Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 14 (1972)
Heft: 79

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

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

Film bulletin

Red + Herausgeber

KATH FILMKREIS
ZUERICH

Adresse:

Filmbulletin
Postfach
8023 Zürich

SEPTEMBER 72

druck: ROTAG AG

79

SONDER-NUMMER

- VORBEMERKUNG
- GRÜNDE FÜR KONZIPIERTE FILMVERANSTALTUNGEN
- UNGARISCHE FILMWOCHE (MIT PRESSESTIMMEN)
- KONSEQUENZEN, RÜCKSCHLÜSSE

ERFAHRUNGSBERICHT

UNGARISCHE FILMWOCHE

DIE "U N G A R I S C H E F I L M W O C H E"
IST NUR DIE BERUEHMTE SPITZE EINES EISBERGES.

Viele unserer Gedanken und Ueberlegungen der letzten Jahre im Zusammenhang mit unserer Film- und Medienarbeit stehen hinter ihr.

Sie war ein Ereignis - gewissermassen auch ein Testfall - für eine ganze Reihe von Ereignissen, die uns notwendig, sinnvoll und wünschenswert erscheinen.

Sie war aber auch der allein sichtbare Teil einer Arbeit, mit der wir uns mehr als zwei Jahre herumgeschlagen haben - mehr als tausend UNBEZAHLTE Arbeitsstunden wurden von uns dazu aufgebracht.

Grund genug, auf diese Veranstaltung in einem, mehr grundsätzlich gehaltenen, Bericht zurückzukommen.

In einem Bericht übrigens, der vor allem an der im Gange befindlichen Kommunikation über solche und ähnliche Dinge teilnehmen will: er möchte Verständnis wecken, Anregung geben, aber auch Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung sein, die uns neue Impulse geben kann.

KFZ

DASS FILME ZU UNSERER KULTUR GEHOEREN, HAT SICH LANGSAM HERUMGESPROCHEN; WIE SIE VOLL ZUR GELTUNG GEBRACHT WERDEN KOENNEN, WIRD SICH MIT DER ZEIT AUCH NOCH FINDEN.

1

"Einen Beitrag zur Erziehung zur Medienmündigkeit leisten ...", steht irgendwo in unseren Statuten geschrieben. Die Betonung liegt aber auf: Freude an der Auseinandersetzung mit den Medien - und dies unterschied uns immer schon von jenen, die über der Erziehung das Medium vergessen.

Wir sind der Meinung - um es mal vorsichtig und vorläufig in Worte zu fassen -, dass man ohnehin nur zur Auseinandersetzung mit den Medien anregen, sowie Möglichkeiten und Voraussetzungen, dass dies in sinnvoller Weise geschieht, schaffen kann - aber auch, dass dies nur auf Grund der eigenen Erfahrung um Umgang mit den Medien möglich wird.

2

Unabhängiges Filmschaffen, wenige der produzierten Filme gelangen ins Kino, Krisen der Filmfestivals, Kommunales Kino ... wenige Schlagworte, die anzeigen, dass sich die allgemeine Situation in den letzten Jahren etwas geändert hat. Anderseits hat sich immer stärker erwiesen, wie unzureichend und unangemessen die "traditionellen Methoden" (guter Film und Diskussion) sind; sie ermöglichen eine Auseinandersetzung mit dem Medium Film kaum in Ansätzen.

Diese Dinge betreffen uns nicht in erster Linie, und schon gar nicht uns allein. Aber sie betreffen uns eben doch auch und einen Teil unserer Arbeit, die sich sinnvollerweise ja immer mit dem Ganzen in Uebereinstimmung befinden soll.

3

Einsicht aus Erfahrung: Für das AKTIVE FILMVERSTAENDNIS bedeutet es einen wesentlichen Unterschied, ob einer jede Woche einmal einen Film gezeigt bekommt (und wäre es auch immer ein sehr guter!), oder ob er eine Woche hindurch Filme EINES Regisseurs zu sehen in der Lage ist.

Aber auch über Regisseur-Retrospektiven hinaus, lassen sich ALLEIN durch sinnvolles "Programmieren" von Filmen wesentliche Erfahrungen machen und Einsichten gewinnen.

> "Aber wie man es diesmal demonstriert bekam, war neu, atemberaubend und erschütternd. Nicht allein wegen der erdrückenden Fülle des Materials, sondern auch durch den bewusst herausgearbeiteten Kontrast. Es ist den Veranstaltern gelungen DURCH DIE PROGRAMMGESTALTUNG, DEN BEGRIFF "MANIPULATION" SINNFAELLIG UND UEBERZEUGEND DEUTLICH ZU MACHEN" - Dr. E.Haula, zur Retrospektive "Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-45" des Oesterreichischen Filmmuseums.
> Man stelle sich einen Augenblick vor, was sich erarbeiten liesse, wenn man Filme, die den Mythos um Wyatt Earp, Doc Holliday und die Ereignisse von Tombstone behandeln - etwa Ford 1946 bis Perry 1971 -, unmittelbar nacheinander vorführte.
> Zwei Beispiele nur; sie liessen sich aber beliebig erweitern!

Selbstverständlich lassen sich diese Erfahrungen und Einsichten durch Begleitmaterial - oder noch gründlicher innerhalb eines parallel laufenden Seminars - vertiefen; Voraussetzung bleibt allerdings, dass die Filme zu sehen sind.

4

Vielleicht kann man es, zusammenfassend, auch so formulieren: wesentlich - von unserm Standpunkt aus - ist, dass die Zuschauer nicht nur ins Kino gelockt werden, sondern dass ihnen Filme gezeigt werden - was dann auch bedeutet, dass sie es als natürlich und selbstverständlich empfinden, sich mit dem Gezeigten auseinanderzusetzen.

Um dieses anzuregen, zu verbreiten und zu vertiefen, dürften KONZIPIERTE VERANSTALTUNGEN geeignet und notwendig sein. Selbstverständlich: die jeweiligen Situationen lassen solche Vorhaben dringlicher oder weniger dringlich erscheinen; setzen Massstäbe für die Qualität der Veranstaltung - "besser wenigstens das augenblicklich Erreichbare verwirklichen"; "besser nichts realisieren, als das fragwürdige Experiment".

EINE EINMALIGE FILMKULTURELLE INITIATIVE, FUER DIE MAN SICH ZEIT NEHMEN MUESSTE.

(Die Tat)

Eine Möglichkeit, die Ideen umzusetzen, zeichnete sich vor mehr als zwei Jahren ab. Wir beschlossen die Ungarische Filmwoche zu realisieren, da uns dies, gemessen an unseren Ansprüchen und der allgemeinen Situation, als sinnvoll und verantwortbar erschien.

Wie erwartet hatten wir unsere Schwierigkeiten, machten den einen und andern Fehler, konnten nicht ganz erreichen, was uns vorschwebte. (So aufregend sind diese Dinge aber nicht, dass sie hier detailliert aufgezeichnet werden müssten. Es soll hier deshalb nur noch einmal das Programm und die Pressestimmen wiedergegeben werden.)

Als Gesammteindruck soviel:

- es ist ein Weg, und
- es scheint uns sinnvoll, ihn unseren Möglichkeiten entsprechend, weiterzuverfolgen.

PRESSESTIMMEN

Ungarische Filmwoche

vom 5.-11. Nov. 1971

im **Kino LUXOR**, Glärnischstrasse 35

unter dem Patronat des
Filmpodiums der Stadt Zürich und der ungarischen Botschaft Bern,
Kulturattache, Herr Szabolcs Mathé

Freitag, 5. November
17.15 Uhr Wie der Kies fällt
19.00 Uhr Die Hoffnungslosen

Samstag, 6. November
17.15 Uhr Die Hoffnungslosen
19.00 Uhr Stille und Schrei

Sonntag, 7. November
17.15 Uhr Reise um meinen Schädel
19.00 Uhr Das Mädchen

Montag, 8. November
17.15 Uhr Verbotenes Gebiet
19.00 Uhr Gesicht

Dienstag, 9. November
17.15 Uhr Stille und Schrei
19.00 Uhr Reise um meinen Schädel

Mittwoch, 10. November
17.15 Uhr Das Mädchen
19.00 Uhr Sommer auf dem Berge

Donnerstag, 11. November
17.15 Uhr Sommer auf dem Berge
19.00 Uhr Wie der Kies fällt

Eintrittspreise Fr. 3.30 und 4.40

Veranstalter:
Katholischer Filmkreis Zürich

Mitwirkende:
Schweiz. Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film
Filmgilde Zürich
Katholisches Filmbüro SKVV
Schweiz. Protestantischer Filmdienst

148919a

Luxor 36 10 36

2. W. 3 u. 8.30 h. Schw. Premiere. Peter Fonda reitet wieder. **DER WEITE RITT** (The Hired Hand) Ein Film von und mit Peter Fonda und Warren Oates. Engl. gespr., dt./fr. Titel. In Technicolor.
5.15 und 7 Uhr: **UNGARISCHE FILMWOCHE**

Luxor | **am Paradeplatz** | **36 10 36**

Ab Freitag
3 und 8.30 Uhr Schweizer Premiere
Peter Fonda reitet wieder
Der weite Ritt
(The Hired Hand)
Ein Film von und mit Peter Fonda
und Warren Oates
Engl. gespr., deutsch/franz. Titel, in Technicolor

5.15 und 7 Uhr
Ungarische Filmwoche

3 und 8.30 Uhr

Peter Fonda ... **reitet wieder**

2. Woche **2. Woche**

Schweiz. Erstaufführung, in Technicolor. Engl. gespr. m. deutsch/franz. Titel.

