

José Luis Duhourq  
Darstellung und Deutung  
des Bösen in der  
Filmkunst von heute

Da in der Welt der Theologie die spezifischen Formen der «Zivilisation des Bildes» kaum allzu heimisch sein dürften, scheint es uns angezeigt, bei der Behandlung des uns gestellten Themas nicht vorauszusetzen, daß die Begriffe, die in einem Bereich geläufig sind, auch anderswo ohne weiteres bekannt seien. Um Mißverständnisse zu vermeiden, gehen wir deshalb in unserer Untersuchung von dem aus, was der Film in Wirklichkeit *ist*, und nicht allein von dem, was er uns *zeigt*.

Wir betrachten das Thema unter drei Aspekten: 1. die *technischen* Möglichkeiten des Films als eines Instruments photographischer Reproduktion; 2. die *darstellerischen* Möglichkeiten des Films als Kunstform, die bereits zu einer gewissen Reife gelangt ist; 3. die Stellung des Films in der Kultur von heute als *Ausageform*.

Was das sittliche Übel betrifft, so glauben wir, daß es gegenwärtig schwer zu formulieren ist, und begnügen uns, stillschweigend vorauszusetzen, daß der Begriff des sittlichen Übels eine Wirklichkeitsdeutung in sich schließt, worin Gott, der Mensch und die Welt Raum haben müssen; wenn diese bestimmt sind, so ist damit auch das sittliche Übel definiert.

1. *Ethische Implikationen des Realismus  
der heutigen Filmkunst*

Wer den sittlichen Sinn irgendeiner Äußerung der heutigen Kultur erheben will, muß sich des geistigen Umbruchs bewußt sein, der sich insbesondere seit dem letzten Weltkrieg auf der ganzen Welt vollzieht. Wir weisen auf zwei Aspekte dieser geistigen Umstellung hin, die so offensichtlich sind, daß man sie nicht lange darzulegen braucht: a) der Verlust des Glaubens an die Gültigkeit sowohl der geistigen wie der äußeren Formen und Strukturen, die aus der europäischen Überlieferung hervorgegangen sind, und b) die Kehrseite: die «Befreiungs»-Bewegung, die als Voraussetzung zur Schaffung einer neuen existentiellen Wahrheit betrachtet wird. Diese beiden Aspekte sind in eine

sittliche Kategorie von universaler Geltung einbezogen: in die Kategorie der «Authentizität».

Der Wille zur Authentizität will sich nicht mit dem bloßen Augenschein begnügen, sondern zum festen Kern der Dinge und Situationen vorstoßen und hat so zu einer Menge mehr oder weniger gültiger Bestrebungen geführt. Er beseelt auch unablässig den *Objektivismus* der heutigen erzählenden Literatur und gibt dieser einen ethischen Einschlag, der ihre Werke unwahrnehmbar färbt. Die objektivistische Schau schließt einen «Verwirklichungs»- und Erlebnisgehalt in sich, der sich sehr gut mit der Geisthaltung solcher trifft, die sich auf etwas Solides und Nachprüfbares stützen müssen, nachdem sie sich wirklicher oder vermeintlicher Fesseln entledigt haben.

Auf dem Feld des Films – wo das Photographische, das schon mit dem Arbeitsinstrument gegeben ist, sie unterstützt – hat diese Tendenz im Lauf der letzten fünfundzwanzig Jahre einen «Realismus» hervorgebracht, der trotz der selbstverständlichen nationalen und persönlichen Unterschiede einem Phänomen entspricht, das so zusammenhängend und homogen ist, daß wir es als für unsere Epoche charakteristisch ansehen können. Ob es sich nun um den italienischen Neo-Realismus, die französische «nouvelle vague», die Schule von New York oder das englische «Free-Cinema» handelt, stets treten dieselben Züge zutage: Ablehnung jeglicher Konvention (gleich auf welchem Gebiete und auf welcher Ebene) und Hinwendung zur Lebenswirklichkeit. Die Regisseure verlassen die Filmstudios, um sich auf die Straße zu begeben und die Gesten, Worte und Antlitze des Alltags dokumentarisch einzufangen; sie möchten das tägliche Leben wiederentdecken und allein schon dadurch, daß sie es zeigen, zur Geltung bringen. Obwohl die dokumentarische Strömung in der Filmgeschichte nicht neu ist, erhält sie nun einen besonderen «prophetischen» Charakter, da sie nicht das Ferne näherzubringen sucht, sondern das Gewohnte auf neue Art sehen läßt.

