Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1967)**

Heft 3

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Filme

La guerre est finie III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Sofracima, Europa; Verleih: Idéal; Regie: Alain Resnais, 1966; Buch: J. Semprun; Kamera: S. Vierny; Musik: G. Fusco; Darsteller: Y. Montand, I. Thulin, G. Bujold, M. Piccoli und andere.

Durch die Intervention offiziöser Stellen der spanischen Regierung wurde Alain Resnais' neuester Film von der Teilnahme im offiziellen Programm des Festivals von Cannes und des Festivals der Filme des Widerstandes in Cuneo, Italien, ausgeschlossen. Auch am Festival von Karlovy-Vary in der Tschechoslowakei ereilte «La guerre est finie» das gleiche Schicksal, dem Vernehmen nach aber diesmal auf Betreiben spanischer Emigrantenkreise in Moskau. Diese Vorkommnisse weisen darauf hin, dass dieses Werk politischen Stoff enthält, womit auch die Gefahr einer einseitigen Voreingenommenheit gegeben ist. Aber auch der Drehbuchautor, der Exil-Spanier Jorge Semprun, scheint die These vom politischen Film zu stützen, weist doch sein Drehbuch autobiographische Züge auf. Obwohl Resnais für jeden seiner bisherigen Spielfilme mit einem anderen Autor zusammenarbeitete – mit Marguerite Duras («Hiroshima, mon amour», FB 2/1960), Alain Robbe-Grillet («L'année dernière à Marienbad», FB 4/62), Jean Cayrol («Muriel», FB 3/64) –, und obwohl diese Werke voneinander sehr verschieden sind, bezeugt doch jedes die unverwechselbare Kunst des Regisseurs. Jeder dieser Filme ist eine Meditation über die geistige Siuation zeitgenössischer Menschen, und es gibt ein gemeinsames thematisches Band von «Hiroshima, mon amour» bis zu «La guerre est finie». Nur politisch aber lässt sich keiner dieser Filme deuten.
Diese Feststellung ist für «La guerre est finie» besonders wichtig, drängt sich doch auf den ersten Blick eine einseitige politische Deutung geradezu auf. Der Film lässt uns im April 1965 an drei Tagen aus dem Leben eines vierzigjährigen spanischen Emigranten teilnehmen. Seit den Tagen des Spanischen Bürgerkrieges von 1936 übt Diego, auch Carlos oder Domingo genannt (Yves Montand in seiner bisher vielleicht besten Rolle), den Beruf eines permanenten Revolutionärs, eines linksgerichteten Agitators, aus. Im Dienste einer revolutionären Exil-Organisation in Paris ist er gegen das Franco-Regime tätig. Seit Jahren setzt er Leben und Freiheit aufs Spiel, indem er sich illegal in Spanien aufhält, um die daheim wirkenden Republikaner mit Propagandamaterial zu versorgen, Anordnungen zu treffen, Streiks zu organisieren usw. Wieder einmal ist er auf der Rückkehr von einem illegalen Aufenthalt in Madrid. Diese Rückfahrt war noch nicht fällig, doch haben ihn gewisse Vorfälle in Madrid, Razzien und Verhaftungen von Freunden, dazu bewogen, um die Kampfgefährten in Frankreich zu warnen und sie zu veranlassen, Massnahmen zur Rettung der Kameraden zu treffen. Auf dieser Reise wird Diego unsicher, er beginnt am Sinn seines Tuns zu zweifeln und bringt nicht mehr die kalte Rücksichtslosigkeit auf, das Leben seiner Kameraden im Dienste der «guten Sache» zu opfern. Er sorgt sich um sie, wird nachdenklich und verliert allmählich seine Selbstsicherheit. Seine Kampfgefährten werfen ihm vor, aus allzu grosser Nähe die Übersicht aufs Ganze verloren zu haben, und befreien ihn von seinen Aufgaben. Ein zuverlässigerer und noch von keinen Zweifeln angefressener Kamerad soll an seine Stelle treten. Junge Revolutionäre beschuldigen ihn und seine Gruppe höhnisch, einen zahmen, verbürgerlichten Kurs zu steuern. Aufrufe, Flugblätter und Generalstreiks hätten heute der Gewalt, Dynamit und Bomben zu weichen. Diego resigniert. Er durchlebt die Krise des Revolutionärs, der langsam erkennen muss, dass sein Kampf nicht mehr der veränderten Lage entspricht und von der zeitlichen Entwicklung überholt wurde. Der Bürgerkrieg ist seit einem Menschenalter zu Ende; Francos Regime hat die Zeit überdauert. Spaniens Wirtschaft gesundet langsam, und jährlich verbringen Millionen von Touristen ihre Ferien in Diegos Heimat. Niemand interessiert die Lage einer unterdrückten Opposition, Guernica und Teruel sind leere Namen geworden. Spanien ist nur noch ein Alibi für Linksintellektuelle. Diegos Tätigkeit ist ein vergeblicher Versuch, die vor 30 Jahren ver-

