Filmbesprechungen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1971)**

Heft 9

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

Filmbesprechungen

La salamandre

III. Für Erwachsene

Produktion: Schweiz (Alain Tanner, Prod. Svociné); Verleih: A. Tanner, rue Carteret 7, 1200 Genève. Regie: Alain Tanner, 1971; Buch: A. Tanner, John Berger; Kamera: Renato Berta, Sandro Bernardoni; Musik: Patrick Moraz, «Main Horse Airline»; Darsteller: Bulle Ogier, Jean-Luc Bideau, Jacques Denis, Véronique Alain, Daniel Stuffel, Marcel Vidal, Violette Fleury, Dominique Catton u. a.

Nach Alain Tanners drittem «grossem» Film ist es erlaubt, von einer Entwicklung, einer Kontinuität im Schaffen des Westschweizers zu sprechen. Von «Les Apprentis» (Fb 7/64), wo sich Tanner noch mit einem dokumentarischen Stoff beschäftigte, über «Charles mort ou vif» (Fb 3/70, 2/71), den mit bescheidenen Mitteln realisierten Spielfilm-Erstling, führt eine aufsteigende Linie zu «La salamandre». Mit dieser neuen Arbeit, die bisher in Cannes, Berlin und am Luzerner «Film-in» gezeigt, aber noch von keinem Schweizer-Verleih in sein Programm aufgenommen wurde, leistet sich Tanner nunmehr ein komplexeres Drehbuch und grössere Ausführlichkeit. Geblieben ist der dokumentaristische Ansatz, vor allem in der Spiegelung der Lebensverhältnisse unseres Landes. Hinzugekommen ist eine grössere Vielfalt von Nuancen und Akzentuierungen, ein erweiterter Spielraum zwischen heftiger Bitterkeit und entkrampfendem Humor in der Auseinandersetzung mit diesen Verhältnissen.
Zwei Autoren arbeiten an einem Fernseh-Drehbuch, dessen Idee von einem «fait divers», einer Zeitungsnotiz stammt. Pierre, der Journalist, möchte durch Befragung der Beteiligten herausfinden, was die polizeiliche Untersuchung nicht klären konnte: Ob das Mädchen Rosemonde seinen Onkel mit dem Karabiner angeschossen hat (wie dieser behauptet), oder ob der alte Mann sich beim Reinigen seiner Ordonnanzwaffe selber verletzt hat. Paul, der Schriftsteller, möchte dagegen die Geschichte «erfinden», ohne davon mehr zu kennen als eben diese offene Frage. Zwei Methoden der Annäherung an die Wirklichkeit stehen sich gegenüber. Keine aber kommt zum Erfolg. Das Drehbuch bleibt am Schluss des Films ungeschrieben.
In den Bemühungen der beiden Männer, in ihren Auseinandersetzungen, reflektiert Tanner das Verhältnis zur Wirklichkeit, wie es ihn als Künstler beschäftigt. Sein Film bezieht auf diese Weise sich selber in seine Fragestellung mit ein. Tanner folgt dabei nicht einfach einer modischen Gepflogenheit. Seine Selbstreflexion ist nur eine andere Seite der einen, gleichen Frage nach dem Menschen, dem Individuum und seiner Identität. Die «Wahrheit über Rosemonde» bleibt Frage, auch für den Film. Sie liegt, etwas verkürzt gesagt, nicht in einem kriminalistischen Geheimnis, sondern in der Freiheit des Mädchens zur Selbstverwirklichung, die von vielen Seiten bedroht ist — auch vom Film her.
Rosemonde ist keine verkannte Heldin, sondern eine bedauernswerte junge Frau, die ihren Platz im Leben, in der Gesellschaft nicht findet. Das liegt zum Teil an ihrer Herkunft und an ihrem Wesen, von denen im Film die Rede ist. Ebenso wichtig sind aber die Einflüsse ihrer Umgebung, die mit einer gewissen Unduldsamkeit auf ihre Eigenart reagiert und sie mit Klischees wie «verwahrlost» oder «labil» abstempelt. Dahinter steht, wie deutlich in der Figur ihres Onkels zutage tritt, eine Abwehrreaktion gegen die Infragestellung von Ordnungs- und Wertvorstellungen, als die Rosemondes Verhalten empfunden wird.
Die Einengung des Einzelnen durch die Gesellschaft ist zunächst ein Thema von durchaus allgemeiner Bedeutung. Tanner sieht hier aber auch ein spezifisches Problem unseres Landes. Sein gespanntes Verhältnis zur Schweiz stellt er deutlicher

