

# Schriftsteller und der Film

Autor(en): **Zerhusen, Markus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **41 (1989)**

Heft 24

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931582>

## **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.

Markus Zerhusen

## Schriftsteller und der Film

Marcel Pagnol, Ernest Hemingway, André Malraux: Bedeutende Schriftsteller spielen in allen fünf Filmen, die im Januar vom Filmpodium der Stadt Zürich im Rahmen der Reihe Filmgeschichte vorgestellt werden, in der einen oder andern Funktion eine wichtige Rolle. Alle drei sahen im Film – zu einer Zeit, da die Leute, ähnlich dem heutigen Fernsehpublikum, Filme noch wahllos im «Kino um die Ecke» konsumierten – jetzt, da auch das Wort übermittelt werden konnte, eine Möglichkeit, mit Hilfe des Tonfilms Ziele zu verfolgen, die zwar ausserhalb seiner selbst lagen, sich aber dennoch gut im Film transportieren liessen.

Marcel Pagnol, wohl der populärste französische Dramatiker der dreissiger und vierziger Jahre, interessierte sich für das Kino, sobald der Film zu sprechen begonnen hatte. Er sah in der siebten Kunst eine Möglichkeit, dem Theater aus der Krise zu helfen, in der es seit Mitte der zehner Jahre steckte und aus der auch staatliche Subven-

tionen es nicht zu befreien vermochten. Die Defizite nahmen ständig zu, die Aufführungen wurden immer intellektueller, das Publikum schmolz quantitativ dahin. Auch die an Besucherorganisationen verbilligt abgegebenen Theaterkarten vermochten diesen Trend nicht zu stoppen: Das Volk wanderte zum Kino ab.

Pagnols Hinwendung zum Kino zeigt vor diesem Hintergrund nur eine weitere Variante in den mannigfaltigen Versuchen, das Theater zu popularisieren. Daneben stehen die Bemühungen der Autoren und Regisseure des futuristischen, expressionistischen, kubistischen, dadaistischen Theaters, auch Brechts, den Film als dramaturgisches Element der Steigerung oder Entfremdung in den Dienst des Theaters zu stellen.

Keiner von ihnen ist aber so weit gegangen, ernsthaft vorzuschlagen, das Theater durch den Film zu fördern, zu verbessern und zu bewahren. Das blieb Pagnols Originalität vorbehalten, Pagnol, der vom Provinz- und Volkstheater her kam und dieses schon in den zwanziger Jahren auf ein höheres Niveau zu bringen versucht hatte. Für ihn war der «Sprechfilm», das «théâtre en conserve», wie er es nannte (ein Ausdruck, den er nicht abschätzig verwendete), eine Möglichkeit, das bestinszenierte und -gespielte Theater bis in die tiefste Provinz zu verbreiten und dadurch nicht nur das «gute» Theater einem grösseren Kreis von Zuschauern zugänglich zu machen, sondern auch indirekt sein Niveau zu heben.

Zur Rechtfertigung seiner Vorhaben formulierte Pagnol in «Cinématurgie de Paris» (in «Les Cahiers du Film», Dezember 1933/März 1934) seine zentrale These: «Le film muet était l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser la pantomime. Le film parlant est l'art d'imprimer, de fixer



et de diffuser le théâtre.» Dagegen war leicht zu polemisieren, wenn man die These wörtlich und nicht als pointierte Aussage in Pagnols speziellem Interesse nahm, wie René Clair in einer zeitgenössischen Replik das tat. Clair vermerkte ironisch, dass sich Pagnol damit in die Rolle eines alten Malers versetzt habe, der zum ersten Mal einen Fotoapparat zu Gesicht bekommt und behauptet, dieser sei zu nichts anderem als zum Reproduzieren seiner Bilder zu gebrauchen.

Diese Kritik an Pagnol hat sich in der Filmgeschichte bis heute festgesetzt (vgl. die Filmgeschichten von Toeplitz, Gre-

«Théâtre en conserve»: Pierre Fresnay, Orane Demazis und Raimu in «Marius».



gor-Patalas). In Wirklichkeit hatte Pagnol aber nie behauptet, dass der Film sich im Abfilmen von Theaterstücken erschöpfe, sondern nur, dass sich hier ein neues Betätigungsfeld für Theaterautoren oder -regisseure eröffne und dass dieses nicht den Filmleuten allein, mit ihrem geringen Respekt vor klassischen Stücken, überlassen werden sollte.