lorene Revolution einzuholen. Er lebt in einer Welt, die nicht mehr wirklich ist. Der Kampf für die Revolution ist ein sinnloses Unternehmen geworden, gescheitert an der Macht der veränderten Umstände, zerfressen von der Zeit und dem eigenen Alter. – Da Diegos Stellvertreter plötzlich stirbt, soll er wieder einspringen und nach Barcelona in eine ungewisse Zukunft reisen, denn neue Verhaftungen haben sich ereignet. Wieder zieht er sich die Identität eines anderen über, aber nun ist der Zweifel sein ständiger Begleiter.
Es macht nun die überragende Bedeutung von Resnais' Werk aus, dass sich diese «politische» Thematik einer «menschlichen», sozusagen privaten aufs innigste verbindet, sie sogar übersteigt. Das Fragen nach der Situation dieses Mannes wird zur Meditation über den engagierten Menschen, über die Relativität unserer Taten und Gefühle, über zerbrechende Werte und zerplatzende Illusionen. Diego ist auf der Suche nach seiner Identität, Selbstverwirklichung und Selbstbestätigung, ist auf der Suche nach Sicherheit, Gewissheit und Halt. Die Pole seines Wesens spiegeln sich in zwei Liebesszenen. In der Begegnung mit Nadine sucht er Selbstvertrauen, Selbstbestätigung und Freiheit und in der Vereinigung mit Marianne Geborgenheit, Glück und Erfüllung. Diese beiden in fragwürdiger Weise ausgespielten Intimszenen fallen nicht nur in formaler Hinsicht aus dem Rahmen des übrigen Films. Sie wirken wie provokative Fremdkörper. Mit diesen schockierend direkten Liebesszenen hat Resnais eine Grenze überschritten, die eine Verletzung der Intimsphäre bedeutet, nicht zuletzt bei den daran beteiligten Schauspielern.
Resnais schildert in Diego einen Menschen, der die Selbstverwirklichung sucht im Zwiespalt zwischen revolutionärer Vergangenheit und imaginärer Zukunft. In diesem Bemühen wird man eine christlich verstandene Spiritualität und Offenheit vermissen. Dennoch liegt über dieser Menschengruppe der wärmende Schein einer umfassenden Brüderlichkeit, welche den ganzen Film erhellt. ul.

La battaglia di Algeri (Schlacht um Algier) III. Für Erwachsene

Produktion: Igor Film, Casbah Film; Verleih: Columbus; Regie: Gillo Pontecorvo, 1966; Buch: F. Solinas; Kamera: M. Gatti; Musik: E. Morricone, G. Pontecorvo; Darsteller: J. Martin, Y. Saadi, B. Haggiag. T. Neri und andere.

Der jahrelange Kampf zwischen der algerischen Freiheitsbewegung und den französischen Behörden und Bewohnern des nordafrikanischen Territoriums gehört zum unmittelbar zurückliegenden Zeitgeschehen, das zwar in der Erinnerung bereits etwas verblasst ist, dessen tiefe Wunden jedoch noch längst nicht vernarbt sind. So kann es nicht verwundern, dass ein Film, der das dramatische Geschehen jener Jahre zum Gegenstand hat, alsogleich Aufruhr unter den Parteien verursacht und zumindest einer von ihnen als ungerecht und tendenziös erscheint, insbesondere, wenn die andere direkt an der Produktion beteiligt ist (hier Algerien). Dem Aussenstehenden freilich erscheint vorerst einmal bemerkenswert, dass die Zensurmauer, welche Frankreich für den Film um das Thema Algerien errichtet hatte, nunmehr ernstlich durchbrochen ist, durchbrochen allerdings erst nach geschlagener Schlacht und zudem von aussen, gegen den Widerstand des offiziellen Frankreich.
Aus dem Kampfgeschehen in Algerien hat der Italiener Pontecorvo jenen Teil herausgegriffen, der sich in der Hauptstadt Algier abspielte. Es ging ihm dabei, wie er versichert, um die Darstellung der schmerzhaften «Geburt einer Nation» – nur die filmgeschichtliche Vorbelastung dieses Titels hielt ihn davon ab, sein Werk so zu überschreiben. Pontecorvo hat den Film als Chronik angelegt, deren grösserer Teil allerdings in eine Rückblende eingebettet ist. Präzise Angaben von Daten, Ereignissen und Namen sowie Zitate aus Manifesten geben dem Film das historisch fixierbare Skelett, in dessen Rahmen eingefügt sich Aktion und Gegenaktion folgen: Einzelattentate des FLN, drastische Strafen der französischen Behörden, Plasticanschläge sowohl der Algerier als auch der Kolonialisten, schliesslich das Eingreifen der Fallschimjäger und ihre Säuberungsaktionen bis zur scheinbaren Vernichtung der Befreiungsbewegung im Jahre 1960. Die Beschränkung der Schilderung auf Kampfaktionen, die Bezugnahme auf geschichtlich Belegtes und schliesslich die an Täu-