Vom 5. bis 11. November, 5.15 und 7.00 Uhr
Ungarische Filmwoche

CINEMA **LUXOR** beim Paradeplatz

Tel. 36 10 36

GV 011

TAGES ANZEIGER

TAGBLATT DER STADT ZÜRICH

Ungarische Filmwoche vom 5.-11. November 1971

im **Kino LUXOR**, Glärnischstrasse 35,

unter dem Patronat des
Filmpodiums der Stadt Zürich

Freitag, 5. November
— 17.15 Uhr Wie der Kies fällt
— 19.00 Uhr Die Hoffnungslosen

Samstag, 6. November
— 17.15 Uhr Die Hoffnungslosen
— 19.00 Uhr Stille und Schrei

Sonntag, 7. November
— 17.15 Uhr Reise um meinen Schädel
— 19.00 Uhr Das Mädchen

Eintrittspreise Fr. 3.30 / 4.40

(149363a

NEUE ZÜRCHER NACHRICHTEN

Ungarische Filmwoche

Eine Veranstaltung des katholischen Filmkreises im Kino «Luxor»

Bis zum 11. November führt der katholische Filmkreis Zürich, unterstützt von weiteren Organisationen und patroniert von der ungarischen Botschaft in Bern und vom Filmpodium Zürich, eine Woche des ungarischen Films durch. Als repräsentativer Querschnitt durch das bei uns zu wenig bekannte ungarische Filmschaffen werden die folgenden Werke vorgeführt:
Samstag, 6. Nov., 17.15 Uhr: «Die Hoffnungslosen»; 19 Uhr: «Stille und Schrei» — Sonntag, 7. Nov., 17.15 Uhr: «Reise um meinen Schädel»; 19 Uhr: «Das Mädchen» — Montag, 8. Nov., 17.15 Uhr: «Verbotenes Gebiet»; 19 Uhr: «Gesicht» — Dienstag, 9. Nov., 17.15 Uhr: «Stille und Schrei»; 19 Uhr: «Reise um meinen Schädel» — Mittwoch, 10. Nov., 17.15 Uhr: «Das Mädchen»; 19 Uhr: «Sommer auf dem Berge» — Donnerstag, 11. Nov., 17.15 Uhr: «Sommer auf dem Berge»; 19 Uhr: «Wie der Kies fällt».
Der katholische Filmkreis hat zu diesem Anlass eine reichhaltige und sehr informative Dokumentation herausgegeben. Sie kann an der Kinokasse (Luxor) oder beim katholischen Filmkreis Zürich, Postfach, 8023 Zürich, bezogen werden.

Ungarische Filmwoche

5. bis 11. November im Kino Luxor in Zürich

Tag	17.30 Uhr	20.30 Uhr
Freitag	**«Wie der Kies fällt»** von Sandór Sará**	**«Die Hoffnungslosen»** von Miklos Jancsó **
Samstag	**«Die Hoffnungslosen»** von Miklos Jancsó **	**«Stille und Schrei»** von Miklos Jancsó **
Sonntag	**«Reise um meinen Schädel»** von G. Révész **	**«Das Mädchen»** von Marta Mészáros ***
Montag	**«Verbotenes Gebiet»** von P. Gabor *	**«Gesicht»** P. Zolnay *
Dienstag	**«Stille und Schrei»** von Miklos Jancsó **	**«Reise um meinen Schädel»** von G. Révész **
Mittwoch	**«Das Mädchen»** von Marta Mészáros ***	**«Sommer auf dem Berge»** von Peter Bacso **
Donnerstag	**«Sommer auf dem Berge»** von Peter Bacso **	**«Wie der Kies fällt»** von Sandór Sará**

Die Filme werden in ungarischer Originalfassung mit französischen (*), englischen (**) und deutschen (***) Untertiteln aufgeführt. Inhaltsbeschreibungen liegen im Kino auf. Bei grosser Nachfrage kann jeweils der deutsche Text eingesprochen werden.

Ueber die Einfuhrbewilligung der einzelnen Filme ist im Augenblick der Drucklegung noch nicht definitiv entschieden. Bitte beachten Sie deshalb die Tageszeitungen oder erkundigen Sie sich direkt beim **Katholischen Filmkreis,** Postfach, 8023 Zürich.

FILMBERATER 10/71

ANCILLA 10/71

Film-Kolumne 4

Die Realität verlangt die Schizophrenie, sowohl über wichtige Filme, die kaum zu sehen sind, wie über unwesentliche, die aber gerade in den Kinos laufen, zu schreiben: dies haben wir schon festgestellt. Auch dagegen könnte man theoretisch natürlich etwas tun. Praktisch allerdings erweist es sich als außerordentlich schwierig – zu versuchen ist es dennoch. Und wir haben es versucht! Wenn nicht im letzten Augenblick noch Absagen und Einsprüche erfolgen, wird der Kath. Filmkreis Zürich – von dem die Initiative ausging – zusammen mit anderen filmkulturellen Organisationen vom **4. bis 15. November** eine **Ungarische Filmwoche,** die unter dem Patronat des Stadtpräsidenten und des ungarischen Botschafters steht, in der Stadt Zürich durchführen.

Diese Veranstaltung muß natürlich erfolgreich sein, wenn die Chance, sie mit andern Filmen aus andern Ländern, die bei uns einem breiteren Publikum ebenfalls unbekannt blieben, zu wiederholen, nicht verpaßt werden soll. Alle, die wirklich an einem breiteren Angebot wichtiger und bedeutender Filme interessiert sind, werden das Unternehmen selbstverständlich nach Kräften unterstützen. Vielleicht fahren Sie mal nach Zürich, an einem Abend werden jeweils gleich zwei verschiedene Spielfilme gezeigt. (Das Programm der Woche ist direkt beim Filmkreis zu beziehen; ebenso eine «Kleine Dokumentation zum ungarischen Spielfilm».)

Warum gerade ungarische Filme? Zunächst einmal, weil sich dazu gerade Gelegenheit bot; dann aber auch: Ungarn hat seit Jahren eine überaus intensive Filmproduktion – als kleines Land mit nur 10 Millionen Einwohnern – jährlich 20 Spielfilme; obwohl ein überdurchschnittlich hoher Anteil dieser Werke international und unter Fachleuten große Beachtung fand, wurde 1970 kein einziges und zuvor auch nur selten eines in die Schweiz eingeführt.

Gerade die bedeutendsten Werke befassen sich mit der Vergangenheit, versuchen wichtige Phasen in der ungarischen Geschichte zu durchleuchten – ganz ehrlich und ohne (sowieso falsches) Pathos die Wahrheit zu finden. Was erduldet der Mensch in schweren Zeiten? Was kann er tun, wozu ist er fähig, wie verhält er sich – und warum gerade so? Im Bemühen, auf solche Fragen zu «antworten» erheben sich die Filme über die in ihnen konkret dargestellten Situationen und gelangen in allgemeingültige Bereiche, die jeden Menschen interessieren dürften. Walter Vian

Notizen zu ungarischen Spielfilmen

«Ungarn war im Mittelalter ein blühendes Reich, wurde dann Teil der Habsburger Monarchie und ist noch später ein unwesentlich kleines Land geworden; gleichzeitig aber wuchs in der Bevölkerung ein falsches nationales Selbstbewußtsein: je kleiner Ungarn wurde, desto intoleranter wurden die Ungaren, desto gekränkter fühlten sie sich. Sie schlossen am Ende jede Möglichkeit aus, all das Schlechte in der Welt selbst mitverschuldet zu haben; alles war nur deshalb so schlecht und so schrecklich, weil die ganze Welt gegen uns war.

Auch wenn das alles sehr viel komplizierter ist, mag dies etwa der Kern sein. Die ungarische Intelligenz konnte sich mit dieser «Erklärung» natürlich nicht abfinden, also versuchte sie – und dieses Bedürfnis war in den letzten zwanzig Jahren besonders groß – sich über die ungarische Geschichte klar zu werden.»

Dies gab mir Istvan Nemeskürty, einer der Filmstudioleiter, als Grund dafür an, weshalb gerade die bedeutendsten ungarischen Filme Ereignisse aus der ungarischen Geschichte aufgreifen. Bevor ich nun ein paar dieser Filme kurz vorstelle, will ich doch noch schnell festhalten: auch die Schweiz ist ein kleines Land, auch bei uns gibt es falsches nationales Bewußtsein und viel Intoleranz. Man könnte sich an kritische Äußerungen zur Schweiz etwa von Dürrenmatt, Bichsel, auch von Alain Tanner – «Charles, mort ou vif»! – erinnern; stellvertretend Max Frisch: «Andorra ist ein kleines Land, sogar ein sehr kleines Land, und schon darum ist das Volk, das darin lebt, ein sonderbares Volk, ebenso mißtrauisch wie ehrgeizig, mißtrauisch gegen alles, was nicht aus den eigenen Tälern kommt», in seinem Tagebuch und deutlicher in einer 1.-August-Rede 1957: «Ich habe gesagt, die Schweiz habe Angst. Ich meine das ganz einfach: Jeder, der eine Rolle spielt, die nicht ganz mit der Wirklichkeit übereinstimmt, muß ja Angst haben, und darum erträgt er sehr wenig Kritik.»

Die Ehrlichkeit, mit der die ungarischen Regisseure historische Ereignisse untersuchen, ist nicht ganz selbstverständlich; die Frage nach dem Menschen, nach menschlichen Verhaltensweisen, die stets im Zentrum steht, die Suche nach Wahrheit machen die Filme zeitlos, allgemeingültig und aktuell – auch für uns.

Kalte Tage (Andras Kovacs)

«Der Film schildert ein brutales Ereignis während des Zweiten Weltkrieges: ungarische Soldaten und Militärs verübten Massenmord an serbischen Leuten. Der Kovacs hat gesagt: Wir müssen eigentlich einmal einen Film drehen, der es nicht so zeigt, wie es Mode ist: die Deutschen waren Faschisten und Nazis und alle andern Völker waren unterjocht – es wimmelte nur so von Widerstandsbewegungen. Nein, wir müssen zeigen, was wir selber gemacht haben, und es stellt sich heraus, daß es auch in Ungarn Faschisten gab.» (Nemeskürty).

Aus den Gesprächen von vier Angeklagten, die in einer Zelle sitzen, aus Rückblenden, die sich dramaturgisch aus diesen Gesprächen ergeben, baut sich die Rekonstruktion der Ereignisse langsam auf. Der Zuschauer muß erfahren, daß dabei keine Bestien am Werke waren, sondern Bürger, die einer erlaubten Laune nachgegeben haben; es ist auch ein Versuch, Anfälligkeiten für das Schlimmste nicht zuletzt bei den normalen Zeitgenossen zu finden.

Wie der Kies fällt (Sandor Sara)

Der Film spielt Ende der vierziger Jahre; in dieser Zeit begannen auch in Ungarn die konstruierten Prozesse. Die politische Polizei verhaftet den Vater von Balazs, wegen einer unbedeutenden Vorschriftswidrigkeit. Dadurch fallen die Hochschulpläne des Jungen – er möchte an die Akademie für Filmkunst – ins Wasser. Er nimmt deshalb eine Stelle als Landvermesser an. In seinem Lebenslauf schreibt er, sein Vater sei gestorben. Und von den Erlebnissen, die er in dem Jahr, wo er als Landvermesser ganz Ungarn bereist hat, berichtet sein Film, den er selber dreht, nachdem er die Filmhochschule doch noch absolvieren konnte.