heraus als in früheren Filmen. «Wir haben der Schweiz den Rücken gekehrt», sagt etwa Paul zu Beginn des Films, als er seine Wohnung am äussersten Rand des Kantons Genf erläutert. Dabei ist «die Schweiz» nicht nur das Territorium innerhalb der Grenzpfähle. Zu ihr gehört auch der Mann mit dem Karabiner, mit seiner Liebe zu dieser Waffe, seinen Aktivdiensterinnerungen und der selbstgewissen Empörung über seine Nichte. Eine ganz verkalkte Igelstellung scheint sich in dem Begriff zu verkörpern. Sie findet in der Figur des Zivilverteidigungsbuch-Kontrolleurs ihre sarkastische Karikierung: Eine Mentalität der bürokratisch organisierten Abwehr und der ängstlichen Bewahrung in stickiger Enge.
«La salamandre» ist, trotz der eminent politischen Seite des Themas, freilich nicht ein ideologisierender Film. Im Gegenteil hält Tanner zu solchen Tendenzen, auch wo er mit ihnen sympathisiert, ironische Distanz. Er geht vom Menschen aus, den er nicht einem Gedankensystem unterordnen will, sondern nach dessen Möglichkeiten der Selbstverwirklichung er frägt. Mehr als diese — die Möglichkeiten der beschreibenden Beobachtung und der diskursiven Erörterung verbindende — Fragestellung braucht es nicht; dass sie kritische Impulse auslöst, kann nur denjenigen überraschen, der in der besten aller Welten zu leben glaubt. (Vgl. Fb-Interview S. 196).

Edgar Wettstein

Vidas secas II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Brasilien (Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danilo Trelles); Verleih: Monopole Pathé; Regie: Nelson Pereira Dos Santos, 1963; Buch: N. P. Dos Santos, nach dem gleichnamigen Roman von Graciliano Ramos; Kamera: L. C. Barreto, José Rosa; Darsteller: Atila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, die Kinder Gilvan und Genivaldo und der Hund Baleia.

Nelson Pereira Dos Santos, Rechtsanwalt und Journalist, heute 44 Jahre alt, schrieb das Drehbuch nach dem 1938 erschienenen Roman «Vidas secas» von Graciliano Ramos. Berichtet wird die permanente Flucht Fabianos, eines armen Landarbeiters, seiner Frau Sinha Vitoria und seiner beiden kleinen Söhne vor Trockenheit und Hunger, vor Ausbeutung und Behördenwillkür. Fabiano bleibt noch im Angesicht der Mächtigen und ihrer Demütigungen ergeben, er lehnt sich nicht gegen die ihm auferlegten Drangsale auf. Sein Fatalismus, dem ein Hauch bitteren Optimismus beigemischt ist, kontrastiert mit dem verzweifelten Ehrgeiz seiner Frau, einem legitimen Ehrgeiz freilich: einmal, so formuliert Sinha Vitoria ihre Forderungen am Ende des Films, «wollen auch wir wie Menschen leben». Diese Forderung und ihre Nichterfüllung sind Thema und Botschaft des Films. Erzählt wird das alles an Hand des Nebeneinanders von Hunger und Prasserei, von Armut und Wohlergehen, von Dulden und Prügeln, von Ohnmacht und Macht. Erzählt wird es optisch, mit den Mitteln einer gagfreien Kamera, dokumentarisch streng, auf wesentliche Zeichen und Vorfälle begrenzt.
Der Wunsch, einmal wie Menschen zu leben: Von den ersten mageren Einkünften kleiden sich Fabiano und seine Familie ein, aber Sinha Vitoria geht einen Schritt weiter, sie kauft sich einen Sonnenschirm, Zeichen bescheidenen «Luxus». Die Willkür: Fabiano wird von einem Polizisten unprovoziert gepeinigt und anschliessend unter dem Vorwand der «Beamtenbeleidigung» ins Gefängnis geworfen und ausgepeitscht. Die Demütigung: Der Gutsherr, in dessen Diensten Fabiano arbeitet, betrügt ihn um einen Betrag, der für den Gutsherrn eine Lappalie, für Fabiano ein kleines Vermögen bedeutet.
Nelson Pereira Dos Santos erzählt seine Geschichte mit ruhiger, nüchterner, sachlicher Dokumentar-Kamera, er registriert die Dinge unpolemisch und erzielt gerade durch diese scheinbare Beschränkung seine Wirkung. Gesprochen wird (wie in Ramos' Erzählung) nur wenig, das Wenige freilich erhellt Situationen, zeichnet Charaktere, nie verdrängt das Wort das Bild; es bleibt stets nur Ergänzung. Dos Santos' Film ist so bildstark angelegt, dass er ohne weiteres als Stummfilm vorstellbar bleibt.

Luiz Carlos Barreto handhabt die Kamera ruhig, zuweilen in überzeugender Unbeweglichkeit (wie Ozu), lässt sie Zeuge der Vorgänge sein, die nicht wirken, als seien sie fotografiert worden, sondern als spielten sie sich in diesem Augenblick (dem der Vorführung) erst eigentlich ab. Und unablässig sind Hunger und Hitze, Armut und Ohnmacht optisch gegenwärtig: nicht in schöne oder schreckliche Bilder «umgesetzt», sondern einfach da.
Atila Iório und Maria Ribeiro, die Darsteller von Fabiano und Sinha Vitoria, sind Fabiano und Sinha Vitoria. Bei ihnen muss im eigentlichen Sinn des Wortes von Darstellung gesprochen werden, vom Dahin-Stellen der Personen, nicht von Schauspielen, das heisst: für eine Schau (nur) spielen. Beide helfen dem Regisseur, diesem Film den Charakter des Dokuments zu gewinnen, ohne dass diese Absicht auf dem heute gern geübten Umweg über eine manipulierte Schein-Dokumentation erreicht werden müsste.
Ein starker Film, eine überzeugende Probe des neuen brasilianischen Films, des «cinema nôvo». Ein Film überdies, der die Notwendigkeit der Entwicklungshilfe nachdenklichen Zuschauern anschaulich machen dürfte. An zwei Beispielen: Der seelischen Not der in nackter Existenzangst lebenden Landbevölkerung des brasilianischen Nordostens und der stellenweise zu primitivem Aberglauben pervertierten tiefen Religiosität der Einfältigen. (1964 erhielt «Vidas secas» am Festival von Cannes den Preis des OCIC und der Internationalen Vereinigung der Studiokinos; vgl. Titelbild und Cannes-Bericht in Fb 6/64.) P. F. G.