Ausgehend von Pagnols Anregungen, entwickelten Nachfolger eine Ästhetik für Theaterverfilmungen, die genau vorschrieb, welche Abweichungen von der originalgetreuen Bühnenaufführung bei Verfilmung von klassischen Stücken noch

tolerierbar seien und welche nicht, und die damit weit über das, was Pagnol postulierte, hinausging.

Pagnol wollte seine These auch in der Praxis beweisen. So entstanden die Filme der Marseiller-Trilogie mit «Marius» (1931, Regie Alexander Korda), «Fanny» (1932, Regie Marc Allégret) – beide von Pagnol mitfinanziert und mitgestaltet – sowie «César» (1936), den er selbst inszeniert hat. Die Filme sind im ZOOM 16/76 bereits ausführlich besprochen worden. Anzufügen bleibt, dass alle drei als Theaterverfilmungen, von einigen Details und dem etwas zu überzeichneten Stil von Orane

Demazis (Fanny) abgesehen, noch heute als vorbildlich gelten können, was schauspielerische Leistung, Werktreue und sorgfältige Inszenierung betrifft.

Die Filme hatten auch, obwohl kaum filmische Konzessionen gemacht wurden, einen grossen Publikumserfolg. Gerade der Verweis aufs Publikum diente den Filmproduzenten bis anhin als Hauptargument gegen werkgetreue Verfilmungen und für eine Veränderung der Vorlage, während für ein gebildetes Publikum das Abweichen vom Original, die Vereinfachung und Trivialisierung, vor allem bei bekannten Werken, gegen Theater- und Literaturverfilmungen sprachen.

Dass nun aber ein so bekannter Dramatiker wie Marcel Pagnol sich dem Film zuwandte, seine Stücke selbst verfilmte und dies noch theoretisch begründete, hatte nicht nur im französischen Kunst- und Geistesleben erhebliches Aufsehen erregt. Auch in der Schweiz wurden seine Filme stark beachtet, und die filmtheoretische Auseinandersetzung zwischen Pagnol und Clair drang zwischen den Zeilen sogar bis in die hiesigen Zeitungen. Als «Marius» im Juli 1932 im «Bellevue» in Zürich lief, übertrafen sich die Zeitungskommentare in ihrem Lob für das Stück, für die Inszenierung und vor allem für die schauspielerische Leistung von Raimu und Pierre Fresnay. Desgleichen als «Fanny» im Mai 1933 im «Palace» gezeigt wurde. Beide Filme fanden eine erneute Würdigung, als sie im neu eröffneten, ersten sich speziell dem künstlerischen Film verschriebenen Studiokino «Nord-Süd» in Zürich im September 1936 wieder aufgeführt wurden.



**Pagnol-Trilogie: Pierre Fresnay und Raimu in «Fanny». – Bild rechts: Pierre Fresnay und Orane Demazis in «César».**

Als das «Nord-Süd» acht Monate später «César» programmierte, ging der Rezensent (M. K.) im Tages-Anzeiger indirekt zum ersten Mal auf die besagte filmtheoretische Auseinandersetzung ein, indem er zwar das Kolorit des Stückes und das hervorragende Spiel der Schauspieler lobte, dann aber «vom rein filmischen Standpunkt aus gesehen» bemängelte, dass Pagnol nicht von der Bild-, sondern von der Dialogwirkung ausgehe und namentlich im Schlussteil fast ganz auf das Gespräch zwischen Raimu (César), Pierre Fresnay (Marius), André Fouché (Césariot) und Orane Demazis (Fanny) abstelle. Hier schimmert René Clairs Auf-

fassung von «Cinéma création» durch, das dem Filmschaffenden ein bedeutendes Mass an bildschöpferischer Phantasie abverlangt und ihm im Gegensatz zu Pagnols «théâtre en conserve» auch ein entsprechendes Abweichen vom Original zugesteht.

In der Filmgeschichtsschreibung hat sich diese Kritik an Pagnol durchgesetzt. Andere hervorragend, getreu dem Original verfilmte Theaterstücke – mir kommt gerade «Faust» (1960) in den Sinn, es gäbe zahlreiche weitere Beispiele – werden von der Filmgeschichte weitgehend ignoriert. Dabei gehört die Wiedergabe von bereits Formuliertem und Gestaltetem mit zu den materialimmanenten Möglichkeiten des Filmischen und ist, wie alle andern Stilrichtungen im Film, einem subjektiven, gestalterischen, künstlerischen

Entscheidungsprozess unterworfen.