Der Film trägt autobiografische Züge, und Sara, der diesen Film nicht nur als Regisseur, sondern auch als Drehbuchautor und Kameramann gestaltete, meint: «Wenn man die Gründe klärt und zeigt, wie es zu solchen Geschehnissen kam, dann kann man sich darauf verlassen, daß solches in Zukunft nicht wieder vorkommen wird – man hat diese Hoffnung.» Er zitiert auch eine Wochenschau aus jener Zeit, um – wie er selbst sagt – «diese sehr tiefe Kluft zwischen der Wahrheit und dem Bild von der Wahrheit darzustellen.»

Besonders fallen in diesem Film die vielen Porträtaufnahmen auf. «Ich glaube, daß fünfzehn geprägte Gesichter oft interessantere und spannendere Dinge über die Welt erzählen können als die noch so dramatische Darstellung einer guten Geschichte», sagt der sympathische Regisseur dazu und die Gesichter, die er «gefunden» hat, zeigen, wie recht er damit hat.

Sommer auf dem Berge (Peter Bacso)

Einer Gruppe junger Künstler wird von einer Genossenschaft ein unbenutztes Terrain zum Kauf angeboten. Bei einer Besichtigung stellt sich heraus, daß es sich um Gelände und Gebäude eines ehemaligen Straflagers aus der Zeit des «Personenkultes» handelt. Ein Junge und ein Mädchen beschließen, das Gelände dennoch zu erwerben, und sie finden einen weitern Partner in einem Autofahrer, der sie in die Hauptstadt zurückfährt: «Wir kaufen uns ein privates Lager», meint er dazu lakonisch – er, von dem sich später herausstellt, daß er ein Häftling dieses Lagers war.

Die drei richten sich ein und bewohnen das Lager; die Jungen, für die Stalin und selbst der Aufstand von 1956 blasse Kindheitserinnerungen sind, und der Doktor, der diese Zeiten als Gefangener erlebt hat. Es gibt keine Rückblenden und dennoch ist die Vergangenheit immer präsent: ein Bewachungsturm kommt immer mal wieder ins Bild und in den alltäglichsten Gesprächen ist sie plötzlich da, etwa wenn der Doktor auf die Feststellung, daß er viel rauche, antwortet: «Ich habe lange Zeit nicht geraucht.»

Durch Zufall kommt es auch zu einer Begegnung mit dem ehemaligen Lagerkommandanten. Die ersten Worte, die dabei gewechselt werden, sind geeignet, den Film zu charakterisieren: «Pardon, bist du's?» – «Ja.» – «Wie geht's?» – «Es geht.» – «Deine Gesundheit?» – «Geht an. Und du?» – «Mir geht's nicht gut. Mein Magen ist kaputt. Eine scheußliche Hitze», und der da klagt, ist der Lagerkommandant a. D. Die Vergangenheit ist da, aber sie wird nicht hochgespielt – wen interessiert das heute noch? Der Junge meint: «Die haben einander gegenseitig eingesperrt. Ein Mensch von heute kann sich da nicht auskennen. Ich kümmere mich um meine Arbeit und darum, daß wir zu essen haben. Ich bin hergekommen, um mein eigenes Leben zu führen und um mich wohlzufühlen.» Aber auch er spürt «die verfluchte Spannung in der Luft», wie er es nennt. Und das Mädchen, das sich dafür zu interessieren beginnt und etwa fragt: «Warum wurden Sie hergebracht?» – «Warum? – Weil ich auf der Liste stand», zur Antwort erhält, sinniert: «Sonderbar, als Kind war ich jeden Sommer hier in der Nähe. Und ich wußte von nichts.» Kein Polit-Knüller wie Costa Gavras' «Das Geständnis», der nur das Spektakel will, sondern ein ganz leiser unscheinbarer Film, der dem aufmerksamen Zuschauer nichts desto weniger unter die Haut geht.

Miklos Jancso

Dies ist der Name des heute bekanntesten ungarischen Regisseurs; aber hier ist nicht Platz, auch nur einen seiner Filme detailliert zu besprechen. Um den Grundton seiner Werke anzugeben, soll er selbst zu Worte kommen: «Aus dem Tagebuch Cäsars geht hervor, daß die Römer im wesentlichen die gleichen Grundmethoden gegenüber den unterjochten Stämmen anwendeten wie vor kurzem die Nazis. Die Methoden haben sich in den zweitausend Jahren nur technisch entwickelt. Dies bedeutet natürlich nicht, daß die Menschheit in zweitausend Jahren gleich geblieben wäre, doch gibt es zweifellos gespenstische Ähnlichkeiten.» Erwähnt seien noch zwei seiner sehenswerten Filme: *«Stille und Schrei»* und *«Die Hoffnungslosen»*. Die Filme von Miklos Jancso beanspruchen die ungeteilte Aufmerksamkeit. Jedes Detail ist wichtig; weder die Wahl des Kamerastandpunktes noch ihre Bewegung ist zufällig: «Ich arbeite an der Entrümpelung, der Vereinfachung, der Entdramatisierung . . . Ich mag ganz einfach keine nutzlosen Details und damit verwässerte Thematik.» (Jancso)

Walter Vian

Ungarische Filme

Ungarn: ein kleines Land, 93 000 Quadratkilometer, etwa 10 Millionen Einwohner; seine Grenzen sind — in den grossen Linien — auch die Grenzen des ungarischen Sprachgebietes.
Trotzdem produziert Ungarn seit 1960 im Jahresdurchschnitt 20 abendfüllende Spielfilme. Andere Länder mit höherem Lebensstandard — wie die Schweiz, Österreich, Holland, Norwegen — haben keine vergleichbare Filmproduktion — warum? Istvan Nemeskürty, Leiter des Mafilm-Studios 4, nennt folgende Momente, die zusammenwirken müssen, um eine solche Filmproduktion zu ermöglichen: «Es muss ein Staat sein, der Geld gibt; ein Publikum, das Karten kauft; gute, erfolgreiche Filme müssen gedreht werden; eine Regierung, die es ermöglicht, dass wirklich gute Filme produziert werden, muss da sein. (In den Jahren 1951/52 etwa wurden schlechte und oberflächlich politisierende Propagandafilme gedreht — die brauchen wir nicht).»
Nun, Ungarn produziert nicht nur viel; eine ganze Reihe dieser Filme fand international, besonders unter Fachleuten, grosse Beachtung. Der deutsche Filmkritiker Ulrich Gregor etwa schrieb letztes Jahr: «Die ungarische Kinematographie hat sich im Film der sozialistischen Länder eine führende Position erobern können; aber ihre wichtigsten Repräsentanten (Jancso, Kovacs, Fabri, Gaál, Szabó, Bacso, um nur einige zu nennen) und ihre bedeutendsten Werke sind bei uns immer noch fast unbekannt. Wir meinen, dass das ungarische Kino das imponierende Beispiel einer nationalen Filmproduktion liefert, die nicht nur den verschiedenartigsten Talenten freie Entfaltung erlaubt, sondern gleichzeitig im Prozess der nationalen Selbsterkenntnis eine avantgardistische Rolle spielt.»
Gerade die bedeutendsten Werke befassen sich mit der Vergangenheit, versuchen Klarheit in die ungarische Geschichte zu bringen und mit alten Vorurteilen aufzuräumen; als Grund dafür gab mir wiederum Herr Nemeskürty an: «Ungarn war im Mittelalter ein blühendes Reich, wurde dann Teil der Habsburger Monarchie und ist noch später ein unwesentliches, kleines Land geworden. Gleichzeitig aber wuchs in der Bevölkerung ein falsches nationales Selbstbewusstsein: je kleiner Ungarn wurde, desto gekränkter fühlten sich die Ungaren, desto intoleranter wurden sie; ja, sie schlossen am Ende jede Möglichkeit aus, all das Schlechte in der Welt mitverschuldet zu haben: alles war nur deshalb so schlecht und so schrecklich, weil die ganze Welt gegen uns ist.» Ganz ähnlich klang es bei Max Frischs 1.-August-Rede 1957: «Ich habe gesagt, die Schweiz habe Angst. Ich meine das ganz einfach: Jeder, der eine Rolle spielt, die nicht ganz mit der Wirklichkeit übereinstimmt, muss ja Angst haben, und darum erträgt er sehr wenig Kritik.» Die Ehrlichkeit, mit der die ungarischen Regisseure historische Ereignisse untersuchen, ist nicht einfach selbstverständlich; die Frage nach dem Menschen, nach Verhaltensweisen, die stets im Zentrum steht, und die Suche nach Wahrheit machen die Filme zeitlos, allgemeingültig und aktuell — heben sie weit über das konkret Dargestellte hinaus.
Dies alles wäre Grund genug, einmal näher auf den ungarischen Film einzugehen, wir haben aber doppelten Grund: Wenn sich nicht noch im letzten Augenblick unüberwindliche Hindernisse auftürmen, sollen im November in Zürich zwölf — bei uns einem breiteren Publikum unbekannt gebliebene — ungarische Filme aufgeführt werden! (Heute können Sie unsere ersten beiden Beiträge auf den Seiten 187—195 lesen. Über das Programm der «Ungarischen Filmwoche» wird Sie unser nächstes Heft orientieren.)

Walter Vian

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.)

FILMBERATER 9/71

Filmberater-Interview

Sándor Sára und sein Film «Wie der Kies fällt»

Vian: In Ihrem Film «Wie der Kies fällt» gibt es einen Jungen, der an der Filmhochschule studieren will, zunächst aber als Geotechniker arbeitet und dabei Verschiedenes erlebt, das er dann, nachdem er die Filmhochschule doch noch absolvieren kann, in seinen ersten Film — Szenen von seinen Dreharbeiten bilden den Schluss Ihres Films — verarbeitet. Ist es richtig, dass Ihr erster Spielfilm — bei dem Sie ja Drehbuchautor, Regisseur und Kameramann zugleich waren — autobiographische Züge aufweist?