schung grenzende Herrichtung des Filmmaterials nach Wochenschauart ruft momentan – und bei einem wenig kritischen Publikum vielleicht überhaupt – der Illusion, Pontecorvo zeige authentische Dokumente vor. In Wahrheit ist jedoch der Film reine Rekonstruktion. Regisseur und Drehbuchautor berufen sich allerdings auf eine lange Zeit vorbereitenden Archivstudiums, sie fassen ihre Arbeit auch in der Rekonstruktion als eine dokumentarische auf. Die historische Wahrheit wird bei diesem Verfahren nicht mehr gefährdet als durch eine Zusammenfügung von authentischen Dokumenten. Hingegen gerät Pontecorvo an die Grenze seiner Möglichkeiten, wenn er Szenen des Leides, insbesondere der Folterung, «rekonstruiert». Anderseits begibt er sich der Möglichkeit, sich bei der Darstellung auf die Bindung an dies vorhandene Material hinauszureden, er ist als Autor im umfassenden Sinne verantwortlich.
Als wohlbedachte Konzeption ist es daher zu bewerten, wenn der Film die Geburt einer Nation als ein wesentlich kriegerisches Ereignis sieht; politische, soziale und kulturelle Zusammenhänge werden allenfalls angetönt, jedoch nicht ernsthaft in Betracht gezogen. Aus der blossen Mechanik von Druck und Gegendruck geht die neue Nation hervor, so man dem Film glauben will. Dabei ist Pontecorvo wohl zugute zu halten, dass er sich um Gerechtigkeit gegenüber den Parteien müht, auf keiner Seite direkte Verketzerung oder Beschönigung treibt und auf die menschliche Tragödie hüben und drüben – bisweilen fast zu aufdringlich – hinweist. Da er sich indessen über die Hintergründe des Konflikts ausschweigt, gerät sein Film unter das Gesetz einer Art von Fatalität, die das Blutvergiessen als unumgängliche Begleiterscheinung eines geschichtsnotwendigen Prozesses erscheinen lässt. Selbst wenn da nicht das verräterische Mehr an menschlicher Detailzeichnung auf Seiten der Algerier wäre, so bliebe noch immer das vom Film nie in Frage gestellte Ziel der Nationwerdung, das unausgesprochen den Taten beidseits der Front verschiedene Bedeutung gibt. Pontecorvo hat sich auf diese Weise deutlicher, als es bei erstem Hinsehen scheinen mag, auf ein Engagement eingelassen – auf ein Engagement, das man ihm bei diesem Thema kaum zum Vorwurf machen kann, auf das aber, weil es so wenig an die Oberfläche tritt, hingewiesen werden muss. ejW

Who's afraid of Virginia Woolf? (Wer hat Angst vor Virginia Woolf?)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion und Verleih: Warner; Regie: Mike Nichols, 1966; Buch: E. Lehman, nach dem Schauspiel von E. Albee; Kamera: H. Wexler; Musik: A. North; Darsteller: R. Burton, E. Taylor, G. Segal, S. Dennis.

So einfach und deutlich der Inhalt des Filmes scheint, so vielfältig und verschieden wird er gedeutet. Offenbar wirkt der Film auf verschiedene Menschen verschieden. Liegt es daran, dass er uns einen Spiegel vorhält, in dem alle – bewusst oder unbewusst – (auch) sich selber wieder erkennen (müssen)? Jedenfalls mag es zum Verständnis des Filmes dienen, wenn die ihm zuteil gewordenen Deutungsversuche nicht ganz ausser acht bleiben.
«Wer hat Angst vor Virginia Woolf?» ist verfilmtes Theater. Edward Albee, einer der heute bedeutendsten amerikanischen Dramatiker, schrieb als fünftes seiner Werke dieses «Schauspiel in drei Akten» (Fischer-Bücherei Nr. 541). 1962 wurde es in New York uraufgeführt. Die Handlung ist so einfach, dass man sie «im eigentlichen Sinne undramatisch» genannt hat. In den drei Akten («Gesellschaftsspiele», «Walpurgisnacht», «Austreibung») werden die «Früh- und Spätformen der Ehehölle» nicht nur dar-, sondern auch blossgelegt. Von einer Party heimgekehrt, erwartet ein Ehepaar – Martha, die alternde, trunksüchtige, verbitterte Tochter eines erfolgreichen Universitätsrektors, und George, Dozent (doch nicht Leiter) des Historischen Seminars an dieser Universität – noch Gäste, und zwar ein jüngeres Ehepaar: Nick, als junger Biologie-Dozent ein Universitätskollege von George, und Honey, sein Weibchen, das die eigene Bedeutungslosigkeit hysterisch verdeckt. Diese vier Personen stellen im Verlauf der neuen Party durch «Gesellschaftsspiele» ihre Ehen und sich selber gegenseitig bloss. Im Spiel «Der gebeutelte Hausherr» wird George von seiner Frau als Versager hingestellt. Im «Hausfrauenschänderspiel» verführt Nick die