Vanishing Point (Fluchtpunkt San Francisco) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: USA (Cupid); Verleih: Fox; Regie: Richard C. Sarafian, 1970; Buch: Guillermo Cain, nach einer Idee von Malcolm Hart; Kamera: John A. Alonzo; Musik: Jimmy Bowen; Darsteller: Barry Newman, Dean Jagger, Cleavon Little, Victoria Medlin, Paul Koslo, Bob Donner, Timothy Scott, Gilda Texler u. a.

Die Story ist einfach und gradlinig, doch durchzieht den Film von Anfang bis Ende eine verhaltene Spannung. Es ist mehr eine innere Spannung, mehr eine Frage nach dem Wie und Warum als nach dem Ob, da von vorneherein feststeht, dass der «letzte Held Amerikas» der Unterlegene ist. In einem schnellen Auto auf dem Weg nach San Francisco, wohin er den Wagen zu bringen hat, wobei er wegen einer Wette alle Geschwindigkeitsbegrenzungen übertritt, löst er eine Verfolgungsjagd der Polizei quer durch die USA aus. Durch seine tollen Fahrkunststücke die Verfolger stets narrend, entgeht er mit Geschick und List jeder Falle, bis er vor San Francisco mit Absicht und in rasender Geschwindigkeit auf eine Strassensperre auffährt und im explodierenden Wagen verbrennt.
Was ist das für ein Mann, der die Polizei halb Amerikas auf seine Fersen zieht? Aus dem Dialog sind nur vage Andeutungen zu entnehmen: Dass er in Vietnam ausgezeichnet wurde, ein hoffnungsvoller Rennfahrer war, in den Polizeidienst trat, die Behörden brüskierte und ging und seitdem ruhelos unterwegs ist. Er nimmt Rauschgift in geringen Dosen, wirkt aber stets nüchtern, melancholisch. Die Frage nach den Gründen seines Gejagtwerdens ist zugleich eine Frage nach der Absicht des Films. Vordergründig geht es um eine durch akrobatische Fahrkunststücke faszinierende Verfolgungsjagd, doch die Autoren wollen mehr als Oberflächenspannung; sie benutzen den Rennfahrer und seine halsbrecherischen Ausbrechversuche als verführerisches, aber auch fragwürdiges Symbol für ein von Zwängen freies Leben in einem freien Land. Sein Schicksal beweist, dass die Widerstände zu gross, die Totengräber der Freiheit zu mächtig sind. Das wird an Randereignissen deutlich gemacht, die die Fahrt des einsamen Helden markieren: Die Eingangsszene, in der noch unklar ist, worum es geht, überträgt bereits die Stimmung einer latenten Gefahr, weniger durch die drohend ins Bild kommenden Schaufelbagger, als durch nebensächliche Details: träge und doch lüstern-neugierige Männer hinter Fenstern,

eine Mutter, die ihr Kind festhält, die sich endlos dehnende in der Hitze flimmernde Strasse.
Dieselbe lähmende Stimmung über der Szene, die die zweite Hauptfigur ins Bild bringt: Super Soul, den blinden Disc-Jockey, dessen Musik und emphatische Reden Kowalskis Fahrt begleiten und der ihn durch Tips über die Operationen seiner «Gegner» unterrichtet, bis eine Meute Weisser den «Nigger» und seine Kollegen brutal zusammenschlägt, den Sender demoliert und durch Imitation der Stimme Super Souls versucht, Kowalski in eine Falle zu locken, was ein Hippie vereitelt. — Dann die Gruppe der Polizisten, die ihre Wagen zu einer Strassensperre aufgebaut haben und statt auf Kaninchen ihre Jagdlust nun auf den «Verrückten» richten und geprellt desto gieriger werden. — Weiter die Sektenanhänger in der Wüste, die sich verzückt und wirklichkeitsfern von einem Scharlatan ausnützen lassen: Flucht der an der Wirklichkeit Leidenden beziehungsweise Scheiternden in eine imaginäre heile Welt; Isolation statt eines Versuches der Veränderung. — Die damit korrespondierenden inneren Auseinandersetzungen des Outsiders erscheinen in Rückblenden; Blitzlichter auf die Vergangenheit, die geschickt mit dem realen Geschehen verbunden sind: ein geglückter Coup gegen die Verfolger zum Beispiel im Gegenschnitt zu einem Unfall beim Rennen.
Der Film ist atmosphärisch ungeheuer dicht, zugleich irreal und beklemmend wirklich. Daran hat die faszinierende Fotografie keinen geringen Anteil. Die meist in Totalen aufgenommenen Fahrten über endlose Strassen, die Freiheit und Weite symbolisieren, stehen in Kontrast zu den Halbnah- und Nahaufnahmen, mit denen das Geschehen am Rande aufgezeichnet wird. Eine leise romantische Stimmung liegt über dem Ganzen, Easy-Rider-Sehnsucht, die aber stets verhalten bleibt, nicht dominiert. Erschreckend die Eskalation der Gewalt: Wie aus nichts sich Aggression entwickelt, wie das Jagdfieber ansteckt und nicht mehr zu zügeln ist. Emotionen regieren, Vernunft bleibt auf der Strecke. Die Fahndungsstelle in San Francisco ist mit weiblichen Beamten besetzt. Frauen sind die letzten Jäger des letzten freien Menschen. Anspielung auf das amerikanische Matriarchat? Aus vielen Bruchstücken fügt der Film sein Bild von Amerika zusammen, bitter und kritisch, aber auch mit hellen Punkten, die Hoffnung zulassen. -er

