiele liessen sich vermehren: aus dem Film *«La Madriguera»* (Die Höhle, 1969), wo das Spiel eines Ehepaars unter dem Druck der Erinnerungen in blutigen, tödlichen Ernst umschlägt, aus dem vorletzten Film, *«Cría Cuervos...»,* wo ein kleines Mädchen auf den katastrophalen Mangel an Geborgenheit und Wärme nur mit Phantasmen von Gewalt zu reagieren weiss. Ana in diesem Film hat überlebt, sie wächst in eine andere Generation hinein, so wie bereits der einzige junge Teilnehmer der Jagd in *«La caza»* überlebt hat (das letzte Bild des Films stoppt ihn auf der Flucht vom Ort des Schreckens). Zwischen Tod und Flucht gibt es bei Saura auch einen andern Befund: die *Verkrüppelung*.
In *«El jardín de las delicias» (Der Garten der Lüste,* 1970) offenbaren sich an der Figur eines unfallgelähmten, stumm und weitgehend erinnerungslos in seinem Rollstuhl dahinlebenden Industriellen kausal die Zerrbilder verkrüppelnder Umstände. Auch hier ist die letzte Einstellung des Films bedeutsam: Die ganze Familie rund um den gelähmten Antonio bewegt sich wie in einer Spukvision auf Rollstühlen durch den Garten. Verkrüppelung ist als Symbol gemeint. Und erneut der Geruch des Per-

Wirkt noch heute wie ein Faustschlag: «La caza»

versen: Seitens der Familie, die mit dilettantischen Theaterszenen aus der Vergangenheit dem Gelähmten das Unterbewusstsein zu wecken, ihn in die Gegenwart zurückzuholen sucht – weil er allein weiss, auf welchem Schweizer Bankkonto die Fluchtgelder aus dem Unternehmen deponiert sind. Schockierend ist aber auch die Reaktion des Gelähmten selber, wie man ihm eine Jagd inszeniert und er zunächst mit blödsinnig erfreutem Lallen darauf reagiert – Blödsinnigkeit ebenfalls als Zeichen der Perversität.

IV.

In den Erinnerungen treffen sich bei Saura Gegenwart und Vergangenheit verhängnisvoll; Erinnerungen sind tödlich (oder aber schon so brutal wirkungslos wie für den verkrüppelten Antonio im «Garten der Lüste»). Die Konfrontation ist dabei keine plötzliche. Allmählich, in einem weiteren Sinne spielerisch, vollziehen sich die Erinnerungen der Vergangenheit als Wirklichkeit der Gegenwart – unbewältigt, tödlich. Überblickt man Sauras Filme, so erweist sich das Moment des *Spiels* als ein weiterer Schlüsselbegriff: aus der Jagd, ebenfalls einer Art Spiel, in *«La caza»,* aus dem Partnerspiel in *«La madriguera»* wächst blutiger Ernst. Und in einem weiteren Film des Fernseh-Zyklus, in dem Kriminalfilm *«Peppermint frappé»* (1967) transformiert sich in anderer Art ebenfalls Imagination zur Realität: Ein frustrierter «mittelalterlicher» Arzt modelt seine bescheidene Sprechstundenhilfe nach dem Bild einer unerreichbaren Traumgeliebten, der Frau eines Freundes, um und bringt das Original schliesslich mit dessen Mann als letzter Konsequenz der erfolgreichen Metarmorphose ums Leben.

Selbstverständlich funktionieren nicht alle Filme einfach nach diesem Prinzip des Spiels, in dem sich die Vergangenheit über die Gegenwart zu kopieren beginnt. In