Sára: Ja, es gibt einige autobiographische Elemente darin. Ich würde das etwa so beschreiben: Wenn man besondere Situationen erlebt, versteht und die Konsequenzen zieht, dann verwendet man diese Erfahrung — als Elemente, aber natürlich nicht so, wie es tatsächlich geschehen ist oder erlebt wurde; im Film kommt es zur Anwendung.

Vian: Die Geschichte verläuft anders als in Ihrem Leben?

Sára: Ja, natürlich! Beispiel: Ich habe wirklich mit einem Griechen zusammen geotechnische Arbeiten ausgeführt, aber der Grieche ist nicht gestorben — er lebt noch immer und ist seitdem ein Philosoph geworden —; im Film muss er, aus dramaturgischen Gründen, sterben.

Vian: Sie haben bis heute — wenn Sie nicht als Kameramann arbeiteten — hauptsächlich Dokumentarfilme gedreht. Würden Sie darin übereinstimmen, dass dieser Spielfilm, insofern er Ereignisse aus Ihrem Leben darstellt, ebenfalls dokumentarische Aspekte aufweist?

Sára: Wenn man den Film als eine authentische Darstellung betrachtet, kann man wohl von dokumentarischen Zügen sprechen. Die Geschehnisse, die dargestellt werden, sind von der Wahrheit gedeckt! — so etwa der Monolog des alten Bauern. (Der Junge und der Grieche, die ein Weilerzentrum, eine Genossenschaft, einrichten wollen, unterhalten sich mit den Bauern und da berichtet einer von seinen schlechten Erfahrungen. Bauer: «Sie betraten das Gehöft und sagten zum Bauern: na, Väterchen, jetzt fängt das goldene Leben an. Maschinen, blühende Landwirtschaft. Sie brauchen nur dieses Papier zu unterschreiben. — Ich brauche so etwas nicht. — Um Gottes willen, Väterchen, übereilen sie nichts. Darauf drückten sie ihm einen Wecker in die Hand: Gehen Sie hinaus, wenn er scheppert, kommen Sie wieder. Nach einer Viertelstunde kam er wieder. Na, Väterchen, Sie wollen's immer noch nicht? Nein. Na, nehmen Sie die Uhr und überlegen Sie, bis sie wieder scheppert. Den Wecker stellten sie auf zehn Minuten ein. Hoffentlich haben Sie es sich überlegt. Was soll ein alter Bauer dazu sagen? Dann fünf Minuten, dann drei, dann noch eine. Seitdem hat man den Mann nicht mehr gesehen.»)

Vian: Weshalb wählten Sie die Form des Spielfilms? Deshalb, weil es nicht möglich gewesen wäre, das Thema in einem Dokumentarfilm zu behandeln, oder nur deshalb, weil Sie Schwierigkeiten gehabt hätten, die entsprechenden Szenen in der Wirklichkeit nochmals so zu finden, wie Sie sie erlebt haben?

Sára: Es wäre falsch, diese Ereignisse, die ja in den fünfziger Jahren spielen, zu rekonstruieren. Aber grundsätzlich interessiert mich an diesen Situationen das menschliche Verhalten. Genauer: Was erduldet der Mensch in solch einer schweren historischen Periode, was kann er tun, wozu ist er fähig? Wird er ausbrechen? Was für Möglichkeiten gibt es, die schwierigen Umstände zu eliminieren? Und wenn man Schicksale oder menschliches Verhalten in schweren Zeiten analysiert, dann kommt man nicht ohne Darsteller aus.

Vian: Trotzdem ist es aber richtig, dass etwa die Bauern keine Schauspieler waren?

Sára: Natürlich — das waren echte Bauern.

Vian: Man stellt beim Betrachten Ihres Films fest, dass Sie vor allem mit Totalen und mit Grossaufnahmen, Porträtaufnahmen arbeiten.

Sára: Das ist grundsätzlich deshalb so, weil bei mir das Bild wesentlich ist. Am besten darstellen lässt sich in den Totalen; sie erfassen nicht nur eine Gegend, nicht nur eine Stimmung sehr genau, sondern auch diese Menschen in ihrer Umgebung. Die Nahaufnahmen bringen die Menschen näher, man kann die menschlichen Verbindungen besser abmessen. Was dazwischen liegt, halte ich nicht für sehr charakteristisch — man kann damit nicht sehr viel ausdrücken.

Vian: Vor allem die Totalen sind ausgezeichnet, sehr exakt komponiert. Ist das nur durch das Auge, durch ein Gefühl für Schönheit bedingt, oder gibt es noch andere Gründe dafür?

Sára: Schönheit an sich interessiert mich nicht. Ich würde nicht sagen, dass die Bil-

Knappe Inhaltsbeschreibung zu «Wie der Kies fällt» zum besseren Verständnis des Interviews

Der Film spielt Ende der vierziger Jahre; in dieser Zeit begannen in Ungarn die konstruierten Prozesse. Die politische Polizei verhaftete den Vater von Balazs, einen Eisenbahner, wegen einer unbedeutenden Vorschriftswidrigkeit. Dadurch fallen die Hochschulpläne des Jungen ins Wasser. Er nimmt eine Stelle als Landvermesser an; in seinen Lebenslauf schreibt er, sein Vater sei gestorben.
An seiner Arbeitsstelle lernt der Junge Balazs den emigrierten griechischen Kommunisten Ilias kennen. Gemeinsam übernehmen sie die Vorbereitungsarbeiten für ein aufzubauendes Gehöfte-Zentrum. Die Bauern empfangen die Städter mit Misstrauen. Dennoch gelingt es den beiden, die neue Idee verständlich zu machen, und alles geht gut voran. Doch dann werden, im Zuge der gewaltsamen Organisierung der landwirtschaftlichen Produktions-Genossenschaften, die Bauern der Gehöfte zusammengetrieben; die Aufgebrachten machen den Griechen dafür verantwortlich und erschlagen ihn.
Der Junge wird für die geleistete Arbeit bei der Vorbereitung des Zentrums gelobt; die Institution, für die er arbeitet, empfiehlt ihn für ein Studium auf der Universität. Zunächst aber hat Balazs noch eine Vermessungsarbeit in der Nähe eines Zigeunerdorfes auszuführen. Auch hier gelingt es ihm, eine aufrichtige menschliche Beziehung zu seinen Gehilfen und deren Familien, den scheuen und misstrauischen Zigeunern, anzuknüpfen. Und wieder werden diese Kontakte durch eine grausame Anordnung der Behörden gestört. Er wird Zeuge einer mit Gewalt durchgeführten sanitären Massnahme: Entlausung, über deren erniedrigende Durchführung sich der Junge empört.
Balazs meldet sich erneut bei der Akademie für Bühnen- und Filmkunst an und fährt mit seinen Fotoaufnahmen, welche die Erinnerungen seines bewegten Jahres verewigen, zur Aufnahmeprüfung. Die letzten Einstellungen zeigen ihn bei den Dreharbeiten zu einem Film, der (ebenfalls) diese Ereignisse aufgreift und festhalten soll. -an

der schön komponiert sind, eher: Es gibt eine Ordnung darin. Das zeigt auch an, dass man Ordnung und Klarheit schaffen möchte. Es ist meine Überzeugung, dass die Gedanken nur dann eine Wirkung haben, nur dann klar sind, wenn sie genau dargestellt werden. Wenn es keine Ordnung gibt, oder wenn etwas nur Zufälliges im Bild gezeigt wird, dann drückt es nicht aus, was ich eigentlich sagen möchte. Man muss sich klar ausdrücken, nicht nur wenn man spricht; das gilt auch, wenn man Bilder komponiert, filmt — auch das ist eine Form der Sprache.

Vian: Gibt es auch darum so wenig Bewegung in Ihrem Film?

Sára: Ich bin nicht gegen Bewegung, das ist nicht der Grund. Es ergibt sich aus den gewählten Situationen; es ist abhängig vom Charakter, der hier sehr statisch ist. Man soll nicht Personen bewegen, nur um Bewegung zu schaffen.

Vian: Sie würden aber zustimmen, dass es schwieriger ist, Bewegung so zu kontrollieren, dass die Ordnung erhalten bleibt?

Sára: Das glaube ich nicht. Als Beispiel kann ich Ihnen die Jancso-Filme entgegenhalten, da bewegen sich Menschen und Kamera immer.

Vian: Bei Ihnen sind — im Gegensatz zu den Filmen von Jancso — die Beziehungen zwischen dem Zuschauer und den Darstellern menschlicher, freundlicher. Und ich meine, dass das daher rührt: Jancso kreist die Personen ein, wie Schachfiguren, wie Objekte.

Sára: Es kann genau so sein, weil er Strukturen komponiert und modelliert — ich bin nicht der Mann, der modelliert. Bei ihm zeigen sich Modelle, bei mir aber grundlegende Empfindungen und menschliche Nähe.

Vian: Im Vorspann zu Ihrem Film gibt es den Monolog: «Warum denke auch ich immer daran, was fehlt? Daran, was noch nicht ist; daran, was nicht mehr sein kann. Kannst du diese Gesichter vergessen? Sie fordern von dir Rechenschaft über die Geschichte. Du hast von der Geschichte über den Menschen und auch von dir selbst Rechenschaft zu fordern.» Und dieser Kommentar wird von der Stimme des Jungen gegen Ende Ihres Films, da wo die Szenen mit den Dreharbeiten beginnen, wiederholt: «Kannst du diese Gesichter vergessen? Man wird von dir Rechenschaft fordern über die Geschichte — und das mit Recht. Fordere auch du (. . .). Wie sagte doch der Grieche? Wir müssen nicht nur verantworten, was wir sind, sondern auch, was wir waren und sein werden.»
Glaubt der Junge (Balazs), dass er damit, dass er diesen Film dreht, dieser Verantwortung . . .

Sára: Auch! Aber man muss dieser Verantwortung immer, ständig nachkommen — nicht nur während man einen Film macht. Ein Mensch muss immer verantwortungsbewusst sein, weil er jederzeit für seine Handlungen verantwortlich ist.

Vian: Trotzdem, Sie greifen das Thema für den Film auf: Beinhaltet das nicht die Absicht, beim Zuschauer etwas zu verändern, ihm etwas klarzumachen — eben dieses Verantwortlich-Werden?

Sára: Es gibt sehr viele Gründe, warum man ein Thema wählt. In die Verantwortlichkeit fällt nicht nur das Filmemachen — obwohl dieses Thema in den besten Filmen, die in den letzten 6 bis 8 Jahren bei uns produziert wurden, immer wieder auftaucht.