Vom Standpunkt der Moral aus betrachtet kann dieser Realismus (wie alle andern Realismen) problematisch werden, indem er nicht immer und nicht notwendigerweise den Wert der Darstellung dem Wert des Dargestellten unterordnet. Die reichen Möglichkeiten zur phänomenologischen Schilderung können den Filmkünstler ganz in Bann ziehen und ihn die Tatsache übersehen lassen, daß diese visuelle Nähe sein Globalurteil beeinträchtigt, indem sie die Proportionen in perspektivischer Schau verändert. Schon allein die Tatsache,

daß überhaupt etwas existiert, läßt seine Darstellung als gerechtfertigt erscheinen.

Man braucht nicht überaus hellsehtig zu sein, um die Gefahren, die eine solche Einstellung mit sich bringt, zu erblicken. Nehmen wir das, was mit der filmischen Darstellung des Sexuellen vor sich gegangen ist, zum Beispiel: nachdem diese einem puritanischen Repressionsregime unterstellt gewesen war, steht es mit ihr heute so, daß es keine erotische Schilderung und keine mögliche sexuelle Verirrung gibt, die nicht ihren Darsteller und Verteidiger fände.

Wenn wir die Filmproduktion der letzten Jahre Revue passieren lassen, können wir zwei Typen realistischer Haltungen unterscheiden<sup>1</sup>: die Haltung derer, die eine Lebensauffassung haben, welche die Transzendenz in sich schließt, und die Fakten von dieser aus deuten und auswählen (R. Rossellini,<sup>2</sup> R. Bresson, C. Dreyer...), und die Haltung solcher, die sich auf die bloße Feststellung der unglücklichen und unbefriedigenden Situation beschränken, in der so viele Männer und Frauen von heute leben, und sie als Auswirkung unzulänglicher gesellschaftlicher, wirtschaftlicher oder religiöser Strukturen hinstellen (M. Antonioni, C. Chabrol, Francesco Rossi, R. Tichardson, M. Bellocchio...).

Die ersten lassen einen Wirklichkeitsbegriff zu, der nicht einzig und allein auf greifbaren und emotionalen Gegebenheiten beruht, und akzeptieren den Bezug des menschlichen Gewissens auf eine transzendente Ordnung. Für sie ist das sittliche Übel das, was der Christ Sünde nennt.

Die andern sind – allgemein gesprochen – dem existentiellen Denken unseres Zeitalters verhaftet; wenn sie auch das Wahrheitsstreben, das jedem philosophischen Suchen innewohnt, sich zu eigen machen, so solidarisieren sie sich doch mit einem System, das ausdrücklich oder implizit jedes heteronome Kriterium in der Existenzdeutung zurückzuweisen sucht.

Was für einen Sinn es in diesem Fall haben kann, von sittlichem Übel zu sprechen, ist schwer zu sagen. Wir können höchstens folgende Punkte anführen: 1. die Phänomenologie dieser Filmkünstler schließt eine sittliche Haltung zur Wirklichkeit in sich, die sich negativ als Reaktion gegen die bestehende Ordnung definieren läßt; 2. hierbei wird die Struktur der existentiellen Situation selbst zur einzigen Richtlinie für das Verhalten gemacht; 3. die als Erfahrung verstandene Wirklichkeit scheint sich selbst zu genügen und sich selbst zu rechtfertigen; 4. «wirklich» ist infolgedessen nur

das, was der Künstler als wirklich annehmen will.

Ohne die Gültigkeit, welche die Werke dieser Künstler haben, bestreiten zu wollen, müssen wir doch feststellen, daß ihre Annäherung an die Wirklichkeit in ihrem Verlauf mehr als einmal ihre anfängliche Motivierung verliert und in einem bloßen Spiel mit dekorativen Formen endigt. Vergleichen wir zum Beispiel die Darstellung der Vergänglichkeit bei Bresson in «Ein zum Tode Verurteilter ist entflohen» oder bei Kurosawa in «Einmal wirklich leben» mit der bei A. Resnais in «Letztes Jahr in Marienbad», oder das Eindringen in die Tiefen der Psyche bei einem Surrealisten wie L. Buñuel (bei all dem Diskutablen, das seinen Werken anhaftet) mit der eines Lelouch in «Un homme et une femme».