Frau seines Kollegen. In der «Gästefalle» erweist sich, dass auch Nick gegenüber Martha versagt hat und dass seine eigene Frau nur scheinschwanger war. Schliesslich hält auch George nicht mit der Wahrheit zurück: seiner Frau Sohn, dessen Rückkehr angeblich erwartet wird, hat nie existiert.
Mit dieser Inszenierung hat Mike Nichols, ein 35jähriger (aus Berlin gebürtiger) amerikanischer Regisseur, dessen Weg vom Kabarett zum Theater führte, seinen ersten Film versucht. Die einen leugnen, dass er einen echten Film zustande gebracht habe. Durch seinen Versuch, eine hervorragende Bühneninszenierung als Film wiederzugeben, werde die Leinwand bloss zur zweidimensionalen Guckkastenbühne (G. Pflaum in «Jugend – Film – Fernsehen», München, 1/1967). Andere rühmen den Film umgekehrt als «Verfilmung», weil er nicht versuche, das Theaterstück filmisch umzukrempeln (H. R. Haller im «Tages-Anzeiger», Zürich, 27. 1. 1967). Durch die Form einer strengen filmischen Adaptation sei nicht bloss eine Theaterkonserve, sondern ein Dialogfilm entstanden.
Einig sind sich jedoch die Kritiker über das hervorragende Spiel der Hauptdarsteller. Nur dass manche Elizabeth Taylor die Palme reichen, indes andere ihren Gatten Richard Burton vorziehen und wieder andere dem Schauspieler-Ehepaar Ebenbürtigkeit zuerkennen. Entscheidend jedoch gehen die Beurteiler in der Deutung des Filmes auseinander. Unbestritten ist, dass im Hintergrund des Filmes die ganze heutige amerikanische Gesellschaft steht mit ihrem Erfolgsstreben, mit ihrer Lebensangst, mit ihren Ehe- und Lebenskrisen. Doch was bedeutet der Film darüber hinaus?
Man sprach (vor dem Hintergrund des bekannten amerikanischen Matriarchates) von einem Angriff auf die Institution der Ehe. Man sah in den Personen des Stücks sogar die verschlüsselte Darstellung von Homosexuellen. Doch ist es zu einfach, in diesem Stück die pervertierte Darstellung der Ehe zu sehen. Man muss sich sogar fragen, ob es die blosse Schilderung einer pervertierten Ehe ist. Denn es geht doch um die Frage, unter welchen Voraussetzungen es möglich sei, Mitmensch zu sein – dargelegt am Beispiel jener Gemeinschaft, in der das Mitmenschliche am tiefsten und verwundbarsten betroffen ist. Dabei zeigt sich, dass nur der sich als Mensch zu verwirklichen vermag, der sich unbefangen (und damit illusionslos) auch in seiner Beschränktheit annimmt und in dieser Annahme auch jene innere Sicherheit gewinnt, dem andern in dessen Beschränktheit zu begegnen.
Der Film ist in der Tat die Beschreibung einer erschreckenden, ja vielfach schockierenden Enttäuschung. Aber Enttäuschung ist nur möglich, weil man sich zuvor – eingestandenermassen oder nicht – getäuscht hat. Durch die Enttäuschung kommt es zur Klärung. Am Ende des Vorgangs kann schliesslich Klarheit erreicht sein. So fragwürdig manches im Stück sein mag und ist, zum Schluss ist die nicht mehr durch falsche Schonung, Lüge und Egoismus getrübte Klarheit unübersehbar.
Klarheit allein aber ist kalt und bitter. Erst wenn auch die Klarheit noch einmal angenommen wird in menschlicher Geduld und in reifender Gelassenheit, kann man in der Klarheit leben, ohne zu erfrieren. In der Reife der Geduld wird die Klarheit zur Verklärung. Am Ende heisst es in der Regieanweisung: «George legt Martha ganz zart die Hand auf die Schulter, sie lässt den Kopf darauf sinken . . . » Ein Kritiker hat festgestellt: «Die Resignation am Schluss ist leicht sentimental. Sollte das der Tribut an die amerikanischen Frauenverbände sein?» (K. Korn in der «FAZ», Frankfurt/M., 15. 12. 1966). Man kann über Begriff und Sache der Sentimentalität streiten (von den Frauenverbänden ganz abgesehen). Aber nichts steht im Wege, in dieser letzten – wenn man so will – rührenden Szene eine Andeutung dafür zu finden, dass mit der bitteren Wahrheit noch nicht alles zu Ende ist. Vielleicht – mehr nicht – vielleicht ist auch diese so schnell als pervertiert klassierte Ehe noch einmal auf dem Weg über die harte Klarheit zur endlichen Verklärung . . .
Dass der Film den schrecklichen Prozess der Läuterung den Schauspielern nicht erspart und dem Zuschauer als Schock zumutet, ist seine Leistung. Dass er dem Nachdenklichen den Weiterweg zur Lauterkeit nicht verschliesst, bleibt sein Verdienst. Wer es vermag, vom stillen, dichten Ende her noch einmal das vorangehende entsetzliche Geschehen zu deuten, wird den Film weniger bedenklich, als vielmehr zum Nachdenken anregend finden. AZ

Le grand restaurant II. Für alle

Produktion: Gaumont; Verleih: Impérial; Regie: Jacques Besnard, 1966; Buch: J. Besnard, L. de Funès, J. Halain; Kamera: R. Le Moigne; Musik: J. Marion; Darsteller: L. de Funès, B. Blier, M. R. Rodriguez, F. Lulli, N. Roquevert und andere.