«Cría Cuervos...» bedient sich Saura, wenn auch ziemlich kompliziert, doch der Form des traditionellen erinnernden Berichts. Wesentlich interessanter war hier der Weg, mit dem er im *«Garten der Lüste»* experimentierte und den er in *«La prima Angelica» (Cousine Angelica,* 1973), dem fünften Film des Fernseh-Zyklus, faszinierend beschritten hat: Hier sind die verschiedenen Zeit- und Wirklichkeitsebenen völlig ineinander komponiert. Das Erlebnis der Rückkehr eines Mannes republikanischer Herkunft in das Haus seiner franquistischen Grosseltern, wo er eine Zeit seiner Jugend verbracht und eine Zuneigung zu seiner inzwischen in einer glücklosen Ehe gelandeten Cousine Angelica gefasst hatte, verschmilzt nahtlos mit dem Erinnerungserlebnis jener Zeit des Bürgerkriegs. Die Dinge, die so sind, wie wir sie erinnern: Die genaue dramaturgische Formel dafür ist die Darstellung der Vergangenheit wie der Gegenwart durch denselben Schauspieler. Wie schon im *«Garten der Lüste»* spielt *José Luis López Vázquez* die Doppelrolle des Knaben und des Erwachsenen: Ein Darsteller von atemberaubender Präzision, Behutsamkeit und stiller Aussagekraft. Nicht zuletzt er ist es, der *«La prima Angelica»* nach *«La caza»* zu Sauras wohl noch immer bestem Film macht.

V.

Carlos Saura, der in Spanien vor allem auch dank der Zusammenarbeit mit dem als antikonformistisch geltenden Produzenten *Elias Querejeta* sein kritisches Werk aufbauen konnte, ist deswegen nicht etwa von der *Zensur* ungeschoren geblieben. Seine verschlüsselnde Dramaturgie nur aus dem Zwang zum Verpacken und Verstecken der Aussagen zu erklären, hiesse wohl, seine Filmsprache über einen zu einfachen Leisten schlagen. (Ob die durchaus nicht zu übersehenden Züge forcierter Ausgeklügeltheit im Umgang mit Symbolen und dramaturgischen Kniffen sich jedoch nicht zu einem guten Teil daraus verstehen lassen könnten, bleibe hier dahingestellt.) Hinzu kommt sicher eine persönliche Affinität, durch die oberflächliche Schicht der Wirklichkeit hindurchzustossen und die andern Wirklichkeiten aufzuspüren: die geheimeren Aspekte wie die Phantasmen, die Obsessionen, die Träume.
Und schliesslich hat als drittes die Unmöglichkeit, die aktuelle Realität direkt anzugehen, ihre Wurzeln in der Geschichte des Landes. Saura selbst hat einmal auf das 16. und 17. Jahrhundert verwiesen, wo die «Art und Weise, die Wirklichkeit durch die Imagination und eine fortdauernde Darstellung umzubilden, ... zweifellos auch auf den Druck der Inquisition und das intellektuelle Leben jener Epoche zurückzuführen» sei. «Und die Gefährlichkeit, gewisse Dinge auszusprechen, machte diese ablenkende Art nötig, sich durch den Winkelzug der Erzählung, der Fabel, des Symbolismus und der Einbeziehung des Imaginären auszudrücken.»
Die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Sprache und ein politisches Kulturklima, das diese Entwicklung bestimmt, stehen so in Spanien in einer Wechselbeziehung mit Tradition. Carlos Sauras bislang elf Spielfilme sind darin für die letzten Jahre ein Zeugnis, bei dem man im Ausland das Glück hatte, es als einziges im Bereich des Films kontinuierlich verfolgen zu können. Aber auch der kleine Fernseh-Zyklus mit *«La caza», «Peppermint frappé», «El jardin de las delicias», «Ana y los lobos»* und *«La prima Angelica»* wird dies anschaulich dokumentieren können.
Der Augenblick ist zudem nicht ungünstig: Es stellt sich die Frage, wie es im Falle dieses Regisseurs nun weitergehen wird in seiner rigorosen Suche nach Formen und Symbolen, in denen sich seine Analysen des spanischen Bürgertums ebenso verstecken wie erschliessen. Sauras neuester, in Cannes gezeigter Film *«Elisa, vida mia»* (vgl. dazu ZOOM-FB 12/77, S. 8) gibt dafür noch wenig Hinweise. Die deutsche Wochenzeitung «Die Zeit» indessen zitierte kürzlich in einem Bericht über die spanische Kulturszene nach dem Ende der Diktatur einen aufschlussreichen Satz Sauras, den man so deutlich vielleicht doch nicht erwartet hätte: «Francos Tod hat mich von der moralischen Pflicht befreit, in meinem Werk gewisse politische Sachverhalte auszudrücken.»