## 2. Die Welt zwischen Licht und Finsternis

Die heutigen Filmkünstler lassen sich jedoch nicht nur von den technischen Möglichkeiten des Films inspirieren. Viele von ihnen, die zweifellos zu den Größten gehören, arbeiten in Richtung dessen, was man den Expressionismus der Elemente, welche die Filmsprache bilden, nennen könnte. Auch dazu hat die sittliche Reflexion etwas zu sagen.

Geben wir zunächst eine allgemeine Erläuterung. Neuestens hat sich in der Art und Weise, wie man dem Filmwerk gegenübersteht, ein Wandel vollzogen. Zu der Zeit, als das Kinowesen fast ausschließlich ein Wirtschaftsunternehmen war, wurde die Herstellung eines Films mehr von den Gesetzen der finanziellen Rendite als von denen der Kunst bestimmt. In diesem System war der Film-«Regisseur» bloß ein Angestellter der Produktionsfirma, die ihm ihre Bedingungen stellte. Heute aber hat sich aus verschiedenen Gründen diese Situation geändert: das Filmwesen wird (wenigstens zum Teil) als Kunstschaffen aufgefaßt, und der Regisseur ist zum «Autor» geworden. Aus einem technischen Mittel, das sich gegenüber dem Gegenstand, den es nahebringt, indifferent verhält, ist der Film zu einem spezifischen Organ der heutigen Kultur geworden und gibt in Form von Bildern und Anstößen<sup>3</sup> die Weltanschauung einer bestimmten Persönlichkeit zu erkennen: die des Regisseurs und Autors. Dies ist ein für die Deutung des heutigen Filmschaffens entscheidendes Faktum: erstens bestimmt die Persönlichkeit des Regisseurs den Charakter des Werkes und zweitens bezeichnet der Ausdruck «Autor» einen Künstler.

Mit dem ersten Punkt werden wir uns weiter unten befassen. Zum zweiten Punkt ist zu sagen:

Wenn man den Begriff «Autor» – zum Unterschied von dem des bloß ausführenden Technikers – mit all den Schattierungen, die in diesem Ausdruck liegen, im Kunstbereich verwendet, so wird damit der Akzent auf die Befähigung des Künstlers gelegt, die Aussagekraft der Mittel, über die er verfügt, aufs Höchste einzufangen und auszunutzen. So zum Beispiel kann im Fall der bildenden Künste (mit Einfluß des Films) das Figurative bloß ein Träger für die schöpferische Intention sein, die sich mehr auf das konzentriert hat, was der verwendete Stoff oder die Natur des Instruments der Einbildungskraft suggerieren. Dabei kann der Fall eintreten, daß der eigentliche Sinn des Werkes nicht von dem abhängt, *was* gesagt wird, sondern von dem, *wie* es gesagt wird, und dies um so mehr, als der Künstler selbst sich über die Motive, die ihn lieber diese als jene Form wählen ließen, nicht Rechenschaft zu geben vermag.

Eines dieser Motive ist die verschiedene Dosis rationaler oder affektiver Betätigung, welche die Natur jedes der Aussageelemente erheischt, worin sich der Künstler ausdrückt, und es ist Aufgabe des Kritikers, Einfluß und Bedeutung dieses Motivs zu erhellen.

Dies ist für unser Thema von entscheidender Bedeutung, denn bereits die Auswahl und der Gebrauch, welche die heutigen Filmkünstler (auf die wir vorher anspielten) von bestimmten Elementen der Filmsprache machen, lassen gewisse Züge ihrer Lebenseinstellung, die sonst nicht greifbar wären, an den Tag treten.

Wir halten es für nützlich und aufschlußreich, einen (selbstverständlich sehr schematischen) geschichtlichen Überblick über die Entwicklungslinien anzustellen. In der Geschichte des Films sind das Gute und das Böse von zwei verschiedenen Perspektiven aus ins Auge gefaßt worden: entweder wurden beide Begriffe als unvereinbare Pole aufgefaßt, welche die Menschen je nach ihrer Einstellung zum Sittengesetz in Gute und Böse scheiden, oder man sieht sie als Bezeichnung für affektive Haltungen an, die ein bestimmtes inneres Klima in sich schließen.

Im ersten Fall ordnet der Autor, nachdem einmal das Gesetz, auf das es ankommt, bestimmt ist, einfach die Handlung so an, daß die Guten triumphieren und dem Chaos die Ordnung aufgezwungen wird. Dieses Schema entspricht einem Optimismus, der dem Vertrauen und dem Sicherheitsgefühl entspringt, zu denen die Großmut, Gerechtigkeit und Macht dessen, der über die Welt herrscht – wer immer es sei – berechtigen. Dies ist das Modell, das

den klassischen nordamerikanischen Western und den meisten Kriminal- und Kriegsfilmern zugrunde liegt.