---

Le genou de Claire (Claires Knie) II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Frankreich (Les Films du Losange, Barbet Schroeder & Pierre Cottrell); Verleih: Idéal; Buch und Regie: Eric Rohmer, 1970; Kamera: Nestor Almendros; Darsteller: Jean-Claude Brialy, Aurora Cornu, Béatrice Romand, Laurence de Maunaghan, Michèle Montel, Gérard Falconetti, Fabrice Luchini.

«Le genou de Claire» ist die fünfte der sechs «moralischen Geschichten», an denen Eric Rohmer, einst Chefredaktor der «Cahiers du cinéma», seit 1963 arbeitet und die er bis 1973 mit «L'amour, l'après-midi» abschliessen will. In unsere Kinos gekommen sind bisher «La collectionneuse» (Fb 11/69) und «Ma nuit chez Maud» (F 12/70), während die beiden ersten Werke, «La boulangère de Monceau» und «La carrière de Suzanne» in der Schweiz noch nicht in den Verleih gekommen sind.
Auf die Frage, wie er auf den Gedanken seiner «moralischen Geschichten» gekommen sei, antwortete Eric Rohmer: «Einerseits, weil ich Lust hatte, einer Idee in mehreren Filmen zu folgen, andererseits, weil ich glaubte, es sei in dieser Form leichter als in einer anderen zu erreichen, dass Publikum und Produzenten meine Idee respektieren. — Was ich «moralische Geschichte» nenne ist nicht eine Geschichte mit Moral, sondern eine Geschichte, die weniger das beschreibt, was die Leute tun, sondern das, was in ihrem Geist passiert, wenn sie es tun — eine Kino, das Seelenzustände malt, die Gedanken ebensosehr wie die Handlungen. Meine moralischen Geschichten zeigen nicht Menschen, die abstrakte Ideen darlegen, sondern Menschen, die das ausdrücken, was sie von den Beziehungen zwischen Mann und Frau denken, von der Freundschaft, von der Liebe, vom Begehren, von der Art, das Leben