Ein Pariser Restaurant ist der elegant ausgestattete Schauplatz des turbulenten Geschehens, genauer gesagt: ein exklusives Feinschmeckerlokal. Hier waltet und schaltet Monsieur Septime als Besitzer und Kochkünstler; und hier geschieht es, dass eines Abends der gastmahlende Präsident eines südamerikanischen Staates auf höchst mysteriöse Weise verschwindet. Diplomatische Verwicklungen drohen. Vor allem aber gerät der angstschwitzende Gastronom in Bedrängnis. Polizei und südamerikanische Terroristen strapazieren seine Nerven. Um eines hohen Ordens willen stellt sich Monsieur Septime schliesslich seufzend in die Dienste der Polizei und begibt sich auf die Suche nach dem vermeintlich entführten Präsidenten. Doch wie Monsieur Septime etliche Abenteuer heil hinter sich gebracht hat, wird er selbst entführt, und zwar von Leuten des Entschwundenen. Es ist dies aber eine «Entführung» zu gutem Zweck: Monsieur Septime findet den fröhlich gärtnernden Präsidenten auf einem Landgut, wo der hohe Mann ihm gesteht, dass er selbst gar nicht entführt worden sei. Er hatte einen arrangierten Moment im Lokal nur benutzt, um zu verschwinden und abseits protokollarischer Pflichten endlich einmal nur Mensch sein zu können.
Der deutlich in zwei Teile zerfallende Film ist ganz auf den spät entdeckten Komiker Louis de Funès zugeschnitten. Auch hier zieht er eine vergnügliche Schau ab. Wenn er zum Beispiel als Besucher maskiert seine Angestellten inspiziert oder mit ihnen zur Steigerung der Geschicklichkeit beim Servieren ein Ballett mit Terrinen und Bratenschüsseln veranstaltet, erlebt der Betrachter exzellente Spässe. Die weit über ein Drittel hinauslangende Exposition ist eigentlich des Lustspiels Herzstück. Zwar ist die Jagd nach dem Präsidenten wohlversorgt mit Gags und Tempo, doch nicht so originell und reich an ironischen Schlaglichtern wie die Geschehnisse in Septimes Küchenreich. Bas.

Teni zabypych predkov (Les chevaux de feu / Die Feuerpferde) III. Für Erwachsene

Produktion: Studio «A. Dowschenko»; Verleih: Rialto; Regie: Sergej Paradschanow, 1964; Buch: S. Paradschanow, I. Tschendei, nach der Novelle «Schatten vergessener Ahnen» von M. Kocjubyns'kyj; Kamera: J. Iljenko; Musik: M. Skorik; Darsteller: I. Mikolaitschuk, L. Kadotschnikowa, T. Bestajewa, S. Bagaschwilli und andere.

Dieser russische Film von Sergej Paradschanow entstand 1964 und ist dem ukrainischen Schriftsteller Michajlo Kocjubyns'kyj (1864–1913) aus Anlass seines 100. Geburtstages gewidmet. Kocjubyns'kyj entstammte einer verarmten kleinadeligen Familie, sein frühverstorbener Vater war ein niederer Staatsbeamter gewesen. Nach dem Besuch einer geistlichen Lehranstalt sorgte er als Privatlehrer für Mutter und Geschwister; später trat er in den Staatsdienst über, den er aber aus politischen Gründen bald wieder verlassen musste. Als Leiter einer Kommission, die in Bessarabien und in der Krim Weinrebenschädlinge zu bekämpfen hatte, lernte er die Moldauer und Krimtataren näher kennen. Nachdem er diese anstrengende Tätigkeit aus Gesundheitsgründen aufgeben musste, wurde er Redaktor von Provinzzeitschriften und 1901 Beamter der Landesverwaltung in der Nordukraine. Als Schriftsteller gefördert von Korolenko, begann er mit realistischen Erzählungen und Novellen, in denen er Armut und Elend der Bauern schilderte. Er sah sich als liberalen Aufklärer und Erzieher des Bauernvolkes in der Nachfolge des bedeutendsten Dichters der neueren ukrainischen Literatur,Taras Schewtschenko (1814–1861), der sich unter heftigem Protest gegen nationale und soziale Bedrückung gewandt, für Freiheit und Recht im ethischen und politischen Bereich gekämpft und das ukrainische Idiom zur Dichtersprache erhoben hatte. In einer zweiten Schaffensperiode verfeinerte Kocjubyns'kyj die psychologische Darstellung seiner Gestalten, und mit seinen künstlerisch gereif-

