

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Band: 21 (1969)
Heft: 6

Artikel: Milos Forman zwischen Ost und West
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-963284>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 20.11.2024

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

Diese Besprechungen können auch auf Halbkarton separat bezogen werden. Abonnementszuschlag Fr. 4.—, vierteljährlicher Versand. Bestellungen mit Postkarte bei der Redaktion.

Die Besprechungen können auch separat, ohne die Zeitung, abonniert werden zu Fr. 10.— jährlich.

Belle de jour

Produktion: Frankreich/Italien, 1967 — Regie: Louis Bunuel
Besetzung: Catherine Deneuve, Jan Sorel, Geneviève Page, Michel Piccoli — Verleih: Monopol-Pathe, Genf

Eine gutsituierte Ehefrau bricht aus ihrer konventionellen Ehe in ein Bordell aus und führt ein Doppelleben, ob in Wirklichkeit oder nur in Einbildung, ist umstritten. Ihr Mann wird als Folge davon schwer verletzt, und sie widmet sich von da an ganz seiner Pflege. Künstlerisch wertvoll, fugenlose Aneinanderreihung von Wirklichkeit und Phantasie, aufschlussreich.

Ausführliche Kritik FuR., Jahrgang 1967, Nr. 24, Seite 372.

PERSONA

Produktion: Schweden, 1967. — Regie: Ingmar Bergman. — Besetzung: Bibi Anderson, Liv Ullmann. — Verleih: Monopol.

Bedeutende Schauspielerin verstummt mitten auf der Bühne in der Rolle der Klytämnestra und schweigt von da an gänzlich. Mit einer Krankenschwester an einen einsamen Ort am Meer gesandt, entstehen zwischen den beiden Frauen bald grosse Spannungen, es kommt keine Verständigung zustande. Hass, Verzweiflung, Trennung sind die Folge. Sehr atmosphärische Gestaltung der Einsamkeit des Menschen, der Unmöglichkeit einer Kommunikation am Beispiel einer Kranken, aber nicht überzeugend für Gesunde, sodass es beim privaten Seelendrama bleibt und die Schlussfolgerung, dass es nur das Nichts gebe, nicht überzeugt.

Ausführliche Kritik FuR., Jahrgang 1967, Nr. 25, Seite 386.

Die grünen Herzen / Les coeurs verts

Produktion: Frankreich, 1965. — Regie: Ed. Luntz. — Besetzung: Laienspieler. Verleih: Monopol-Pathé.

Guter Dokumentarbericht über Pariser Gammler-Jugend, verwahrlost, trotzig und in Not. Tritt für geschickte Eingliederung der Aussenseiter ein, sehr aufklärend.

Ausführliche Kritik FuR., Jahrgang 1967, Nr. 25, Seite 388.

Im Banne des Unheimlichen

Produktion: Deutschland, 1968. — Regie: Alfred Vohrer. — Besetzung: Joachim Fuchsberger, Wolfgang Kieling, Siv Mattson, Lil Lindfors. — Verleih: Nordisk.

Unklarer Krimi nach Edgar Wallace von einem Giftmörder in Gestalt eines Skeletts, der eine nicht genau erkennbare Zahl von Morden aus nicht genau erkennbaren Gründen begeht.

Pancho Villa reitet / Villa rides

Produktion: USA, 1967. — Regie: Buzz Kulik. — Besetzung: Yul Brinner, Robert Mitchum, Herbert Lom, Charles Bronson. Verleih: Star.

Neuverfilmung des Lebens des mexikanischen Rebellen-Generals, nicht an jene von Kazan 1951 heranreichend. Alles verharmloster, Naturbursche gegen Intriganten, abenteuer-mässige Schau, ohne Hintergründigkeit, aber von smarter Perfektion.

LSD — Paradies für 5 Dollars

Produktion: Italien, 1967. — Regie: Giuseppe Scotese. Besetzung: Janet Tillet, Bud Thompson, Bruna Caruso, Norman Davies. — Verleih: Monopol-Pathé.

Unehnte und unüberzeugende Reportage einer Reporterin über die Haschisch-Sucht in New York und ihre Erlebnisse in diesem Milieu. Nur Vorwand für Darstellung hemmungsloser, reicher Jugend. Schwach und mühsam gespielt und gestaltet.