aufzufassen, vom Glück, von der Langeweile, von der Arbeit und Freizeit usw.» Allen sechs Filmen liegt die gleiche Konzeption zugrunde: Ein Mann zwischen zwei Frauen. Während er die erste sucht oder bereits gefunden hat, begegnet er der zweiten. Diese Begegnung ist das Thema jedes Films, an dessen Schluss der Mann jeweils wieder zur ersten zurückkehrt.
«Le genou de Claire» spielt am See von Annecy, wo der 35jährige französische Diplomat Jérôme seine Sommerferien verbringt. Er steht kurz vor der Heirat mit Lucinde, einer Schwedin, die im Film nur auf einer Foto gegenwärtig ist. Jérôme trifft seine alte Freundin Aurora, eine rumänische Schriftstellerin, die auf psychologisch delikate Stoffe aus ist. Sie macht ihn mit zwei Halbschwestern bekannt, der knapp 16jährigen, dunkelhaarigen Laura und der etwas älteren, blonden Claire. Teils angestiftet von Aurora, die an einem Roman, der die Beziehungen zwischen einem Erwachsenen und einer Jugendlichen behandelt, arbeitet, teils aus eigenem Antrieb, seinen Charme — gesichert durch seine Bindung an Lucinde — noch einmal spielen zu lassen (sozusagen als Test seiner männlichen Fähigkeiten, Ausstrahlung und Eitelkeit), beginnt er mit den beiden Mädchen zu flirten. Sich selbst aus ironischer Distanz betrachtend, lässt er sich auf ein wenig sympathisches und nicht ungefährliches Spiel ein. Bei Laura, dem quicklebendigen, intelligenten Backfisch, erlebt er eine Explosion mädchenhafter Leidenschaft; aber nach dem ersten Kuss lässt sie ihn stehen und wendet sich einem gleichaltrigen Freund zu. Komplizierter wird es mit Claire, die ihn von ihrem ersten Auftreten an stark fasziniert. Sie verhält sich ihm gegenüber jedoch abweisend und beschäftigt sich nur mit ihrem jungen Freund, was für Jérôme erst recht eine Herausforderung darstellt. Seine Chance kommt erst, als er ihr die Untreue ihres Freundes glaubt beweisen zu können und sie zum Weinen bringt: Jetzt endlich darf er ihr Knie berühren, den Brennpunkt all seines Werbens und Begehrens. Während diese Berührung Claire als Geste des Trostes erscheinen mag, bedeutet für Jérôme diese Besitznahme des Knies als pars pro toto die höchste Erfüllung seiner Wünsche und narzisstischen Eigenliebe.
In «Le genou de Claire» variiert Rohmer seine Grundkonzeption: Die Frau, der Jérôme hier begegnet, ist verdoppelt (Laura, Claire) oder sogar verdreifacht, wenn man auch Aurora dazu nimmt. Jérôme glaubt souverän mit seinen Gefühlen und denen anderer spielen und experimentieren zu können, weil er zu wissen glaubt, dass ihn diese Beziehungen nicht wirklich aus dem Geleise bringen können. Es gibt hier nichts Dramatisches, denn keinen Moment wird etwas wirklich in Frage gestellt. Er erprobt und bereichert nur sein Denken und Fühlen, sammelt Erfahrungen, ohne an die Gefährdung anderer zu denken.
Rohmers Film ist hervorragend fotografiert und gespielt (grossartig die junge Béatrice Romand als Laura), jedoch kommt dem Wort, dem Gespräch die überwiegende Bedeutung zu. Es ist ein Konversationsfilm in bester französischer Tradition, geistreich und geschliffen, funkelnd vor Esprit und für Freunde dieser Art Filme ein intelligentes Vergnügen. ul.

Truffaut-Filme im Filmkreis Baden

Im 19. Filmkreis-Zyklus werden im Kino Royal, Baden, gezeigt: L'enfant sauvage (26. August bis 1. September), Jules et Jim (2. bis 5. September), Les 400 coups (16. bis 18. September) und Domicile conjugal (23. bis 26. September).

«Mein Kampf» ungekürzt in Zürich

Am Montag, 27. September, wird im Kino-Studio Uto (Tel. 01 - 23 92 53) in Zürich die ungekürzte Fassung von «Mein Kampf» mit anschliessender Diskussion in Anwesenheit des Regisseurs Erwin Leiser aufgeführt. Billette sind im Vorverkauf ab sofort beziehbar, keine erhöhten Preise.

Ungarische Filme sind bei uns — völlig zu Unrecht — nur ganz wenigen bekannt. Die schweizerische Erstaufführung des vierten Spielfilms von István Gaál, «Die Falken», im Rahmen des Film-in Luzern (siehe Fb 7/71) bietet nun Gelegenheit, etwas näher auf diesen Film einzutreten. Inzwischen wurde er auch in Basel — Filmklub «Le Bon Film» — gezeigt, und er ist auch für eine Ungarische Filmwoche vorgesehen, auf die wir im Fb-Flash dieser Nummer hinweisen.

Magasiskola (Die Falken)

Produktion: Ungarn (Mafilm Budapest, Studio 4); Verleih: noch offen; Regie: István Gaál, 1970; Buch: I. Gaál, nach dem Roman von Miklos Meszoly; Kamera: Elemer Ragalyi; Musik: Andras Szöllösy; Darsteller: Ivan Andonov, György Banffy, Judit Meszleri und andere.

Langsam schwenkt die Kamera über die Pussta — diese Weite, Gras, bis zum Horizont nur Gras; ein Schienenstrang kommt ins Bild, auf dem eben eine Dampflok zwei Wagen heranpustet. Die noch immer schwenkende Kamera geht mit dem jungen Mann, der aus dem Zug gestiegen ist, mit und zu Pferd wird nun ein bärtiger Mann in den mittleren Jahren, der ein zweites Pferd an der Leine führt, sichtbar: «Der Zug hatte Verspätung. — Es stösst etwas nach links, aber Sie werden damit zufrieden sein. Mein Name ist: Lilik.» — «Somosköi», antwortet der Junge und auf geht's.

Bei einem Grenzpfahl zu seinem Anwesen unterbricht Lilik den Ritt; er will dem Fremden die von ihm selbst gemalte Tafel zeigen, stellt aber fest, dass sie von Bauern der Umgebung mit Kot beschmiert wurde, und flucht: «Wenn ich nur wüsste, woher dieser Hass stammt. Man kann nie wissen, was man zu erwarten hat und wann. Tut es der Neid? Oder macht sie etwas anderes wütend?»

«Das ist meine Luft-Gendarmerie. Das sind die drei Offiziere, meine besten Falken. Die andern sind nur gemeine Soldaten, aber auch die bringen mir keine Schande», erklärt Lilik dem Jungen nicht ohne Stolz, nachdem sie ins Gehöft eingeritten, von den Pferden gesprungen und unmittelbar auf die Falken zugegangen sind.