Im zweiten Fall arbeitet der Autor an der Schaffung von «Atmosphären», um im Zuschauer die Gefühle zu wecken, die einem vom Guten oder vom Bösen beherrschten Geist entsprechen, wobei der Handlungsablauf als thematischer Kern an die zweite Stelle gesetzt wird. Dies ist das instinktiv-emotionale Schema, an das sich vor allem die deutschen Expressionisten der zwanziger Jahre in ihrem Filmschaffen hielten. Ihnen könnten wir auch V. Sjöström und C. Dreyer zurechnen, die ihre Werke auf dem mythischen Kampf zwischen Licht und Finsternis aufbauten. Zum Unterschied vom vorher genannten gründet dieses Schema nicht auf der Erkenntnis und Beherrschung der Ursachen (die im Dunkel verbleiben), sondern allein auf der affektiven Beschreibung der Wirkungen. In einem bereits klassischen Werk hat S. Krauer<sup>4</sup> den Sinn dieser Sehweisen analysiert, indem er sich auf den psychologisch-sozialen Hintergrund der Autoren bezog.

Wie man ersieht, haben in diesen beiden Fällen die Filmkünstler eine ähnliche Optik, lösen sie aber mit den Elementen, die ihrem unterschiedlichen Charakter, Temperament und Milieu entsprechen.

Nach dieser Rückblende wenden wir uns wieder dem heutigen Filmschaffen zu und weisen auf einige Werke hin wie zum Beispiel «Die Vögel» und «Psycho» von A. Hitchcock, «Der Diener» von J. Losey, «Das siebte Siegel», «Die Stunde des Wolfs» und «Schande» von I. Bergman, «Tanz der Vampire» und «Rosemary's Baby» von R. Polanski, die in diesem Licht ein besonderes Relief erhalten und zu Zeichen der Angst werden, die in einem großen Teil der heutigen Menschheit von der Ahnung einer drohenden Katastrophe hervorgerufen wird. In allen diesen Werken wird der Mensch als Opfer von etwas dargestellt, das ihn ganz beherrscht und in den Wahnsinn oder in den Tod treibt. Als ferner Hoffnungsschimmer bleibt nur noch die Liebe als die einzige Kraft, die das Leben zu erlösen und das erlittene oder zu erleidende Unheil auszugleichen und zu überwinden vermag.

Durch diese Bilder hindurch ist die Geisteshaltung der heutigen Welt leicht zu ersehen. Wir können hier wiederum die gleichen Bemerkungen anbringen, die wir zu Beginn dieses Aufsatzes gemacht haben, nur macht sich jetzt nicht die Erneuerungseuphorie geltend, sondern der innere Zweifel und die Furcht angesichts einer immer un-

gewisseren Zukunft. Für viele ist die Wirklichkeit in den letzten Jahren weniger einfach geworden. Der Mensch, der viele Zukunftspläne, die er für realisierbar hielt, zerrissen und sich verwirrlieche Horizonte geöffnet hat, vermag die Wirklichkeit noch weniger zu durchdringen. Wie die Ausbreitung des Okkultismus und der Magie bezeugt, wächst darum das Urgefühl, vor einer Gefahr zu stehen, die man nicht mit Sicherheit wahrnimmt und nicht in bestimmte Begriffe zu fassen vermag, die man aber auf irgendeine Weise beschwören muß.

Das Bild, das diese Filmkünstler von der «Wirklichkeit» geben, enthält so ein furchterregendes Element, das sich der menschlichen Kontrolle entzieht. Das Böse erscheint nicht sosehr (oder nicht allein) als eine Eigenschaft gewissenloser oder gewissensschwacher Menschen, die bei einem rechtschaffenen Menschen nicht zu finden sein sollte (wie das der Auffassung der ersten der beiden von uns genannten Darstellungstendenzen entspricht), sondern als eine reale, sozusagen physische, auf Zerstörung ausgehende Gewalt, die sich des Menschen bemächtigt und ihm den Weg zum Glück und zum Leben erschwert (wenn auch nicht verunmöglicht, da man ihm die Entscheidungsmöglichkeit zuerkennt).