Vian: Dann formuliere ich die Frage noch einmal anders: Der Junge macht einen Film über seine Erlebnisse in dieser schweren Zeit, und Ihr Film — in dem das ja dargestellt wird — weist autobiographische Züge auf; heisst das nicht, dass der Junge und auch Sie sehr an die Möglichkeit glauben, dass Filme das Denken der Zuschauer verändern können?

Sára: Also, es war eine ziemlich wirre Situation bei uns in den fünfziger Jahren, und diese Periode muss zuerst geklärt werden — es ist meine Absicht, da etwas zu klären. Wenn man die Gründe klärt und zeigt, wie es zu solchen Geschehnissen kam, dann kann man sich darauf verlassen, dass solches in Zukunft nicht wieder vorkommen wird.
— ? —
Dann hat man diese Hoffnung.

Vian: Die eingeblendeten Filme — einmal die Wochenschau, die der Junge und der Grieche im Kino sehen, und einmal der Spielfilm, den sie den Bauern auf freiem Feld projizieren — sind alte Originale, die Sie einfach zitieren?

Sára: Der eingeblendete Spielfilm wurde 1948 gedreht und war einer der besten; er zeigt die Lage der ungarischen Bauern unter dem Regime von Horthy (1919—1944). In den fünfziger Jahren hat man bei uns gesagt, dass man die Menschen kultivieren muss. Gewisse Vorstellungen hat man auch verwirklicht; aber anderseits waren die Bauern, die man so willkürlich organisiert und gezwungen hat, in die Kollektive einzutreten, in derselben Situation wie vor dem Krieg — sie waren gezwungen, etwas zu machen, was sie nicht wollten: so nicht wollten. Man hat damals auch geglaubt, dass die Bauern einsehen werden: Jetzt geht es uns besser als vor dem Krieg, wenn man ihnen Filme zeigt, die ihre Lage zur Horthy-Zeit schildern. Aber das Gegenteil trat ein: Die Bauern merkten, dass ihre Lage dieselbe war — fast dieselbe.

Sándor Sára

Kurzbiographie

1933 geboren, beendete er 1952 die Mittelschule und meldete sich an die Akademie für Bühnen- und Filmkunst. Da er nicht aufgenommen wurde, nahm er eine Stelle als Landvermesser an und fand so Gelegenheit, ganz Ungarn bei seinen Arbeiten zu bereisen. Im folgenden Jahr meldete sich Sándor Sára wieder für die Filmhochschule, wurde aufgenommen und beendete sie 1957 mit Diplom.
Es folgten einige unfruchtbare Jahre; Sára musste sich als Hilfsoperateur bei Kurzfilmen betätigen.
Als 1960 das Bela-Balazs-Studio für junge Filmkünstler geschaffen wurde, gehörte er zu den Mitbegründern.
Bei den Dreharbeiten zum Dokumentarfilm «Zigeuner» (1962) wird er Zeuge einer zwangsweise durchgeführten Entlausung; ein Erlebnis, das er ebenfalls in seinen ersten Spielfilm — bei dem er Drehbuchautor, Regisseur und Kameramann in einer Person ist — «Wie der Kies fällt» (1968) einbringt.
In den Jahren 1965—1967 hat Sándor Sára vor allem als Kameramann international Beachtung gefunden; aber gerade sein erster Spielfilm beweist, dass er auch darüber hinaus zu den bedeutendsten Talenten des neuen ungarischen Films gehört. -an

Die verwendete Wochenschau zeigt Rakosi (1. Sekretär der Arbeiterpartei; Ministerpräsident vom August 1952 bis Juli 1953), der das Brot in Empfang nimmt (Kommentator: «Die Werktätigen der Hauptstadt Budapest empfangen die 60 Waggons neuen Weizens, zur Ehrung des Bündnisses der Arbeiter und Bauern. Die Abordnungen der Genossenschaftsstädte suchen den grossen Lehrmeister unserer Nation, Genosse Rakosi, auf und überreichen ihm das aus dem ersten neuen Weizen gebakkene Brot, ihm, den sie am meisten lieben, dem unser Volk das meiste zu verdanken hat»); und eine aus der Sowjetunion zurückkehrende Bauerndelegation, die gleich in Kollektive eintritt (Kommentator: «Der Sonderzug mit der Delegation von 200 Mitgliedern ist im Ostbahnhof eingetroffen. Die Delegierten haben sich nach einer Besprechung in Budapest mit einem Aufruf an alle Einzelbauern gewandt. Nach der Besichtigung von Betrieben der sowjetischen Landwirtschaft traten alle Delegationsmitglieder in LPHs ein oder gründeten in ihren Dörfern PGs.») Damit wollte ich diese sehr tiefe Kluft darstellen, zwischen der eigentlichen Wahrheit und dem Bild von der Wahrheit — diese Spannung! Sie ist sehr charakteristisch für diese fünfziger Jahre.

Vian: Dann gibt es in Ihrem Film noch eine Radiodurchsage, in der von einem Verräter die Rede ist, der von einem Volksgericht abgeurteilt werden soll. Sie schliessen daran einen Dialog zwischen dem Jungen und dem Griechen an, in dem es darum geht: Ist der Mann ein Verräter, oder wurde er zur Selbstanklage gezwungen? Ist es ebenfalls Ihre Überzeugung, dass man niemanden zur Selbstanklage, ein Verräter zu sein, zwingen kann — allgemein und speziell, damals und überhaupt?

31. Jahrgang Nr. 10
Oktober 1971
Erscheint monatlich
mit den «Filmberater-Kurzbesprechungen»

Titelbild
Kati Kovacs in «Eltávozott Nat» (Das Mädchen) von Marta Mészáros. Siehe die Beiträge zum ungarischen Film in dieser und der letzten Fb - Nummer aus Anlass der «Ungarischen Filmwoche», die im November in Zürich stattfinden wird. Programm im Inseratenteil.

Sára: Es ist ein Dialog. Der Grieche sagt: Es ist unmöglich. Der Junge meint: Vielleicht ist es doch möglich. Zwei Meinungen stehen sich gegenüber; es hängt von ihrem Charakter, von ihren Erfahrungen ab, wie sie reagieren. Der Grieche kommt aus dem Partisanenkrieg, von einer Revolution; für ihn ist alles schwarz-weiss — und ganz klar. Er ist ein reiner Mensch, der sich nicht vorstellen kann, dass ein Regime — für ein solches hat er auch in Griechenland gekämpft — solche Methoden erlauben wird. Der Junge dagegen zweifelt, weil er persönliche Erfahrung hat. Er und sein Vater, ein Bahnhofvorstand, haben einen Zug aufgehalten; sie wollten etwas Schönes machen, sie haben es für eine humane Sache getan, und auf einmal wird alles gedreht und sein Vater gefangen genommen. Der Junge zweifelt also — nicht weil er klüger ist, nur weil er das Gefühl hat, dass sich hier die Dinge umdrehen.

Vian: Damit ich zu einem typischen «Interview-Schluss» komme, noch eine Standard-Frage — nein, nicht jene nach Ihren Plänen —: Welche Vorbilder haben Sie, welche Regisseure haben Sie stark beeinflusst?

Sára: Ich sehe gerne viele gute Filme, von guten Regisseuren. Wahrscheinlich hat Eisenstein stark auf mich gewirkt und die italienischen Neorealisten, einige Franzosen und vielleicht auch noch andere.
Ja, und zurzeit arbeite ich am Drehbuch für einen neuen Film: da raucht man viel und schläft wenig.

(Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Autors) Walter Vian

FILMBERATER 10/71

Aufsätze / Kommentare / Berichte

Versuch über Miklós Jancsó

I

Jancsó ist bestimmt der bekannteste ungarische Regisseur; die meisten seiner Werke erlangten Weltruf, nachdem er 1966 mit seinem vierten Spielfilm «Die Hoffnungslosen» entdeckt wurde. (Mit seinen drei ersten Spielfilmen und den fast vierzig Kurzfilmen hatte er wenig Erfolg und nur einige Ungaren betrachteten ihn damals als vielversprechendes Talent.)
Inzwischen ist es ein fragwürdiges Unternehmen geworden, auf wenigen Zeilen zu versuchen, sein Werk darzustellen. Eigentlich müsste man zunächst ein Buch über Jancsó und sein Werk schreiben, den Gehalt dann in einen knappen Essay komprimieren: nur so wäre Grundlegendes, Richtungweisendes auf wenig Platz über diesen Regisseur zu sagen.
Aber wer kann es sich bei uns schon leisten, eine Regisseur-Biographie zu schreiben und herauszugeben? Ich jedenfalls nicht! Mir ist kein Buch über Jancsó bekannt und mir fehlt die Geduld zu warten. Deshalb unternehme ich den dilettantischen Versuch, einige Hinweise zu Jancsós Werk — eine ungelenke Skizze — zusammenzubasteln. (Als — beinahe hoffnungslos schmale — Grundlage dazu dient mir die Erinnerung an fünf Spielfilme: «Die Hoffnungslosen», «Die Roten und die Weissen», «Stille und Schrei», «Es geht ran!» und «Agnus Dei», die ich vor gut sechs Monaten gesehen habe, und ein paar Äusserungen von M. Jancsó.)

II

> Aus dem Tagebuch Cäsars geht hervor, dass die Römer im wesentlichen die gleichen Grundmethoden gegenüber den unterjochten Stämmen anwendeten, wie vor kurzem die Nazis. Dies bedeutet natürlich nicht, dass die Menschheit in zweitausend Jahren gleich geblieben wäre, doch es gibt zweifellos gespenstische Ähnlichkeiten. Miklós Jancsó

Geschichtliche Ereignisse liefern Jancsó den Stoff für seine Filme — dennoch kann man seine Filme schwerlich als Historien bezeichnen. Auch der unbefangene Betrachter spürt sofort, dass es Jancsó um Grundsätzliches geht, um im Kern gleichbleibende Methoden, Strukturen — Modelle, wenn Sie so wollen. Zunächst: Er verankert die aufgegriffenen Ereignisse kaum in der Geschichte — je länger desto weniger. (Gibt es bei «Die Hoffnungslosen» noch einen Vorspann, der die Periode der Handlung in Stichworten umreisst, so wird in «Agnus Dei» nur noch die Jahrzahl 1919 eingeblendet.) Das Geschehen wird reduziert, vom Zufälligen befreit, mit künstlerischen Mitteln stilisiert und erhält so sofort allgemeingültigen Charakter.