Während Pagnol im Film die Möglichkeit sah, gutes Theater zu propagieren und bis in die letzten Winkel der Provinz zu bringen, erkannte ein anderer grosser, französischer Schriftsteller im Film den idealen Träger von Propaganda: André Malraux. Zwei Tage nachdem der Spanische Bürgerkrieg ausgebrochen war, fuhr er nach Madrid, um sich aktiv am Widerstand gegen die Faschisten zu beteiligen. Die Republikanische Regierung beauftragte ihn zunächst mit dem Aufkauf aller in Frankreich verfügbaren Flugzeuge und später mit dem Aufbau einer regulären Luftwaffe. Dann machte der Soldat wiederum dem Schriftsteller Platz und dieser dem Filmmacher. Denn was die demokratischen Kräfte in Spanien zu diesem



Zeitpunkt dringend brauchten, war die Unterstützung der westlichen Regierungen wie Amerika, England und Frankreich.

Im Film *«Espoir»* (1939) verarbeitete Malraux eine Episode aus seinem Roman *«L'espoir»* (herausgegeben 1937), welche die Bombardierung eines frankoistischen Flugfelds und den Absturz einer Maschine in den Bergen zum Inhalt hatte. Daneben flocht er weitere Episoden ein, die im Roman nicht vorkommen: eigene Erlebnisse als Kommandant einer Fliegerstaffel oder Ereignisse, die Beteiligte ihm berichtet hatten. Immer war er auf Authentizität bedacht: Er setzte als Schauspieler nicht publikumsträchtige Stars ein, sondern unbekannte katalanische Schauspieler, sodass viele Rezensenten die Schauspieler für Laien und wahrhaft Betroffene hielten.

Diesen Charakter unterstreicht die Erzähltechnik und Struktur des Films noch zusätzlich: Die Vielfältigkeit der Handlungen, die Verflechtung der verschiedenen Sequenzen, die Kontraste und Übereinstimmungen der Handlungsfolgen betonen das Dokumentarische, Essayistische, ebenso die gelegentlichen Unbeholfenheiten und ungewollten Mängel der Regieführung, die dem Film kaum Abbruch tun. Er wirkt wie ein Unikat unter all den andern damals gedrehten Filmen.

Die Dreharbeiten zu *«Espoir»* begannen im Juni 1938 in Barcelona mit Unterstützung der Republikanischen Regierung und mussten vor Fertigstellung im Januar 1939 abgebrochen werden, als Francos Armee in die Stadt einmarschierte. Der Film wurde später in Frankreich beendet, durfte aber erst 1945,

nach dem Zweiten Weltkrieg gezeigt werden. Um eine wirkungsvolle Rolle zu spielen, hätte er anfangs 1939 fertig sein müssen.

Der Dokumentarfilm *«Spanish Earth»* von Jovis Ivens hingegen wurde schon 1937 aufgeführt. Ernest Hemingway hat dabei in Spanien mitgewirkt und zudem den Kommentar geschrieben. Als Dokumentarfilm konnte zwar auch er keine grosse Breitenwirkung erzielen, blieb aber dennoch nicht ohne Einfluss, da seine Premiere feierlich im Weissen Haus in Anwesenheit von Präsident Roosevelt stattfand, der dazu bemerkt haben soll: *«Das ist ein Film, den alle sehen müssen»*.

Der Film wurde finanziert von einer Gruppe linker amerikanischer Intellektueller und Künstler, zu der neben Hemingway auch John Dos Passo, Archibald

MacLeish, Lilli Hellman, Dorothy Parker gehörten. Sie wollten der republikanischen Sache im Spanischen Bürgerkrieg Unterstützung und Publizität in Amerika verschaffen, wo die franquistische Seite in den Medien vorzugsweise dominierte. Hemingway, der bereits vor Ivens und seinem Kameramann John Ferno in Spanien weilte, begleitete das Filmteam, schrieb und sprach auch den nüchternen Kommentar, der in seiner zurückhaltenden Art und seinem einfachen Stil spätere Dokumentarfilme beeinflussen sollte.