Am Abend des folgenden Tages

The night of the following day

Produktion: England, 1968. — Regie: Hubert Cornfield. — Besetzung: Marlon Brando, Richard Boone, Rita Moreno, Jess Hahn, Pamela Franklin. — Verleih: Universal.

Kidnappergeschichte um die Entführung eines reichen Mädchens, bei der sich jedoch nach gewohnter Gangsterart ein blutiger Streit um die Beute entspinnt. Ueberdurchschnittlicher Krimi durch hervorragendes Spiel von Brando, sachlich knappe Gestaltung ohne Mätzchen, jedoch stellenweise brutal.

Milos Forman zwischen Ost und West

FH. Der begabte tschechische Filmschöpfer Forman, erst 36 Jahre alt, Regisseur von «Der schwarze Peter», «Die Liebe einer Blondine», «Feuerwehr! Feuerwehr!» und anderer weltbekannt gewordener Filme, lebt seit dem Ueberfall auf die Tschechei praktisch im Westen. Trotzdem erklärt er, er habe keineswegs im Sinn, «Die Freiheit zu wählen», und sich hier niederzulassen. Er glaubt, dass jeder Regisseur in seiner Heimat verwurzelt sei, dass er nicht dauernd ausserhalb dieser natürlichen Atmosphäre wirken könne, dass ihm alle Wurzeln zur Inspiration in der Fremde abgeschnitten wären. Auch in Prag scheinen sie seinen langen Aufenthalt im Westen nicht als Exil zu betrachten, da ihm sein Gehalt als Filmschaffender stets nachbezahlt wird. Selbst dann als er in die Dienste eines französischen Produzenten trat.

Als der Ueberfall auf seine Heimat stattfand, hielt er sich gerade in Frankreich auf, wo er am Drehbuch seines neuen Films «The Drop out», was 'man am besten mit «Die Aussetzung» übersetzen kann, arbeitete. Der Film wird mit amerikanischem Kapital hergestellt, was wohl am meisten dazu beigetragen hat, in Forman einen Flüchtling zu sehen. Er hat sich auch wiederholt in New York aufgehalten, ist also auch mit der amerikanischen Form des Westens vertraut. In Paris hat er jedoch kürzlich betont, dass er sich nie mit Politik befasst habe und keine Erfahrung darin besitze, und deshalb auch nicht politischer Flüchtling sein könne. Sobald dieser amerikanische Film beendet sei, gedenke er nach Prag zurückzukehren. Er legte auch Gewicht darauf, dass es sich um einen französischen Film handle, auch wenn das Geld von Amerikanern gegeben wurde, denn Produzent sei Claude Berri (Regisseur von «Der alte Mann und das Kind»).

Als er die Tschechoslowakei verliess (niemand ahnte damals etwas von der Moskauer Gewalttat) geschah es auf eine Einladung der Festival-Direktion von Cannes, die seinen Film «Feuerwehr! Feuerwehr!» offiziell akzeptiert hatte. Vorher hatte er in Prag einen Film beinahe fertiggestellt, der den Titel trug: «Die Amerikaner kommen!» In Wirklichkeit kamen die Russen, und der Film wurde unvorführbar. Die Wirren in Cannes hatten auf ihn eine eher abschreckende Wirkung. Er begriff nicht recht, wieso das Festival angegriffen wurde, kannte den Begriff «Contestation» überhaupt nicht und wunderte sich über die Rebellion der Links-Regisseure vom Schlage eines Godards. Er erkannte, dass seine östliche Welt, seine kulturelle, politische und soziale Substanz, in der er bis anhin immer gelebt und die ihn inspiriert hatte, sich im diametralen Gegensatz zu jener der westlichen Filmleute befand, gleich welcher Schattierung.

Das ergibt sich auch aus seinen Bemerkungen zur westlichen Lebensweise. Er erzählt, dass sein Gehalt, das ihm trotz seiner gegenwärtigen Situation als «Kapitalistenknecht» weiterbezahlt wird, ca. Fr. 420.— im Monat beträgt, ein Betrag, der jedem westlichen Regisseur einen Schauer den Rücken hinunterjagen würde. Er findet das jedoch ganz natürlich und richtig. Die Summe genüge ihm vollauf zum Leben, seine Ansprüche seien gering. Wenn er zu essen habe und ein Auto besitze, das laufe, wüsste er nicht, was er sich weiter wünschen sollte. Allerdings: er fährt einen grossen Mercedes, was sich kaum mit diesem Einkommen vereinbaren lässt, doch er erwidert listig, dass er dieses einzige Luxusobjekt in seinem Besitz dem Produzenten Carlo Ponti, dem Mann der Sofia Loren, verdanke, der Coproduzent von «Feuerwehr! Feuerwehr!» gewesen sei und einen Teil des Regie-Honorars in Dollars bezahlt habe, was ihm in Prag den Ankauf des Wagens ermöglichte (In vielen Oststaaten dürfen Automobile nur gegen ausländische Devisen erworben werden).