ten Werken wurde er zum Begründer des Impressionismus in der ukrainischen Literatur. Von seinem Freund Maxim Gorki beeinflusst, blieb er einer sozialrevolutionären Haltung verbunden. Doch trat ein gewisser Lyrismus immer stärker zutage, besonders in seiner, 1912 während eines Aufenthaltes bei den Huzulen entstandenen, neoromantischen Novelle «Schatten vergessener Ahnen», die als Vorlage diesem Film zugrunde liegt. «Mit der Abkehr von der sozialen Thematik und der Hinwendung zur Neoromantik folgte Kocjubyns'kyj einem Zug seiner Zeit – ähnlich wie viele Dichter jener Jahre suchte auch Kocjubyns'kyj einen Bereich des Lebens, der von den Krankheiten seiner Epoche noch unberührt geblieben war» (Anna-Halja Horbatsch im Nachwort zu einem 1962 in der Manesse-Bibliothek der Weltliteratur erschienenen Band, der «Fata Morgana und andere Erzählungen» von Kocjubyns'kyj enthält).
Aus verständlichen Gründen wird heute von der sowjetischen Kritik die soziale Thematik im Werk Kocjubyns'kyjs besonders hervorgehoben. Um so erstaunlicher erscheint es, dass zur Verfilmung das von Lyrismus und schwärmerischem Naturgefühl erfüllte letzte Werk des Dichter gewählt wurde, das von den übrigen Arbeiten sehr verschieden ist. So wäre zum Beispiel eine Verfilmung des Romans «Fata Morgana», der die sozialrevolutionären Stimmungen in einem Bauernhof zur Zeit der Revolution von 1905/06 schildert, eigentlich näher gelegen. Des Rätsels Lösung liegt wahrscheinlich in der Person des 1924 in Georgien geborenen Regisseurs Sergej Paradschanow, dessen frühere Spiel- und Dokumentarfilme nicht in den Westen gelangt sind. Paradschanow hatte bereits 1959 zwei Dokumentarfilme über die Volkskunst und die alten Lieder der Ukraine hergestellt. Als er 1961 den Spielfilm «Ukrainische Rhapsodie» drehte, stiess er bei seinen Studien auch auf das Werk Kocjubyns'kyjs. «Ich verliebte mich sofort in dieses unendlich reine Gefühl für Schönheit, Harmonie und Unendlichkeit. Man ahnte hier jene Verschmelzung der Natur in die Kunst und der Kunst in die Natur.» Während eines längeren Aufenthaltes in den Karpathen entstand dann die Verfilmung der Novelle «Schatten vergessener Ahnen». Fertiggestellt wurde der Film im Studio «Alexander Dowschenko» in Kiew; der Einfluss dieses grossen russischen Regisseurs, dessen Filme in einer lyrischen Naturverbundenheit wurzeln, ist denn auch in Paradschanows Werk merklich zu spüren.
Die literarische Vorlage wie der Film spielen bei den Huzulen, einem wenig bekannten slawischen Hirtenvolk in den Ostkarpathen. Es gehört der Ostkirche an und besitzt ein reiches Brauchtum. Dem volkskundlich interessierten Paradschanow gelang es in erstaunlicher Weise, diese Folklore filmisch überzeugend mit der tragischen Liebesgeschichte von Iwan und Maritschka zu verbinden. Der Novellenstoff geht auf eine alte Legende der Huzulen zurück, die ihrerseits eine Abwandlung des Romeo-und-Julia-Motivs ist. Iwans Vater wird von Maritschkas Vater erschlagen, ihre Sippen sind verfeindet. Heranwachsend lernen sich die beiden Kinder trotzdem lieben. Iwan verdingt sich als Hirte auf den Alpen, um sein Brot zu verdienen. Maritschka ertrinkt beim Versuch, ein verirrtes Schaf zu retten. Für Iwan verliert die Welt ihre Farben, er ist von dumpfem Schmerz umfangen. Da nach der Meinung des Volkes ein Mann ohne Frau nicht wirtschaften kann, heiratet er auf Anraten der Leute die hübsche und reiche Palagna. Doch seine Ehe bleibt kinderlos und unglücklich, Palagna verfällt einem dämonischen Zauberer. Iwan selbst sucht nur noch Maritschka, mit der er endlich im Tode vereint wird. Ein ebenso starkes Motiv wie die Liebe, die allein den Tod überdauert, ist der Tod selbst, der von Anfang bis Schluss im Film immer wieder gegenwärtig ist.
Paradschanows Werk ist deshalb ungewöhnlich, weil diese tragische Liebesgeschichte nicht einfach als fortlaufende Handlung erzählt wird, sondern lebendig wird in rauschhaften Bildern, die, eingeteilt in zehn Kapitel mit Zwischentiteln, seelische Zustände schildern. Diese Kapiteleinteilung erinnert nicht nur an Stummfilme, sondern auch an Werke Godards und der «Nouvelle Vague». Verstärkt werden diese Assoziationen an das neueste Filmschaffen im Westen, aber auch an russische Filme, wie «Wenn die Kraniche ziehen», durch die Kameraführung Juri Iljenkos. Seine Kamera beschwört in unaufhörlicher, ja gelegentlich rasender Bewegung den Zauber der Liebe, die Todesboten und eine ganze Symbolwelt aus dem Land vergessener Ahnen, unterstützt von einer wilden Musik auf archaischen Instrumenten. Paradscha-