Ein Mann wird herausgerufen, er folgt seinem Begleiter durch ein paar Räume; plötzlich ist dieser verschwunden, er steht allein in einem Raum, und alle Türen, die hinausführen, sind verschlossen; wie er sich umdreht, steht eine Tür offen, für ihn — er tritt in einen andern Raum, und von unsichtbarer Hand wird die Tür hinter ihm verriegelt. Dann wird er geholt und einem Beamten vorgeführt; ein kurzer Wortwechsel klärt uns auf: «Der Bauer hat vor Jahren als Junge verbotene Waren über die Grenze geschmuggelt.» «Sie können jetzt gehen» — und wie der Bauer wegläuft, wird er von hinten erschossen.
Gleichzeitig mit diesem Bauern ging auch eine alte Frau auf das kleine Haus zu, in dem die Beamten untergebracht sind; nun wird sie in einen Raum geführt: «Ihr Mann? Ihr Sohn?» — «Ja.» — «Sie wurden auf der Flucht erschossen.»

Diese Gleichzeitigkeit verallgemeinert: die eine Handlung ist gleichzeitig die Fortsetzung der andern, die andere gleichzeitig die Vorgeschichte der ersten — und beide sind nicht einmalig. Der Weg des Bauern durch die Räume beschreibt aber auch die Lage der Menschen im Film «Die Hoffnungslosen»: Sie haben keinen Einfluss auf das Geschehen, kaum eine Möglichkeit, sich aufzulehnen; die Mächte, die über ihr Los bestimmen, sind unnahbar.
Eine ähnliche Szene eröffnet auch den Film «Stille und Schrei» — zweifellos will sie auch auf den älteren Film verweisen. Diese Sequenz soll dem Betrachter die Funktion einer Sandbank klarmachen, damit er versteht, wenn im Film davon die Rede ist, damit er die Veränderung begreift, wenn am Schluss des Streifens — wo sich der dramatische Kreis schliesst — ihr «Gebrauch» variiert wird. Auch sie ist ein schönes Beispiel für Jancsós Reduktion auf das Wesentliche; es bedarf keines Kommentars, keiner Bilder mehr, wenn es heisst: Auf dem üblichen Weg an der Sandbank vorbei.

Ein Soldat ist mit einem Häftling unterwegs. Sie kommen an einer Sandbank vorbei. Im Vordergrund wartet ein Posten und raucht. Oben an der Sandbank steht ein einzelner Baum. Der Soldat bleibt stehen und befiehlt seinem Häftling: «Hol mir einen Zweig.» Der Gefangene geht, und der Soldat ruft ihm zu: «Na los, schneller, beeil dich!» Der Posten legt sein Gewehr an, zielt und . . . der Häftling kollert die Sandbank herunter.

Das Wesentliche, der thematische Drehpunkt in Jancsós Filmen? — Ich will versuchen, es in wenigen Worten anzudeuten — in freier Interpretation und auf eigene Gefahr:
Es lohnt sich nur da von Macht zu reden, nur da Machtverhältnisse zu untersuchen, wo Macht unterschiedlich verteilt ist — wenn alle Menschen gleich viel Macht besässen, erübrigte sich der Begriff. Wo Macht ausgeübt wird (und sei es auch «nur» um ihren Besitz zu verteidigen), wendet man Gewalt an. Die Mächtigen unterdrücken die Machtlosen mit Gewalt: Mit offener, physischer Gewalt; mit versteckter, unterschwelliger psychischer Gewalt — psychischer Druck ist «vornehmer», wirksamer, erfolgreicher. Physische Gewalt wird meist nur in Notfällen angewendet, kommt nur in unvermeidlichen Auseinandersetzungen voll zum Ausdruck. Machtverhältnisse können eindeutig oder umkämpft, statisch oder dynamisch sein. Die Methoden, Machtverhältnisse zu erhalten — und zu verändern — bleiben im wesentlichen immer gleich. Wer sie untersuchen, analysieren will — und das will Jancsó —, wählt am

besten Zeitperioden, in denen sie — statisch oder dynamisch — besonders deutlich auftreten (der Zeitpunkt allein spielt keine Rolle); wählt mit Vorteil vergangene, abgeschlossene Phasen, damit sich die Vorgänge aus Distanz betrachten lassen. Wenn man die Methoden der Gewaltanwendung untersucht oder auf der Leinwand betrachtet und sie dabei erkennt, wird daraus — aber dies mag zugleich die Illusion sein! — ein erster Schritt zur gerechteren Machtverteilung: jedenfalls ist das Thema aktuell, solange Gewalt angewendet wird.
«Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol. Wer unter die Oberfläche dringt, tut dies auf eigene Gefahr» (Oskar Wilde). Und Jancsó: «Der Film als Kunstgattung kann überhaupt nicht abstrakt sein, denn er ist ja die verwirklichte Sachlichkeit selbst.» Kehren wir also zur Oberfläche zurück:
In «Die Hoffnungslosen» sind die Machtverhältnisse statisch; die Untersuchungsrichter sind keine Ungeheuer, sie sind sogar nett; sie haben Zeit und sie haben alle Möglichkeiten auf ihrer Seite — sie dürfen getrost gelassen sein, denn sie haben die Gewissheit, dass ihnen die untergetauchten Aufständischen (von 1848 — Kampf um Unabhängigkeit von Wien) nicht entgehen, die sich unter den in einer Festung zusammengetriebenen Bauern befinden. Mit roher Gewalt wäre den schweigsamen Bauern ohnehin nicht beizukommen. Die österreichischen Beamten suchen nach schwachen Punkten — ein schwacher Punkt ist zunächst der Bauer Gajor.

Gajor wird zum Untersuchungsrichter gebracht. Da er von nichts wissen will, darf er sich selbst einen Strick um den Hals legen, dann wird er in den Nebenraum geschickt, um zu warten — da liegen auch noch die beiden Toten. Am andern Morgen gesteht er «freudig» vier Morde. Urteil: «Wenn du einen Mann findest, der kleiner und schmäler ist als du, aber mehr Leute umgebracht hat, wirst du nicht erhängt.» Gajor macht sich auf die Suche, sobald er in der Festung zurück ist.
Gajor wurde umgebracht; da nachts nur zwei Zellen unverriegelt waren, sind nur zwei verdächtig: Vater und Sohn. Zunächst leugnen beide; nach einiger Bedenkzeit, die sie wohlweislich getrennt verbringen müssen, gestehen beide die Tat. Nun ermahnt sie der Beamte höflich: «Beide sollten hängen, aber für ein Leben nehmen wir nur ein Leben — findet heraus, wer der Mörder ist!»

Im Fluss sind die Machtverhältnisse in «Die Roten und die Weissen» (einer der wenigen ungarischen Filme, die ihren Weg in die Schweiz fanden — Fb 5/69); die Oberhand wechselt von Augenblick zu Augenblick zwischen den beiden Parteien: Bolschewiken und Weissrussen. Man gewinnt den Eindruck, dass ungeheuer viel geschieht; in Wahrheit geschieht immer wieder nur ein Gleiches: Verfolgung, Terror, Mord. Krieg, Bürgerkrieg, Gewaltanwendung ist nicht auf der einen Seite verwerflich, auf der andern Seite progressiv: Beide Parteien agieren gleich, ihre Methoden sind gleich — die Auseinandersetzung gewinnt Eigengesetzlichkeit. (Jancsó ergriff natürlich auch hier — diskret — Partei, aber lassen wir ihn das selbst sagen: «Krieg ist in jeder Form schlecht, weil der Tod in jeder Form schlecht ist; trotzdem gibt es Angelegenheiten im Leben eines Menschen, für die man sterben muss, für die es sich zu sterben lohnt.»)

III

> Ich arbeite an der Entrümpelung, der Vereinfachung, der Entdramatisierung ... Ich mag ganz einfach keine nutzlosen Details und damit verwässerte Thematik.
> Miklós Jancsó

Kalt! — kalt ist das treffende Wort, der kleinste Nenner, auf den sich Jancsós Stil bringen lässt. Seine ständig bewegte Kamera beobachtet die Figuren nicht nur — sie kreist die Figuren ein. Die Dar-steller stellen tatsächlich Figuren dar, nicht Menschen. Es sind keine Individuen, sie haben keine Eigenschaften, sie reagieren nicht nach ihren Gefühlen und zeigen auch kaum Gefühlsregungen; es sind Grössen im Machtgefüge, die Funktionen zu erfüllen haben, sie reagieren klar umrissen auf klar umrissene Situationen — Schachfiguren, die von unsichtbarer Hand auf dem Schachbrett verschoben werden?
Es gibt keine Psychologie, sie fehlt — aber das ist kein Verlust: darin liegt, im tieferen, vielmehr der Grund, weshalb der Betrachter sofort spürt, dass es um Grundsituationen geht (Grundsituationen wären keine solche, wenn jeder individuell darauf reagierte!). Insofern Figuren nur von Situationen und Handlungen bestimmt werden, sind Jancsó-Filme den besseren amerikanischen Action-Filmen nicht unähnlich.
Wenn eine Figur in einer Grundsituation aber nicht mehr für eine Person steht, sondern für eine ganze Personengruppe, eine Klasse, wird es leicht fragwürdig, weil verschwommen — Gleichnisse beweisen nichts! Wenn — wie in «Agnus Dei» — ein ekstatischer Priester für eine ganze verweltlichte Kirche, die dem herrschenden Adel dient, hingestellt wird, mag dies symbolisch sein; wenn ein nacktes Mädchen zu Beginn des Films aus dem Wasser steigt (die unschuldige Revolution?) mag das allegorisch sein — mir gefällt's nicht mehr. (Der Film gefällt mir wohl, aber ich weigere mich, ihn, wie er's nahegelegt, zu interpretieren: Den Priester lasse ich nur als einen Priester gelten, das Mädchen nur als Mädchen und nicht als unschuldige Revolution — Entrümpelung.)
Aber eigentlich wollte ich ein Beispiel für die «Entdramatisierung» anführen. Es mag auch zeigen, wie bewusst Kamerastandpunkt und Perspektive von Jancsó gewählt werden — nicht allein formal, sie erlangen durchaus «inhaltliche Funktion»:

Frauen bringen Esswaren vor das Lager; eine Delegation der Gefangenen wird abkommandiert, die Sachen zu holen; unter ihnen einer, der soeben aus langer Einzelhaft entlassen wurde.