Während man das Böse mit krankhaften Vorstellungen in Verbindung bringt, die vom Wahnsinn oder von Träumen eingegeben werden, verbleiben andererseits seine Präsenz und sein Wirken innerhalb der Grenzen des Sittlichen und Rationalen, so daß es schwierig wird, seinen eigentlichen Charakter und seine Reichweite genau zu bestimmen. Das Böse wird zu einem infizierenden Virus.

### 3. *Sittliches Engagement oder ästhetische Evasion*

Die Stellung, die der Filmautor in der heutigen Gesellschaft innehat, bietet uns ein letztes Reflexions-element, das uns überlegenswert erscheint.

Niemand kann die Bedeutung des Films in der Kultur von heute verkennen. Überdies sind wir an das Fernsehen gewöhnt, das uns vermittelt «filmischer» Bilder die Welt zu Gesicht und zu Gehör bringt. Der Filmautor ist heute der Bedeutung seiner Kunst bewußt und weiß, daß er durch sie ein Gespräch mit der ganzen Welt anknüpft.

Von diesen Voraussetzungen aus und im Blick auf die Themen, die der Film im Lauf seiner Geschichte behandelt hat, erscheint die Tatsache beachtenswert, daß es gegenwärtig bedeutende Filmkünstler gibt, welche die Sprache – im weite-

sten Sinn dieses Wortes – zum Gegenstand ihrer Werke und ihrer persönlichen Überlegung gemacht haben.

Diese Reflexion schwankt zwischen der objektiven Analyse der Sprache sowie der künstlerischen Aussage und der Frage des Künstlers nach dem Sinn seines Gesprächswillens.

Ein typisches Beispiel für die erste Haltung ist J. L. Godard, der die Ambiguität der Sprache, d. h. der dem Wort innewohnenden Offenbarungs- und Verhüllungsmacht, zum Leitmotiv seines gesamten Werkes gemacht hat.<sup>5</sup> Wir können jedoch auch den Antonioni von «Blow up», E. Rohmer («Sammlerin aus Leidenschaft») und C. Lelouch («Vivre pour vivre») hinzurechnen, um verschiedene Arten dieser Blickweise zu erwähnen.

Der repräsentativste Vertreter der zweiten Tendenz ist zweifellos I. Bergman, der in seiner «Trilogie»<sup>6</sup> dem Thema des Schweigens eine transzendente Dimension gegeben hat und überdies – angefangen von «Gefängnis» bis zum Höhepunkt in «Persona» – eine weitgreifende bedachtsame Meditation über die innere Spaltung des Künstlers angestellt hat, dem es nicht gelingt, sein Leben als Künstler und als Mensch harmonisch zur Deckung zu bringen.

Das Interesse, welches das Sprachproblem in diesen Filmkünstlern weckt, und das Engagement, das sie in dieser Frage auf sich nehmen, beschäftigen uns insofern, als sie eine Problematik mit sich bringen, die zum theoretisch-praktischen Wahrheitsbegriff und letztlich zur Wirklichkeit selbst, soweit sie dem Menschen zugänglich ist, in Parallele steht. Die Beunruhigung des Filmkünstlers angesichts des Wortes entspringt seiner Besorgnis angesichts der alten Antinomie zwischen dem Schein und der Wirklichkeit. Er sieht sie nicht wie einer, der von außen her richtet und begutachtet, sondern er verspürt die Schwierigkeit am eigenen Leibe, steht doch er selbst – seine Tätigkeit, seine Erfahrung und seine Überzeugungen – auf dem Spiel.

Wir haben nicht vor, diese Haltung jetzt von Grund auf zu prüfen, sondern begnügen uns mit einem Hinweis. Für die Filmkünstler, die gewohnt sind, in der Spannung des Ringens nach dem Ausdruck zu leben, und die kraft ihrer Ideologie kein transzendentes Prinzip annehmen und sich nicht auf den Glauben stützen, hat die Welt, wie sie sich heute ihrem Blick darbietet, nicht allzuviel Sinn und wird das Dasein unerklärlich.<sup>7</sup> Nicht selten erleben sie deshalb das bange Gefühl, auf einem Abgrund zu schreiten, und die Furcht, bloß der Leere zu begegnen.

Dies wirkt sich auf ihre sittlichen Schemata aus, die auf der radikalen Forderung nach Wahrheit basieren und auf dem nicht weniger radikalen zerstörerischen Charakter des Falschen in all seinen Formen.