now arbeitet mit einem meilenweit vom Heimatfilm entfernten, vital-dynamischen Bildpathos und bedient sich einer raffinierten Farbdramaturgie, die an moderne Malerei erinnert und auch Elemente aus der mystischen Bildwelt Chagalls enthält. Dem Regisseur gelang es, die Welt der volkstümlichen Legende mit ihrer Schwarzen Magie, ihrem Fatalismus, aber auch mit ihrer urtümlichen Frömmigkeit und Sinnlichkeit einzufangen und durch eine geradezu surrealistische Übersteigerung der filmischen Mittel in Farbkaskaden auf der Leinwand künstlerisches Ereignis werden zu lassen. Dabei wird das Kunstgewerbliche, Gekünstelte, ja das Kitschige (etwa mit dem Stern als Treffpunkt der Gedanken der Liebenden) nicht immer vermieden. Auch wirkt die in der Schweiz gezeigte Fassung etwas sprunghaft, was wahrscheinlich auf Kürzungen zurückzuführen ist. Als Ganzes jedoch verrät diese Beschwörung eines fremdartigen Lebensraumes im Ablauf der Jahreszeiten, mit seiner Mischung aus naiv-religiöser Gläubigkeit und uraltem Geister- und Dämonenglauben, eine faszinierende Kraft, die nahezu mythische Dimensionen erreicht. ul.

Django IV. Mit Reserven

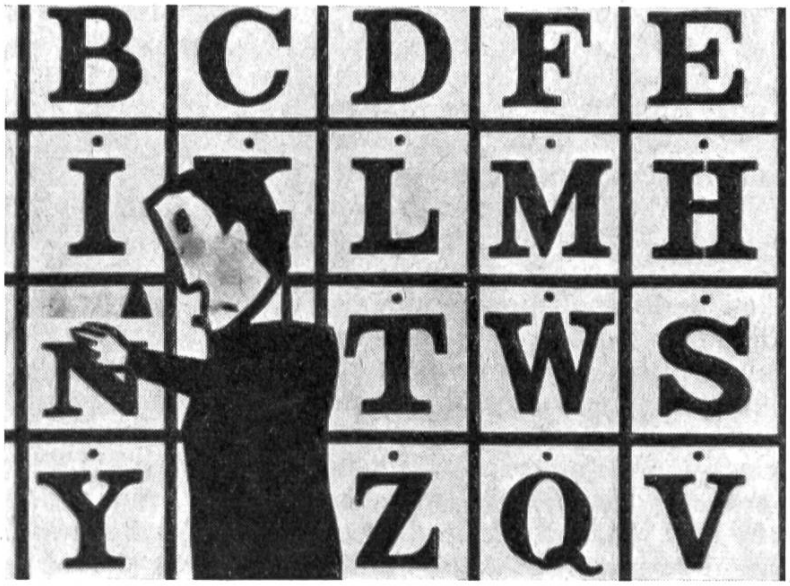
Produktion: B.R.C., Tecisa; Verleih: Sadfi; Regie: Sergio Corbucci, 1966; Buch: S. Corbucci, F. Rosetti, J. G. Maesso, P. Vivarelli; Kamera: E. Barboni; Musik: L. E. Bacalov; Darsteller: F. Nero, L. Nusciak, J. Bodalo, A. Alvarez und andere.

Sergio Corbucci inszenierte bisher vor allem Spartacus- und Maciste-Kolossalfresken. Mit «Django» lässt auch er sich von der europäischen Westernwelle mittragen, wobei dieser italo-spanische Wildwestfilm einen gewissen Abschluss in der Nachahmung dieser amerikanischen Filmgattung darstellt.
Im Grenzgebiet zwischen Texas und Mexiko taucht der ehemalige Nordstaatensoldat Django auf. Ein schwarzer Mantel hängt um seine Schultern, den Kopf und das halbe Gesicht bedeckt ein breitkrempiger schwarzer Hut, und an einem Seil schleift er einen Sarg hinter sich her. Lässig knallt er ein halbes Dutzend Leute des Rassenfanatikers General Jackson nieder, um die junge Mexikanerin zu befreien, die sie von den Banditen des Generals Rodriguez erbeutet hatten. Im Saloon des verlassenen Dorfes, dessen grotesker Wirt samt den Mädchen abwechslungsweise den Horden Jacksons und Rodriguez' (andere Menschen scheint es hier nicht zu geben) willfährig sein müssen, erwartet Django den Ansturm von Jacksons Bande, einer Art Ku-Klux-Klan, die er mit Hilfe eines im Sarge verwahrten Maschinengewehres niedermäht. Mit dem Versprechen, seine Truppen mit weiteren solchen Maschinengewehren auszurüsten, gewinnt er General Rodriguez, seinen alten Freund, für den Plan, einen Goldvorrat samt dem Vermögen Jacksons aus der nahegelegenen Grenzbefestigung zu rauben. Der Handstreich gelingt, doch als Django seinen Anteil Gold verlangt, will Rodriguez nicht damit herausrücken. Django flieht mit dem ganzen Goldschatz und wird alsbald von Rodriguez und seinen Männern eingeholt. Das Gold versinkt in einem Sumpf, und Rodriguez lässt Django mit Gewehrkolben die Rippen brechen und seine Hände durch Pferdehufe zu Brei zerstampfen. Da Rodriguez und seine Kumpane von Jacksons Leuten massakriert werden, bleibt für Django nur noch die Abrechnung mit Jackson: Die Pistole auf das Grabkreuz seiner Frau Mercedes gestützt, die früher von Jackson umgebracht worden war, nur weil sie eine Mexikanerin war, erschiesst er diesen in einer ungeheuerlichen Anstrengung mit seinen zerquetschten Händen.
«Django» hat mit der Welt des amerikanischen Wildwestfilms kaum noch etwas zu tun. Es fehlen Milieu und Charakter des herkömmlichen Western, es fehlen die weiten Landschaften, die humorvollen und skurrilen Gestalten, die lyrische und sentimentale Folklore und die übliche tapfere Heldenbraut – kurz, es fehlt all das, was dem amerikanischen Western seinen unverkennbaren weiten, epischen Atem gab. Dafür besteht Corbuccis Film aus reiner Aktion, aus einer dramaturgisch raffiniert ausgeklügelten Abfolge von Prügeleien und Schiessereien. Die Spannung wächst nicht mehr aus dem Zusammenspiel von Handlung, Personen und Landschaften, sondern allein aus der prickelnden Erwartung der nächsten tödlichen Schiesserei. Sadismus und Brutalität werden von der Kamera eingefangen, ohne dem Zuschauer die