Miklós Jancsó und seine Filme

Miklós Jancsó wurde 1921 in Vac (Ungarn) geboren. Er studierte die Rechte, Folklore und Kunstgeschichte. 1944 machte er seinen Doktor als Jurist. Zum Film kam Jancsó — vergleichsweise — erst recht spät: 1950 beendete er sein Studium an der Akademie für Bühnen- und Filmkunst. Danach arbeitete er als Wochenschauredaktor. Daneben entstanden seine ersten Kurzfilme, und 1958 drehte er seinen ersten Spielfilm. 1966 gelang ihm mit seinem Film «Die Hoffnungslosen» in Cannes der Durchbruch — Jancsó erlangte Weltruf.

1954 Osz Badacsonyban (Herbst in Badacsony), Dokumentarfilm; Eltetö Tiszaviz (Das belebende Wasser der Theiss), Dokumentarfilm); Emberek, ne engedjétek (Menschen, lasst es nicht zu!), Dokumentarfilm; Egy kiallitas képei (Die Bilder einer Ausstellung), Dokumentarfilm
1955 Emlékezz, ifjusag (Jugend, erinnere dich!), Dokumentarfilm
1956 Moricz Zsigmond, Kurzfilm
1957 A varos peremén (Am Rande der Stadt), Kurzfilm; Szinfoltok Kinabol (Die Landschaften von Süd-China), Dokumentarfilm; Pekingi palotak (Schlösser von Peking), Dokumentarfilm
1958 Derkovits, Kurzfilm; A harangok Romaba mentek (Die Glocken gingen nach Rom), Spielfilm
1959 Halhatatlansag (Unsterblichkeit), Kurzfilm
1960 Harom csillag (Drei Sterne), Spielfilm
1961 Az idö kereke (Das Rad der Zeit), Dokumentarfilm; Hajnalok és alkonyok (Abenddämmerung und Morgengrauen), Dokumentarfilm; Indian törtenet (Indianergeschichte), Dokumentarfilm
1963 Oldas és kötés (Cantata profana), Spielfilm; Hej, tel eleven fa (Du grüner Baum), Dokumentarfilm
1964 Igy jöttem (So kam ich), Spielfilm
1965 Szegénylegények (Die Hoffnungslosen), Spielfilm
1967 Csillagosok, katonak (Die Roten und die Weissen), Spielfilm
1968 Csend és kialtas (Stille und Schrei), Spielfilm
1969 Fényes szelek (Schimmernde Winde / Es geht ran!), Spielfilm; Sirokko (Winter), Spielfilm
1970 Egi barany (Agnus Dei), Spielfilm

-an

In einer Einstellung: Die Frauen haben sich in einer Reihe aufgestellt, ihnen gegenüber, in gehörigem Abstand ebenfalls in einer Reihe ausgerichtet, die Gefangenen. Die Frauen legen die Sachen nieder und gehen etwa zehn Meter zurück. Die Gefangenen gehen langsam auf die deponierten Esswaren zu und ergreifen sie. In diesem Augenblick setzt der Einzelhäftling zur Flucht an: Er eilt weiter, durchbricht die Reihe der Frauen und rennt in die Weite der Grassteppe — die Kamera, die alles in der Totalen zeigte, schwenkt langsam mit. Die Bewacher unternehmen nichts.

In der Perspektive der Kamera wird sofort deutlich, warum: Die Flucht ist aussichtslos, die endlose Weite der Pussta lässt dem Gefangenen keine Chance — der Häftling kehrt denn auch ganz von allein zurück. Die Weite der Pussta ist in dieser Einstellung/Szene das Entscheidende — weil Jancsó darauf verzichtet, das Geschehen in einzelnen Einstellungen aus der Nähe zu verfolgen, weil er die Flucht entdramatisiert, stellt sich beim Betrachter augenblicklich das Gefühl dafür ein, dass der Fluchtversuch aussichtslos ist.
Beispiel für die Bildkomposition kann natürlich nur ein reproduziertes Bild sein: Momentaufnahme aus einer Kamerafahrt aus dem Film «Die Hoffnungslosen». Sehen Sie sich das Bild bitte genau an: Raumaufteilung, Bewegungsrichtungen, Grössen- und Flächenvergleich ...

IV

Meine Aufnahmetechnik: Ich lege einen langen Schienenstrang, dazu und darum herum komponiere ich dann meine Szenen — sie werden meist so lang, wie die Kamera Material aufnehmen kann.
Miklós Jancsó

Die Aufnahmetechnik mit den ausserordentlich langen Einstellungen ist das zweite Merkmal von Jancsós Stil.

Dazu nur ein paar Informationen: Eine Einstellung im Film «Es geht ran!» ist — durchschnittlich — 150 Meter lang; in «Winter» hat es sogar 300 Meter lange Einstellungen — fünf Einstellungen machen mehr als einen Drittel des Filmes aus. Eine Fotomontage am Anfang von «Stille und Schrei» weist ebensoviele Schnitte auf wie der restliche Film, der (ohne Fotomontage) aus 16 Einstellungen besteht.
Jancsós Cutter, Z. Farkas, der eigentlich nur noch beratende Funktion hat, meint: «Um einen 10 Minuten langen Komplex mit den Schauspielern so einzuüben und so spielen zu lassen, dass nirgends ‚Löcher', Lehrläufe vorhanden sind, ist eine fantastische Konzentration und Selbstkontrolle von Regisseur und Kameramann notwendig. Mit dieser Methode brechen sie nämlich im vornherein alle Brücken hinter sich ab; es besteht keine Möglichkeit, nachträglich etwas mit der Schere an den Szenen zu verbessern. Die Methode hat jedoch den Vorteil, dass das Ganze bedeutend lebensnäher ist; sie sichert die Kontinuität des Spieles, weil der Schauspieler nicht aus der Stimmung fällt.»
Ganz besondere aufnahmetechnische Probleme sind zu lösen, wenn etwa — wie in «Stille und Schrei» des öftern — Übergänge von Kunstlicht für Innenaufnahmen zum natürlichen Licht für Aussenaufnahmen zu bewältigen sind.
Die Anforderungen, die diese Aufnahmetechnik mit dem sogenannten «inneren Schnitt» an alle Beteiligten stellt, sind selbstverständlich mit ein Grund, weshalb Jancsó praktisch immer mit dem selben Team zusammenarbeitet, die gleichen Schauspieler einsetzt.

V

Miklós Jancsó: Was ich über meine Filme denke, ist nebensächlich; wesentlich ist aber das, was der Zuschauer fühlt und versteht ...
Walter Vian

FILMBERATER 12/71

Die Ungarische Filmwoche in Zürich — eine verpasste Gelegenheit?

Als Veranstalter dieser verdienstvollen Filmwoche (5. bis 11. November) zeichnete der Katholische Filmkreis Zürich (Vgl. die Beiträge über den ungarischen Film in Fb 9/71 und 10/71). Als Mitwirkende wurden die «Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film», die «Filmgilde Zürich», das «Katholische Filmbüro SKVV» und der «Schweizerische Protestantische Filmdienst» genannt. Genannt, denn die Unterstützung durch einige der aufgeführten Organisationen hätte ruhig intensiver sein können. Wenn man schon seinen Namen aufführen lässt, sollte dies auch als Verpflichtung gelten. Aber auch die ungarische Botschaft in Bern hätte ihr Patronat etwas ernster nehmen und den Veranstaltern behilflich sein können, die von der ungarischen Filmwirtschaft versprochenen neuen Filme von Istvan Gaál, Miklos Jancsó und Istvan Szabó zu beschaffen. Unverständlich, dass man die Vorführung dieser Filme innerhalb der Filmwoche als geschäftsschädigend betrachtete und sie zurückzog. Dieses Forum wäre doch die Chance für eine Werbung gewesen! In abstrusen Argumentationen scheinen sich die sozialistische und die kapitalistische Filmwirtschaft offensichtlich zu treffen.
Man hätte es den Veranstaltern gewünscht, dass sie für die aufgebrachte Arbeits-

zeit einen besseren Überblick über ein relativ unbekanntes, aber wichtiges Filmland hätten liefern können. So blieben eben doch wichtige Regisseure ausgespart und die nicht so informierten Besucher dürften das ungarische Kino nach Rezeption dieser Filme etwas falsch einschätzen.

Wenigstens waren zwei Filme von Miklos Jancsó (Vgl. Versuch über Jancsó in Fb 10/71) zu sehen: «Die Hoffnungslosen» und «Stille und Schrei» («Die Roten und die Weissen», Fb 5/69, ist in der Schweiz im Verleih). Mir erscheinen diese beiden Streifen als die einzig herausragenden. Bei Jancsó fällt seine souveräne Art zu inszenieren auf. Die dauernd bewegte Kamera evoziert eine Penetranz der Gewalttätigkeit, die den Zuschauer schon fast physisch beeinträchtigt. Der strenge Umgang mit den Protagonisten, denen jegliches Psychologische ausgetrieben wird, lässt die Handlung zu einem schicksalshaften Zirkel werden, jegliche Tat hat wieder Gewalt zur Folge. Einzelheiten der Story werden sekundär. Was Menschen für Menschen inszenieren, um immer wieder neue Formen obskurer Ordnung aufzubauen, das wird von Jancsó so unbarmherzig mit der Kamera herausseziert, dass es jedem politischen Vereinfacher ins Gesicht schlagen muss. Filme wie «Verbotenes Gebiet» von Pal Gabór, im Fahrwasser des sozialistischen Realismus, wirken da schlechthin naiv. Da wird der Schuldige eines Fabrikbrandes gesucht. Mitmenschliche Kommunikation im Beruf, die sozialen Fragen des Zusammenlebens werden angeschnitten. Mit ewigen Dialogen, psychologischen Charakterisierungen, die zum Klischee werden. Die Problematik bleibt immer an konkrete Personen gebunden, auf übergeordnete Zusammenhänge zu schliessen, wird wegen der einengenden Sichtweise erschwert. Es mag zwar ein Weg sein, Menschen in dieser Weise für ihre eigenen Probleme zu interessieren. Immerhin ist unsere Filmproduktion nicht fähig, das Thema Arbeitswelt auch nur in annähernd ernsthafter Weise zu gestalten. Aber es bleibt die Frage, ob ein optisches Medium den Handlungsvorwurf nicht nur verbalisieren, sondern vor allem visualisieren müsste und von daher wieder auf grössere Zusammenhänge hinweisen könnte.