Hier äusserte er sich gleich über die unterschiedliche Stellung des Produzenten in Ost und West. Ponti sei während der Dreharbeiten nie im Studio erschienen, habe nie irgendwelche Vorschriften gemacht, auch nicht während der Montage, nie irgendwelche Bedingungen gestellt. Doch am Schluss habe er den ganzen Film «Feuerwehr! Feuerwehr!» total zurückgewiesen und in Prag seinen Anteil zurückverlangt. Glücklicherweise habe er damals seinen Mercedes schon gehabt! Ponti habe sein Recht auf seine Ideen über den Film, doch beweise dieser Vorfall, dass der Regisseur im Westen stets vom guten Willen seines Produzenten abhängig sei. Im kommunistischen Staat sei das Filmwesen Angelegenheit des Staates, und nach seinen Erfahrungen sei es viel leichter, mit einem Beamten des Ministeriums, der oft nicht sehr versiert sei, zu verhandeln als mit einem kapitalistischen Produzenten, der auf den Wettbewerb, die Konkurrenz, aufpassen müsse.

Allerdings, so meint er, der Staatsfilmbetrieb sei nur solange vorzuziehen, als er die Filmprojekte nicht nur finanziere, sondern dem Künstler auch volle Freiheit des Ausdrucks gewähre. Dann könne der Regisseur in aller Ruhe arbeiten, ohne Rücksicht auf finanzielle Probleme nehmen zu müssen, denn das Positive am Staatsfilm sei seine Freiheit von irgendwelchen kommerziellen Rücksichtnahmen. Er habe mit den staatlichen Filmbehörden nie Schwierigkeiten gehabt, seine Filme seien weder je beschnitten noch zensuriert worden, auch nicht in der stalinistischen Zeit. Grund dafür sei allerdings der komische Charakter aller seiner Filme gewesen, die von den Behörden nie recht ernst genommen worden seien. Für die Tschechen sei der Humor immer die stärkste Verteidigungswaffe gegen Invasionen und Bedrückungen gewesen. Der brave Soldat Schwejk sei nicht umsonst Tscheche, und er halte Kafka für einen ganz grossen Humoristen.

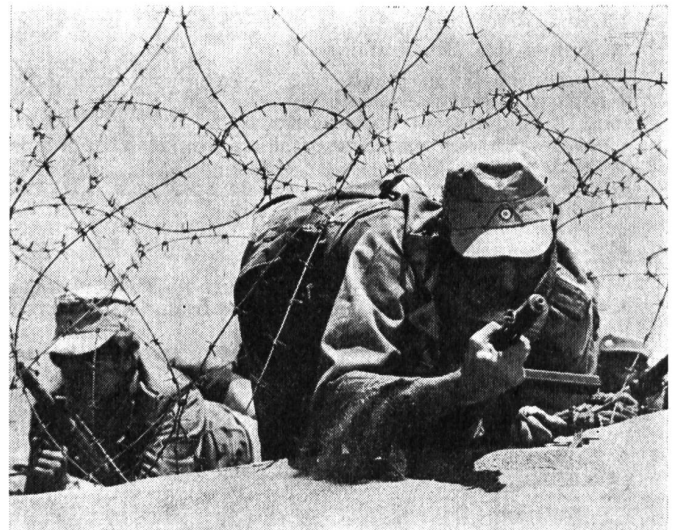
Forman weiss, dass die Situation des tschechischen Films inzwischen recht prekär geworden ist. Es wird zurzeit sehr wenig oder nichts mehr produziert, denn niemand weiss, welche Richtung eingeschlagen werden kann und darf. Filme wie «Der Scherz» von Jaromil Jires und «Marathon» von Ivo Novak, die beim Ueberfall fast fertiggestellt waren, können nicht mehr gezeigt werden. Beim ersten fehlt noch eine Massenszene, in welcher einige tausend Menschen «Es lebe Stalin» zu schreien hätten. Man wird aber niemanden im Lande mehr finden, der sich dazu bereit erklärt. Und im Film «Marathon», der während des Krieges spielt, sind Führer des Widerstandes sichtbar, die an sowjetische Offiziere appellieren, ihr Land sobald als möglich von den Deutschen zu befreien. Vor dem Ueberfall hätte ein solcher Film ohne weiteres gezeigt werden können, doch heute ist er auf den Leinwänden undenkbar. Ausserdem ist der Einzug der russischen Truppen in Prag von anno dazumal sichtbar, wie sie von den Einwohnern bejubelt werden. Das zu zeigen, könnte heute zu öffentlichen Unruhen führen.