Der Junge, ein Ornithologe (Vogelkundler), kam aus der Stadt auf das Anwesen, um das Leben der Vögel zu studieren. Hier leben ausser Lilik — dem Leiter und autoritären Führer der Versuchskolonie —, seiner Frau Theres und seinen vier Gehilfen, nur Tiere — meist Raubvögel, dressierte Falken, die unter Anleitung der Falkner die wirtschaftlich schädlichen Vögel der Umgebung ausrotten sollen.

Obwohl der Film die Abrichtung der Vögel und das Leben der kleinen Gemeinschaft auf dem Anwesen ausserordentlich präzis schildert, wird — wohl jedem Zuschauer — sofort klar, dass es sich trotzdem nicht um einen Dokumentarfilm handelt. Auf die Frage: «Rechneten Sie mit der eventuellen Gefahr, dass 'Die Falken' — ein Werk, dessen Geschehnisse sich um die Falknerei drehen, um die Abrichtung der Falken als Beruf und Leidenschaft — ein sogenannter populärwissenschaftlicher Film wird?», antwortete István Gaál: «Nein, ich fürchte dies nicht, die anderen eher. Während meiner Arbeit hatte ich viele Vorurteile zu bekämpfen. Aber ich wusste, dass mein Film nicht von Tieren, sondern von Menschen erzählt. Es fiel mir gar nicht ein, unter dem Mantel der Anthropomorphie

über die Tierwelt zu berichten. Das Thema über die Abrichtung der Falken diente mir nur als Vorwand.» — «Als Vorwand zu was?» — «Zur parabelhaften Darstellung der menschlichen und gesellschaftlichen Relationen. Der Leiter des Falkenabrichtungsgeländes verfolgt mit der Abrichtung der die schädlichen Vögel vertilgenden Falken das Ziel, dem Menschen in der Natur ein nützlicheres Gleichgewicht zu sichern. Das erfordert aber eine unerbittliche Dressur. Eine Unerbittlichkeit, um seine Träume — und oft nur mit dem Erfolg eines Don Quijotes — zu verwirklichen. Der Vogel, der in dieser Relation zur Aufgabe hätte, dem Menschen zu dienen, übernimmt die Herrschaft und erniedrigt den Menschen zum Dienenden. Der Mensch versinkt in dem eintönigen Mechanismus der Abhängigkeit und des aufeinander Angewiesenseins.»
Der Junge, der kommt, um die Vögel zu beobachten, dient dem Regisseur natürlich ebenfalls als Vorwand; tatsächlich hat er diese Gesellschaft im kleinen zu beobachten. Er vertritt den Zuschauer auf der Leinwand, lässt sich alles erklären und stellt die Fragen: In einem Streit mit zwei Fremden, die den bei der Beute auf seinen Herrn wartenden Falken mit Knüppel und Monteureisen angegriffen haben, schreit Lilik: «Ich werde es Ihnen erklären, junger Mann, dass dieser Vogel eben so viel Nutzen bringt wie Sie. Denn, wenn der Reiher Zentner von Fischen raubt, ist das nichts? Oder die Krähen das Getreide ... ist das nichts? Zählt Ihnen das Interesse des Landes nichts? Sehen Sie zuerst nach, was wofür geschieht und verziehen Sie dann den Mund.»

Hauptfiguren und Gegenpole der Handlung

«So etwas gab es noch nicht in der Geschichte der heimatlichen Falkenjagd: Paarjagd, mit zwei Falken. Natürlich bedarf das eines grossen Aneinander-Gewöhntseins. Zwei Körper, aber ein Bewusstsein und eine Absicht. Und das geht nicht von selber. Der wilde Instinkt etwa würde diktieren, dass sie über der Beute einander anfallen. Das ist aber Anarchie. Das Wichtige ist, dass sie alles schön teilen. Und wenn das schon geht, warum sollten sie nicht auch gemeinsam jagen? Dabei ist gar keine Teufelskunst; es ist ganz einfach: füttere sie gemeinsam, mit ein und demselben Aas. . .» — «Das ist eine andere Art Falke. Aber auch dies sind ausgezeichnete Kameraden. Sie vermehren sich rasch und sind nicht so empfindlich. Was sie einmal gelernt haben, halten sie in bigotter Art. Aber das ist auch ihr Fehler. Ich mag es nicht, wenn ein Vogel wie eine Maschine gehorcht. Er soll auch improvisieren können — natürlich, nur im Geiste des Befehles. Taymur (ein persischer Philosoph, in dessen Werken Lilik beinahe täglich liest) sagt: man müsse rascher sein als die Vermehrung, sonst habe man die Anarchie am Hals.» — «Abhängigkeit und aufeinander Angewiesensein: das ist das Wichtigste, auch unter uns. Natürlich, wo und wann das zustande kam, das weiss ich nicht, darauf gibt es keine vernünftige Erklärung. Das hingegen glaubt nur der Laie, dass hier über Gewalt die Rede sei. Die Falken suggerieren mich wenigstens in dem Masse, wie ich sie»: — solche Erklärungen gibt Lilik immer wieder ab — bei Tisch, während der Mahlzeit, bei einem Gang zum Abrichtungsgelände, in Pausen während der Jagd; sie ergeben sich plötzlich aus den knappen Dialogen und laufen ebenso abrupt in kurze, befehlende Anweisungen aus. Aber diese Erklärungen wachsen über sich selbst hinaus, skizzieren eine Weltanschauung. Eine Weltanschauung, aus der sich eine Tagesordnung ergibt, die strengste Disziplin erfordert, die eine fast maschinelle Regelung aller Handlungen und Tätigkeiten erzwingt — eine unbarmherzig eingeengte Welt des blinden Gehorsams, mit dem ihr eigenen Mechanismus der ständigen Wiederholung.
«Die dramatischste und am schwersten leidende Figur des Films ist Theres, dieses vollblütige Mädchen, deren Aufgabe die Fütterung und Betreuung der Tiere ist. Instinktiv fühlt sie die Unmenschlichkeit dieser unmöglichen Lebensform, bringt aber die Kraft, sich von dieser loszureissen, nicht auf» (Gaál). Ein Gespräch zwischen ihr und dem Jungen entwickelt sich so: «Es ist eigenartig, dass Sie, als Frau, sich hier wohl fühlen.» — «Und doch ist es so. Ich könnte schon gar nicht