Möglichkeit einer Distanzierung zu lassen. Bezeichnend sind etwa folgende Szenen: Jackson vergnügt sich sportlich mit dem Abschiessen von Mexikanern, die er aus einem Pferch über eine Wiese (vergeblich) um ihr Leben rennen lässt; die scheussliche Rauferei einiger Flittchen im Schlammbett der Strasse. Eine Handlung im üblichen Western-Sinn ist nicht mehr vorhanden. Der wichtigste Unterschied zum herkömmlichen Western aber ist in der Gestalt des Helden festzustellen. Django ist nicht ein Mann, der auszieht, eine Untat zu rächen und für Recht und Gerechtigkeit zu kämpfen. Dieses ethische Motiv, das manchem guten Western einen bestimmten Gehalt verlieh, aber ebenso oft zu einer fragwürdig verbrämten Verherrlichung von Faustrecht und Selbstjustiz missbraucht wurde, spielt in «Django» nur insofern eine Rolle, als verschleiert angedeutet wird, dass Django in diese Gegend kam, um seine Frau zu rächen. Doch Django, der bis zum Schluss der dubiose, undurchschaubare «Held» mit zweifelhafter Vergangenheit und Moral bleibt und ein ebenso rücksichtsloser Mörder wie seine Gegenspieler ist, ordnet nicht etwa alles der Erfüllung seiner Rache unter, sondern er stillt diese nur so nebenbei. Sein Hass bleibt ohne hinreichende Begründung. Überhaupt ist er mehr eine Retortenfigur, ein Nichtcharakter. Nur das Gold interessiert ihn, seinetwegen bestiehlt er sogar seinen Freund und Lebensretter – eine Haltung, die in einem amerikanischen Western undenkbar ist. Nicht einmal der Ehrenkodex des Duells ist für ihn mehr gültig, denn seine Waffe ist das Schnellfeuergerät.
Corbuccis «Django» stellt ein Musterbeispiel jener italienischen Wildwestfilme dar, die eine sogenannte «Entmythologisierung» des Westerns betreiben. Eigentlich könnte man sich über den Verzicht auf die übliche Pseudophilosophie zwischen zwei Aktionen freuen. Auch ist es an sich zu begrüssen, dass die «Heldentaten» nicht mehr im Namen eines zweifelhaften Ehrenkodexes, garniert mit fragwürdigen Auffassungen von Recht und Gerechtigkeit, unternommen werden. Doch wird man dessen alles andere als froh, denn Django löst seine Probleme, indem er tabula rasa macht und einfach alle Mitmenschen ausrottet. An die Stelle eines mannhaften Kampfes mit den Widersachern ist eine mechanistisch-perfekte Tötungsmaschinerie getreten. Diese neue Mischung aus Wildwest-, Agenten- und Horrorfilm verbirgt nicht einmal mehr ihre Absicht: die Spekulation mit Sadismus und Brutalität. Es scheint, dass diese Kumulierung von «Erfolgsrezepten» beim Publikum leider nicht schlecht ankommt, denn Corbucci hat bereits «Django kehrt zurück» abgedreht. ul.

Kurzfilm

Die Nashörner



Art: Zeichentrickfilm, Farbtonfilm, 10 Minuten; Produktion: Lux Film, München, 1963; Realisation: Jan Lenica, nach der gleichnamigen Erzählung von Eugène Ionesco; Musik: Wilhelm Killmayer; Kamera und Schnitt: Renate Rühr; Verleih der 16-mm-Kopie: Neue Nordisk, Ankerstrasse 3, 8004 Zürich; Preis: Fr. 15.–.