Martin Walder

Verwendung des Radios in der Medienschulung

Im Programm vieler Schulen hat das Fach Medienschulung bereits seinen festen Platz, andere Schulen sind in dieser Beziehung noch am Planen. Kirchliche und weltliche Erwachsenengremien ziehen nach; denn die heutige Erwachsenengeneration ist dem Phänomen Medien nicht einfach deshalb gewachsen, dass sie erwachsen ist. Im Gegenteil: Die Faszination etwa des Fernsehens ist für den Erwachsenen deshalb grösser, weil es das «damals» noch nicht gab. Die Kinder hingegen wachsen heute natürlich auf mit Fernsehen, Radio, Film, Bildern aller Art, Platten, Kassetten, Zeitungen und Büchern.
In der Medienschulung, wo es um den Umgang mit der Vielzahl der Medien und um die bewusste Auswahl an ihrem Überangebot geht, werden hauptsächlich das Fernsehen oder der Film verwendet. An Gedrucktes und Gesprochenes hat man sich schon so sehr gewöhnt, dass man sich – zu Recht oder Unrecht – nicht mehr unsicher fühlt. Anders beim Bild, das die Emotionen in ihrer ganzen Unberechenbarkeit anspricht. In diesem kurzen Beitrag möchte ich wahllos ein paar Möglichkeiten aufzeigen, wie auf verschiedenste Weise das Medium Radio zur Medienschulung in der Gruppe, in der Gemeinde, in der Schule herangezogen werden kann. Ich möchte nicht zum Kopieren dieser Möglichkeiten ermuntern, sondern dazu, von diesen vier Modellen her neue Einsatzmöglichkeiten des Radios in der lokalen Medienschulung zu erfinden. Phantasie gehört nun einmal mit zu jeder guten Schulung.

Radio im Gottesdienst

Die Meditationswelle, die vor etwa drei Jahren in unseren Kirchen einsetzte, hat die Entdeckung der Bildmeditation etwa auch im Gottesdienst mit sich gebracht. Im halbverdunkelten Kirchenraum wird ein einzelnes Bild auf die zentral aufgestellte Leinwand projiziert. Das Bild beginnt zu «reden», es ergänzt oder vertieft die Wortverkündigung. Der Gottesdienst könnte auch einmal Gebrauch vom Radio in der Kirche machen, etwa so, dass die Sonntagmorgennachrichten von 8 Uhr auf Band aufgenommen in der Kirche vor der Fürbitte wiedergegeben würden. Die Fürbitte nähme auf die einzelnen Nachrichten Bezug und würde so Kirche und Welt, Sonntag und Alltag miteinander in Beziehung bringen. Ein gelungenes Experiment in dieser Richtung wurde vor zwei Jahren in der Kirche Felben (TG) anlässlich eines Mediengemeindewochenendes versucht.

Radiokurs in der Heimstätte

Im September dieses Jahres lädt das aargauische Tagungszentrum Rügel, beziehungsweise dessen Medienkommission, vor allem Lehrer und Pfarrer zu einer Radiotagung mit dem Thema «Programmgestaltung und Hörerwünsche» ein. Es geht an dieser Tagung vor allem darum, der verbreiteten Resignation entgegenzuwirken, man könne ja sowieso nicht einwirken auf die Programmgestaltung; das Radioprogramm müsse einfach geschluckt werden, es bleibe lediglich die Freiheit zum Abschalten oder auf ein anderes Programm auszuweichen. Die Bereitwilligkeit der Radioverantwortlichen, sich dieser Begegnung zu stellen, zeigt, dass das Radio sehr am Hörerkontakt interessiert ist; man kann ruhig sagen: davon lebt. Programmacher wollen nicht ins Leere senden. Schon die Vorbereitung der Tagung war für die Beteiligten eine Schulung zu einem bessern Verständnis unseres Radios und Fernsehens.