anderswo leben. Ich studierte drei Jahre Skulptur auf der Akademie; mein Meister sagte, dass meine Skulpturen leben.» — «Und Sie haben das Studium unterbrochen?» — «Und wie! Unsinn — dass eine Statue lebt; sagen Sie mir, was daran lebt. Aber hier, in der Kolonie, ist es anders. Hier ist alles für den Anderen. Auch wir. Schauen Sie, voriges Jahr krepierte mir ein Iltis. Es war so, dass ich ihn unter hundert anderen erkannt hatte. Wenn ich ihn streichelte, stellte er sich auf zwei Beine ... Aber wo ist das schon?» — «Sie sagten es. Alles für den Anderen. Die Reiher für die Falken.» — «Freilich ... Und dann kommen immer neue an ihre Stelle. Alle verlangen zu essen. Mir sind alle gleich lieb. Alle haben ein und denselben Namen. Nur die Falken haben einen eigenen Namen. Einmal raubte ein strolchender Iltis neun weisse Mäuse. Glauben Sie, dass es Lilik aufgefallen ist? Ich habe es gleich bemerkt.» — «Wie? Unter so vielen?» — «Weisst du, dass neun kleine Biber geboren wurden? Ich träume oft von den Bibern ... auch das vorige Mal, die Nacht vor dem Sturm: Ich räumte sie in einen grossen Korb und rannte los, auf irgendeiner sandigen Öde, mit dem Korb auf meinem Kopf ... Inzwischen rann mir der Schweiss herunter: dass ich den Kopf nicht mit einem Tuch zugedeckt habe, wird man sicherlich merken ... Und dann liefst du zu mir hin und legtest ein grosses Tuch über den Korb. Ist es nicht eigenartig? ... von den Futtertieren träume ich nie ... Auch von den Falken nicht: das löse, wenn du es kannst!» — «Weil du dich selber anlügst! Du versuchst so zu tun, als würde dich dieses Ganze nichts angehen. Du fütterst nur; du bedienst: die Tiere, Lilik, die Burschen, mich ... Nein! Dich geht das nichts an ... Ist es wahr? Was schert dich Taymur? Nachher wäschst du dir die Hände und fertig. Du träumst von Bibern ... Du irrst dich.»

Formale Aspekte

Der Junge dient dem Regisseur auch dazu, dem Zuschauer seine eigene Position — demgegenüber, was auf der Leinwand geschieht — deutlich zu machen. Hier ist auch ein besonderer Hinweis auf den Einsatz der Farben angebracht. Obwohl dies Gaáls erster Farbfilm ist — «meine bisherigen Themen erforderten die Farbe nicht» —, bemühte er sich um eine Farbdramaturgie, die noch einmal den Inhalt verdeutlicht; so formulierte er selbst: «Wir strebten, abweichend von den Farben der Natur, etwas dem Gelben zu, und gegen Ende des Filmes brachten wir einen eher bläulichen, einheitlichen Schein in die Sequenzen. Die Farbharmonie der Umgebung und der Kostüme bestimmten die Naturgegebenheiten der Pussta, der fahle, graubläuliche Himmel, der dürre Boden und das farblose Kolorit des von der heissen Augustsonne versengten Grases. Klare Farben gibt es weder an den Kleidern noch an den Bauten — nur gemischte Komplementärfarben. Allein der Junge trägt ein Kleid, dessen Farben warm sind; die der anderen sind kalt und leblos. Wir beabsichtigten, die Farben, die menschlichen Inhalt ausdrücken, wirkliche Funktionen erfüllen zu lassen.»
Diese — überlegt eingesetzte — Farbverschiebung von gelb nach blau ist eines der gezielten Details, welche die Atmosphäre des Films immer unerträglicher machen, die den Ausbruch des Jungen aus dieser Gesellschaft beinahe unmerklich vorbereiten; die Ausstattung seiner Kleider in warmen Farben ist ein Mittel, die Sympathien des Zuschauers noch stärker auf den Jungen zu lenken. Dies soll denn auch als ein Beispiel — für viele, die hier nicht mehr untersucht werden können — stehen, wie präzis und durchdacht Gaál die ihm zur Verfügung stehenden formalen Mittel einsetzt. « Es war mit die aufregendste Aufgabe für mich», meint er selbst, «durch die absolut wirklichen, mit fast peinlich genauem Mikrorealismus komponierten Szenen, den eigentlichen Inhalt, den allgemeingültigen Gedankengehalt durchblicken zu lassen. In den Einzelheiten strebte ich nach Einfachheit und Klarheit. Ich bemühte mich, keine einzige Einstellung allein als symbolisch erscheinen zu lassen. Während der Dreharbeiten zerbrach ich mir oft den Kopf, wie ich die gegebene Szene ohne Trick am einfachsten gestalten könnte. Allein am Anfang des Films, bei den Szenen über die Abrichtung der Falken, arbeitete