Forman vermag allerdings trotz seiner Zuneigung zum Staatsfilm nicht zu verschweigen, dass er nur deshalb in den freien Westen kam, um hier einen Film zu drehen, den zu schaffen ihm in Prag verwehrt war. Nicht wegen des Ueberfalls, sondern weil die früheren Autoritäten schon vor einem Jahr, als sie den Boden unter den Füssen wanken fühlten, systematisch alle Filmvorschläge abzulehnen anfangen und vollendeten Filmen das Zensurvisum verweigerten. Sie fühlten sich unsicher, wollten nichts riskieren. Es war dieser Zustand, der Forman veranlasste, sich im Westen umzusehen, und mit Wissen des vorgesetzten Ministeriums einen Vertrag mit Claude Berri zu unterzeichnen. Sicher hat er sich aber auch durch den Westen angezogen gefühlt, denn er erklärt, dass er die Filmentwicklung dort stets verfolgt habe, und ihn einige Filme von Chaplin, «Les enfants du Paradis» von Carné und die

neorealistischen Filme stark beeinflusst hätten, auch einige amerikanische wie «Marty» und der englische «Free-cinéma». —

Man kann diese Aeusserungen kaum anders, denn als zum mindestens zwiespältig bezeichnen. Forman hat offenbar beim Staatsfilm schöne Zeiten erlebt, an die er schmerzlich zurückdenkt. Doch andererseits erzählt er selbst, an der Schaffung eines ihm besonders wichtigen Films vom gleichen Staatsfilm dauernd behindert worden zu sein. Damit hat er auf ein entscheidendes Hindernis, auf eine negative Eigenschaft der kommunistischen Wirtschaft überhaupt hingewiesen: ihre Abhängigkeit von der jeweils gerade herrschenden politischen Situation. Die Rücksicht auf sie bestimmt selbst Entscheidungen auf künstlerischen Gebieten, nicht die Notwendigkeiten des freien Wettbewerbes wie im Westen. Die kommunistische Staatsverwaltung kann sich da jede Willkür leisten, da sie keine Konkurrenz zu fürchten hat. Erhält ein Regisseur im Westen vom Produzenten eine Absage, sucht er sich bloss einen andern, während im Osten die Guillotine der Ablehnung jede Hoffnung für immer zerstört. Er ist dort jeder Willkür ausgeliefert, ohne sich irgendwie zur Wehr setzen zu können. —

Forman hofft wohl eines Tages wieder nach Prag gehen und dort die alten, guten Beziehungen zum verstaatlichten Film wieder aufnehmen zu können. Darum hat er sich vorsichtig ausgedrückt. Doch werden seine Hoffnungen sich wohl in absehbarer Zeit kaum erfüllen, denn seine Filme sind bereits von Moskau aus angegriffen worden, und es ist unwahrscheinlich, dass die Ablehnung, die er schon früh in Prag zu spüren bekam, aufhören wird, bevor nicht eine Umwälzung in Prag in liberalem Sinne erfolgt. Dafür fehlen jedoch alle Anzeichen.



Eine unübertroffene Absage an allen Gewaltglauben stellt der Film «Ein dreckiger Haufen» dar, den Menschen schildernd, in dem der Wille zum Ueberleben alles andere erstickt hat.

Gibt es einen theologischen Wildwester?

FH. Bunuel behauptet es. Und zwar habe er ihn selbst geschaffen mit seinem neuesten Film «Die Milchstrasse», (der wieder einmal der letzte von ihm sein soll wie schon einige vorher). Die Begründung für diese sonderbare Qualifizierung, die er in der Vor-Propaganda gibt, ist allerdings sehr geschickt, ja sie kann nachdenklich stimmen.