Daraus folgt nicht notwendig, daß diese affektive Haltung eine ebenso radikale Suche nach Wahrheit und nach dem authentischen Sinn des Daseins in sich schließt. Im Gegenteil wagen wir zu behaupten: Wie man bei solchen, die sich auf die Authentizität berufen, um die Wirklichkeit auf ihr eigenes Maß zu verkürzen, nicht selten entdecken muß, daß sie in transzendenten Formalismen enden, so kann auch der Filmkünstler, der sich verpflichtet sieht, seine Auffassung des Universums zu revidieren, es vorziehen, sich auf sich selbst zurückzuziehen und sich in die ästhetische Evasion zu flüchten. Wenn dies der Fall ist, so stehen wir damit vor einer besonderen Form des Bösen im heutigen Filmschaffen: vor der Resignation des Künstlers angesichts der Forderung, seiner Berufung konsequent zu folgen und seinem Schicksal treu zu bleiben.

I. Bergman hat oft von seiner künstlerischen Arbeit und von der Verantwortung, die auf dieser Aufgabe lastet, gesprochen. Wenn wir auch wissen, wie relativ die Worte in diesem Falle sind, so halten wir es doch für aufschlußreich, folgenden, erst vor kurzem veröffentlichten Text anzuführen: «... Künstler sein um des eigenen Vergnügens willen ist nicht immer sehr angenehm, hat aber einen gewaltigen Vorteil: der Künstler teilt sein Schicksal mit jedem Lebewesen, das seinerseits ebenfalls um

seines eigenen Vergnügens willen lebt. Aller Wahrscheinlichkeit nach bildet das Ganze zum Schluß eine weitreichende Brüderschaft, die so dank eines rein egoistischen Kontakts auf der warmen und schmutzigen Erde, unter einem kalten und leeren Himmel existiert.»<sup>8</sup>

Zusammenfassend möchten wir sagen, daß die heutige Filmkunst an den Tendenzen teilhat, die unsere Epoche charakterisieren; infolgedessen weiß sie besser, was sie ablehnt und beseitigt, als was sie sucht und zu tun hat.

Von Ausnahmefällen wie Bresson, Hitchcock oder Dreyer abgesehen, beschreibt sie sozusagen in ihrer Gesamtheit eine Welt, die sich nicht auf die Transzendenz hin öffnet.<sup>9</sup> Darum kennt sie auch nicht den christlichen Sündenbegriff, der voraussetzt, daß diese Ordnung zum Bezugspunkt für das sittliche Gewissen genommen wird. Statt dessen verläßt man sich auf das eigene Erleben, das praktisch unbesehen übernommen wird, was die Kennzeichen des «objektiv Schlechten» immer mehr verwischt.

Indem sie die Schuld mit der psychischen und physischen Unordnung in Verbindung bringt, projiziert die heutige Filmkunst das Böse auf das ganze Universum, und während sie an einer rein immanenten Deutung der Welt festhält, scheint sie eine ontologisch-moralische Interpretation der Wirklichkeit naheulegen, die nach den Schemata einer mystischen Philosophie von dualistischem Typus ausgearbeitet wurde.

<sup>1</sup> A. Ayfre, *Dieu au cinéma* (PUF, Paris 1953) chap. IV.

<sup>2</sup> Die Namen der Autoren und die Titel der Werke werden bloß um der Orientierung willen genannt.

<sup>3</sup> E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Ed. Minuit, Paris 1956) 55.

<sup>4</sup> S. Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Princeton Univ. Press USA 1947).

<sup>5</sup> Vgl. die diesem Regisseur gewidmete Nummer der *Etudes cinématographiques* (57/61). *Lettres Modernes* - Paris 1967.

<sup>6</sup> Vgl. die Spezialnummer über Ingmar Bergman von *Etudes cinématographiques* (46/47) 1966.

<sup>7</sup> I. Bergman, *La peau du serpent* (über «Persona»): *Cahiers du cinéma* 199 (Paris 1967) 18.

<sup>8</sup> I. Bergman, ebd.

<sup>9</sup> A. Ayfre, *L'ateismo nel cinema contemporaneo*, in der *Encyclopédie: L'ateismo contemporaneo I* (Torino 1968) 585.

Übersetzt von Dr. August Berz

JOSÉ DUHOURQ

geboren am 15. November 1929 in Buenos Aires, 1954 zum Priester geweiht. Er studierte in Paris und an der Gregoriana, ist Lizentiat der Philosophie, Theologie sowie Kunstgeschichte und Archäologie. Er ist Vize-Rektor des Priesterseminars von Buenos Aires und Professor für Ästhetik an der Universität Salvador (Argentinien).