ich mit einer attraktiven Montage, um den Jungen, der jetzt das Abrichtungsgelände betritt — und durch den Jungen auch den Zuschauer —, durch den Anblick der Falkenabrichtung zu bannen.»
Es ist klar, dass die hier versuchte Wiedergabe einiger wesentlicher Stellen nur Abglanz sein kann, dass insbesondere auch die zitierten Dialoge die Bilder nur ergänzen und einige Schwerpunkte setzen. Diese Bilder, die Bewegungen der Kamera, der Rhythmus der Montage, die Farben, die Gesten der Darsteller — ergänzt durch die Worte — schaffen jenen ganzheitlichen Eindruck, der es ermöglicht, den Film richtig zu lesen — und dies auch ohne genau zu erfassen, mit welchen Hilfen er geschaffen wurde, auch ohne zu überblicken, wie die Einzelheiten zusammenwirken.

Übrigens: Es ist einfach nicht wahr, dass man etwas von Filmen verstehen muss, um solche Filme zu «verstehen», oder besser: um das Richtige bei ihrer Betrachtung zu empfinden! Etwas ganz anderes ist viel wichtiger: «Wenn jemand an ein Kunstwerk mit dem Verlangen herantritt, irgendeine autoritäre Gewalt darüber oder über den Künstler auszuüben, so ist er von einem Geist besessen, der ihn unfähig macht, überhaupt irgendwelchen Eindruck zu empfangen. DAS KUNSTWERK MUSS DEN BETRACHTER ÜBERWÄLTIGEN; DER BETRACHTER DARF NICHT DAS KUNSTWERK ÜBERWÄLTIGEN. Der Betrachter muss empfänglich sein. Er muss das Instrument sein, auf dem der Meister spielen soll. Und je vollständiger er seine eigenen albernen Ansichten, seine eigenen Vorurteile, seine eigenen törichten, dummen Ideen über das, was die Kunst sein soll und nicht sein soll, unterdrücken kann, um so geeigneter ist er, das Kunstwerk zu verstehen und zu würdigen» (Oscar Wilde). Und diese Fähigkeit, die eigenen Ansichten zu unterdrücken und ganz hinzusehen, hinzulauschen — sich ganz einzufühlen, ist leider viel zu oft — ganz besonders bei den Gebildeten, die ja eher eigene Vorstellungen haben sollten — verschüttet. Deshalb auch keine Interpretation; diese Betrachtung will Mut machen, zum spontan — und mit etwas Übung auch richtig — Empfundenen zu stehen und nicht dazu, sich über eine gescheite Interpretation (Faschismus läge in der Luft!) zu freuen.

Walter Vian

Anmerkung:

— Die Dialoge aus dem Film wurden nach der offiziellen deutschen Dialogliste zitiert

— Das Gespräch mit István Gaál führte Vera Letay (Es erscheint ungekürzt in der «Kleinen Dokumentation zum ungarischen Spielfilm», die der Katholische Filmkreis Zürich im Oktober 1971 herausgeben wird.)

Dritte Welt und a. v.-Hilfsmittel

Am 3./4. November findet (bei genügend Interessenten) im Missionshaus, Missionsstrasse 21, in Basel eine Visionierungstagung für Diaserien und Tonbildschauen statt. Sie ist dem Thema «Dritte Welt» (Mission, Religion, Kultur, Entwicklungshilfe) gewidmet und wendet sich vor allem an Verleihstellen von a. v.-Hilfsmitteln. Es gelangen eine Reihe von neuen Produktionen zur Vorführung. Interessenten wenden sich an KEM, Film- und Fotodienst, Missionsstrasse 21, 4000 Basel 3.

Alphabetisches Titelverzeichnis

Das in der Juli-Ausgabe enthaltene Verzeichnis der von Januar bis Juli 1971 veröffentlichten 255 Kurzbesprechungen (Originaltitel, deutsche und — soweit bekannt — französische Verleihtitel und Angabe der Einstufung) kann gegen Voreinsendung von Fr. 2.— in Marken (inkl. Porto) bezogen werden bei der Redaktion «Der Filmberater», Bederstrasse 78, 8002 Zürich.