«Spanish Earth» wurde im belagerten Madrid im Hinterland in der Siedlung Fuetedueña und an der Front am Fluss Jarama gedreht. Ivens begnügte sich nicht damit, den Krieg zu zeigen, sondern wies darüber hinaus auf die enge Verknüpfung von Kampf um die Freiheit und Kampf um die gesellschaftliche Verteilung des Landes hin: Front und Hinterland waren die Zentren des republikanischen Spaniens, das mutig und tapfer versuchte, dem eigenen und dem fremden Faschismus (Franco wurde bekanntlich von Mussolini und Hitler unterstützt) standzuhalten. ■

## Die Filme im Januar

Jeweils Sonntag, 17.30 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr im Studio 4 (Filmpodium der Stadt Zürich):

7./8.: «Marius» von Alexander Korda (Frankreich 1931)

14./15.: «Fanny» von Marc Allégret (Frankreich 1932)

21./22.: «César» von Marcel Pagnol (Frankreich 1936)

28./29.: «Spanish Earth» von Joris Ivens (USA 1937) und «Espoir» von André Malraux (Frankreich 1939)

## Film im Kino

Carola Fischer

### Voices of Sarafina!

(Sarafina!)

USA 1988.

Regie: Nigel Noble  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 89/378)

Wir erinnern uns an die Bilder aus der Tagesschau: Polizisten und Soldaten in Südafrika, die wahllos in eine Menge friedlich demonstrierender Kinder schiessen. Das war die Reaktion des weissen Minderheitsregimes auf die Proteste der schwarzen Schüler der Townships, die sich gegen die Einführung von Afrikaans als Unterrichtssprache in ihren Schulen zur Wehr setzten. Ihr Widerstand gegen eine Massnahme, die sie zu Recht als einen Versuch verstanden, sie durch die Bindung an eine Sprache – die erst noch diejenige ihrer Unterdrücker ist – von der restlichen Welt zu isolieren, wurde mit ungehemmter Gewalt bekämpft. 600 Schwarze wurden in dem Schüleraufstand von Soweto niedergemetzelt.

Zur Zeit sind zwei Filme in den Schweizer Kinos zu sehen, die sich auf diese Ereignisse des Jahres 1976 beziehen. «A Dry White Season» von Euzhan Palcy ist eine Hollywood-Produktion, in deren Mittelpunkt – wieder einmal – ein weisser Südafrikaner steht, der im Verlauf des Films ein Bewusstsein dafür entwickelt, in welchem

Unrechtsstaat er lebt (vgl. Besprechung in ZOOM 22/89). Wie anders ist doch das Bewusstsein derer, die als Schwarze in Südafrika geboren werden. Für die Gewalt und Ohnmacht eine alltägliche Erfahrung sind, deren Menschenwürde mit Füßen getreten wird; die an willkürliche Verhaftungen ebenso gewöhnt sind, wie an das plötzliche Verschwinden von geliebten Menschen; die ihre schulische Ausbildung als Erziehung zum Sklaventum erfahren – unter unverhüllter militärischer Präsenz: «Wie sich konzentrieren und etwas lernen, wenn überall Soldaten sind?»

Mit Sätzen wie diesem berichten Jugendliche in Nigel Nobles Dokumentarfilm über ihre Heimat Südafrika. «Voices of Sarafina!» (am Dokumentarfilmfestival Nyon 1988 mit dem Preis der Ökumenischen Jury ausgezeichnet) ist während der Proben und Aufführungen des Musicals «Sarafina!» in New York entstanden. Dieses Musical von Mbongeni Ngema (Text, Musik und Regie) und Hugh Masekela (Musik), das zum ersten Mal am Johannesburger Market Theatre inszeniert worden ist, basiert auf Geschichten und Begebenheiten aus der Zeit des Schüleraufstands von Soweto, und war eine der Hauptattraktionen des Zürcher Theaterspektakels 1989. Die jungen, temperamentvollen Darsteller eroberten überall, wo sie auftraten, die Herzen des Publikums im Sturm. Wenn man nun diesen Film zu sehen bekommt, versteht man warum.

Selten hat man auf einer Musicalbühne eine Gruppe so strahlender junger Menschen gesehen, deren mitreissende Spielfreude und persönliches Engagement gleichermaßen überzeugen. Da paart sich die tänzerische und musikalische Brillanz amerikanischer Shows