Diskussionszirkel Radio

In der Kirchgemeinde Lichtensteig trifft sich regelmässig ein freier Zirkel, der ab Band eine vorher gewählte Radiosendung bespricht. Oft ist die Sendung nur der Anstoss zu einer nachfolgenden Diskussion. Der Zirkel befasst sich weniger mit Sendekritik

und Sendebeobachtung. Er benützt die Radiosendungen eher, um am Puls des Zeitgeschehens zu bleiben, sich zu informieren und die Information gesprächsweise zu verarbeiten. Denkbar wären auch Gruppen, die ein Sendegefäss regelmässig hörten und sich Gedanken machten über Fragen wie: Was haben wir gelernt? War die Sendung gut aufgebaut? Was wäre redaktionell besser zu machen? Eine solche Sendebeobachtung und aufbauende Sendekritik könnte zu einem guten Gespräch Hörer – Programmacher führen.

Wir machen eine Radiosendung

Die Sekundarschule Kehrsatz führt diesen Sommer innerhalb der Schulzeit eine Arbeitswoche durch, welche die Schüler auf die spezifisch verschiedenen Medien und ihren sinnvollen Gebrauch hinweisen soll. Gearbeitet wird speziell mit dem Radio (Basteln von Sendern und Empfängern mit Baukastenelementen, Vergleich von Nachrichten in der Presse, am Fernsehen und am Radio, Besuch eines Radiostudios usw.). Für den Kurzwellendienst (Radiosendungen der SRG für das Ausland) wird mit dem reformierten Radiobeauftragten eine 20-Minuten-Sendung während eines Werkstattages in Gruppen vorbereitet und am Schluss eine Gruppenarbeit im Studio aufgenommen. Learning by doing.
Das Radio ist mit dem Aufkommen des Fernsehens zunächst etwas in den Hintergrund gerückt. In der Zwischenzeit hat sich aber eine sinnvolle Arbeitsteilung zwischen dem raschen, flexibeln, über viel Sendezeit verfügenden Radio und dem abendbeherrschenden Fernsehen eingespielt. Die SRG-Publikumsforschung hat hohe Einstellquoten beim Radio (vor allem beim ersten Programm) zur Aufstehzeit, über Mittag und am frühen Feierabend festgestellt. Das Radio ist Begleiter beim Rasieren, beim Kochen, beim Autofahren, selbst am Arbeitsplatz in vielen Büros (Musikprogramme). Es ist ein Medium, das bestimmte Bedürfnisse besser abdeckt als andere. Das Radio in seiner Spezifik hat Zukunft und sollte und wird deshalb auch in der Medienschulung den Platz zurückerhalten, der ihm gebührt. Andres Streiff

FORUM DER AUTOREN

«Repräsentativ» ist nicht der statistische Durchschnitt, und Vollständigkeit wäre tödlich

Zur Kritik von G. Wiederkehr an meinem Film «Die Früchte der Arbeit»

Die unter dem Titel «Das unheimliche Destillat und Konzentrat von A. J. Seiler» in ZOOM-FB 10/77 erschienene Zuschrift von G. Wiederkehr setzt sich mit meinem Film «Die Früchte der Arbeit» so intensiv und gründlich auseinander, wie man es sich als Autor nicht nur vom «gewöhnlichen» Zuschauer, sondern auch von der professionellen Kritik meist vergeblich erträumt. Sie hat mich also trotz ihrer teilweise harten Kritik vor allem gefreut, und ich möchte sie nicht etwa zu «widerlegen» versuchen. Auf drei Punkte will ich aber doch eingehen, weil sie mir für die Rezeption und das Verständnis von Filmen und vor allem von Dokumentarfilmen grundsätzlich wichtig scheinen.
1. G. Wiederkehr spricht von einer «absolutistischen Konzeption» meines Films. Diese sieht er darin, dass ich «die Bereitschaft im Zuschauer, das Angebotene für wahr zu halten, aktiv gefordert» hätte, indem ich «Informationen über und Kommen-