Vielleicht ist gerechterweise neben Jancsó noch der Erstling von Sándor Sára (Vgl. Interview in Fb 9/71), einem hervorragenden Kameramann, der bei István Szabós' «Vater» die Kamera führte, zu erwähnen. Sein «Wie der Kies fällt» (Fb 9/71, S. 191 ff.) war zwar formal uneinheitlich — das Drehbuch war doch äusserst schwach —, aber wie er Menschen filmte, die schweres Schicksal trifft, zeugt von Sensibilität diesen Menschen gegenüber. Ob Peter Bacsos «Sommer auf dem Berg» (eine Abrechnung mit der Zeit des Personenkults) noch von Interesse gewesen wäre, kann ich nicht entscheiden, weil ich ihn nicht mehr sehen konnte.

Walter Vian hat sich mit seinen jungen Helfern eine bei einer solch geringen finanziellen Basis vorbildliche Dokumentation * (an der durchaus Einzelheiten zu bemängeln wären) einfallen lassen. Und nochmals sei darauf hingewiesen, dass die ungarische Filmwirtschaft eine Gelegenheit nicht wahrgenommen hat, ihre wirklichen Talente, die man bei uns noch immer nicht kennt, einmal stolz vorzuzeigen.

Erwin Schaar

* **Kleine Dokumentation zum ungarischen Film.** Zusammengestellt von Walter Vian. Herausgegeben vom Katholischen Filmkreis Zürich, 142 S., 43 Abb., Fr. 8.— (plus Porto). Die Dokumentation enthält ein Gespräch mit Istvan Nemeskuerty, Angaben zur ungarischen Filmproduktion, Interviews mit Regisseuren, Angaben zu den gezeigten Filmen, ein vollständiges Verzeichnis aller ungarischen Spielfilme von 1948 bis 1970 und einen Anhang mit Angaben und Daten zur ungarischen Geschichte. Zu beziehen beim Katholischen Filmkreis Zürich, Postfach, 8023 Zürich.

OSTSCHWEIZ 8.11.71

Ungarische Filmwoche in Zürich

Filme aus Osteuropa erfreuen sich bei uns zunehmender Beliebtheit, doch ist erst der tschechischen und (will man das hier dazuzählen) der jugoslawischen Filmproduktion der Durchbruch zu einem größeren Publikum gelungen, denken wir etwa an die so erfolgreichen Filme Jiri Menzels. Beispielsweise die ungarische Kinematographie, die sich in den sozialistischen Ländern eine führende Rolle erobern konnte, ist dagegen gänzlich unbekannt, trotzdem in Ungarn in den letzten zehn Jahren im Jahresdurchschnitt 30 abendfüllende Spielfilme produziert wurden. Darunter sind, wie Fachleute bestätigen, zahlreiche beachtliche, teilweise hervorragende Streifen. Meint der deutsche Filmkritiker Ulrich Greger: «Das ungarische Kino ist das imponierende Beispiel einer nationalen Filmproduktion, die nicht nur den verschiedenartigsten Talenten freie Entfaltung erlaubt, sondern gleichzeitig im Prozeß der nationalen Selbsterkenntnis eine avantgardistische Rolle spielt.»

Die Thematik der Filme kreist denn auch in den allermeisten Fällen um

Vergangenheitsbewältigung,

um den Versuch Klarheit in die ungarische Geschichte zu bringen und mit alten Vorurteilen aufzuräumen. Der Grund mag wohl im «Abstieg» des Landes vom blühenden Reich des Mittelalters zum Gliedstaat der Habsburg-Monarchie und nach dem Ersten Weltkrieg zum Kleinstaat mit heute 10 Millionen Einwohnern und der damit verbundenen «nationalen Kränkung» liegen.

Die Ehrlichkeit, mit der die ungarischen Regisseure historische Ereignisse untersuchen, ist nicht einfach selbstverständlich; die Frage nach dem Menschen, nach menschlichen Verhaltensweisen, die stets im Zentrum steht, die Suche nach Wahrheit macht die Filme zeitlos, allgemeingültig und aktuell — hebt sie weit über das konkret Dargestellte hinaus.

In Zürich wird von mehreren Initianten, darunter als

Hauptveranstalter der Katholische Filmkreis,

vom 5. bis 11. November eine ungarische Filmwoche durchgeführt, die einen Einblick in einen Teil der regen Produktion des Landes geben soll. Acht Filme insgesamt werden im Kino «Luxor» je zweimal gezeigt. Als Beispiel sei hier auf den Film «Stille und Schrei» hingewiesen, der von Miklos Jansco, dem beachtlichen Vertreter des zeitgenössischen ungarischen Films gedreht wurde, ein Film der die Terrorzeit von 1919 nach dem Sturz der ungarischen Räterepublik charakterisiert. Hervorragende, hierzulande gänzlich unbekannte Schauspieler geben dem Film das Gepräge. Beeindruckend und typisch sind die endlos langen Einstellungen, mit ununterbrochener Bewegung komponiert, das Ausspielen einzelner Szenen. Dagegen gibt es beispielsweise keine Tricks, keine Ueberblendungen oder technische Raffinessen in diesem 1968 gedrehten und rein technisch gesehen vergleichsweise alten Film. Irgendwie wirkt der Film, natürlich durch die Thematik, aber auch das Bild unheimlich, bedrückend und zutiefst beeindruckend.

Es bleibt zu hoffen, daß die Initiative der Veranstalter, die keine Mühe gescheut haben und zum Beispiel eine umfangreiche Dokumentation zum ungarischen Spielfilm, die im Kino erhältlich ist, angefertigt haben, gelohnt wird. Sicher werden auch die Ungarn in der Schweiz gerne von der Gelegenheit profitieren, sich diese Filme in der Originalsprache anzusehen. hst.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG 6.11.71

Eine Woche ungarischer Filme in Zürich

ms. In der Woche vom 5. bis zum 11. November werden in Zürich, und zwar im *Kino Luxor*, ungarische Filme, die unser Land bisher nicht erreicht haben, vorgestellt. Die Projektionen finden jeweils zweimal täglich statt, nämlich um *17 Uhr 15* und um *19 Uhr*. Die Filme alternieren im Programm; fünf der insgesamt acht werden zweimal vorgeführt, drei indessen nur einmal. Veranstaltet wird der Zyklus vom *Katholischen Filmkreis Zürich*.

Die beiden wichtigsten Filme sind zweifellos die von *Miklos Jancso*, *«Die Hoffnungslosen»* und *«Stille und Schrei»*, also der erste und der dritte Film der Trilogie über die Revolution in Ungarn, von welcher bisher erst der mittlere Teil, *«Die Weißen und die Roten»*, in Zürich zu sehen war. Im übrigen erfolgte die Zusammenstellung des Programms so, daß dem Publikum eine Kenntnisnahme von Arbeiten junger Regisseure möglich ist: *«Verbotenes Gebiet»* von *Pal Gabor*, *«Gesicht»* von *Pal Zolnay*, *«Reise um meinen Schädel»* von *György Revesz*, *«Sommer auf dem Berge»* von *Peter Bacso*, *«Wie der Kies fällt»* von *Sandor Sara* und *«Das Mädchen»* von *Martha Meszaros*. Erfreulich ist, daß die Veranstalter auch eine Dokumentation über den Spielfilm Ungarns zusammengestellt haben; sie enthält zahlreiche Materialien, enttäuscht aber dadurch, daß sie keine kritische Auseinandersetzung enthält. — Unser Bild stammt aus Miklos Jancsos «Stille und Schrei».

TAGES-ANZEIGER 5.11.71

Ungarische Filmwoche

sb. Lange Vorbereitungen kommen endlich zum Abschluss: Vom 5. bis 11. November führt der Katholische Filmkreis Zürich eine »Ungarische Filmwoche« durch. Auf dem Programm stehen acht ungarische Filme aus den Jahren 1965 bis 1970. Der ungarische Film stand am Anfang dieser Periode noch etwas im Schatten der tschechoslowakischen Produktion; heute ist die ungarische Kinematographie vielleicht die interessanteste in der sozialistischen Welt. Diesen wichtigen Platz verdankt sie nicht nur einer Ausnahmefigur wie Miklos Jancso, von dem die Filme »Die Hoffnungslosen« (daraus unser Bild) und »Stille und Schrei« im Programm figurieren, sondern einer langen Filmtradition und einer intensiven Filmförderung in jüngster Zeit. Die getroffene Auswahl kann nur einen kleinen Einblick in die Vielfältigkeit der Produktion eines kleinen Landes geben; vor allem fehlen Filme von Istvan Gaal, Ferenc Kosa und Istvan Szabo, die zusammen mit Jancso zu den international bekanntesten Autoren gehören. Auch so ist aber die gebotene Information über eines der markantesten Phänomene des modernen Films reichhaltig genug. Die Projektionen (mit wechselndem Programm) finden täglich um 17.15 und um 19 Uhr im Kino »Luxor« statt; die Veranstalter haben dazu einen reichhaltigen Katalog herausgegeben, der neben den technischen Angaben zu den Filmen auch Interviews und ein vollständiges Verzeichnis aller ungarischen Spielfilme der Jahre 1948 bis 1970/71 enthält.

LANDBOTE 3.11.71

Ungarische Filmwoche im Luxor

Bereits vor zwei Jahren hatte man beim Katholischen Filmkreis Zürich die Idee, eine Filmwoche zu veranstalten, die der Produktion eines bestimmten Landes gewidmet sein sollte. Die Realisierung dieses Projekts erwies sich dann als ausserordentlich schwierig. Wollte man einen repräsentativen Querschnitt über Filme zeigen, die hierzulande noch kaum zu sehen waren — und eine Filmwoche ist nur als gedrängte Information über eben solche Werke und deren Eigenart sinnvoll —, schied auch zum vornherein der bequemste Weg aus, nämlich die Filmbeschaffung über die Schweizer Verleiher. Im Laufe der Vorbereitungen gelang es dem Katholischen Filmkreis, die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film, die Filmgilde Zürich, das Katholische Filmbüro SKVV und den Schweizerischen Protestantischen Filmdienst als Mitwirkende heranzuziehen. Das Patronat der Filmwoche übernahm, nachdem man sich auf Ungarn geinigt hatte, der Kulturattaché der ungarischen Botschaft in Bern zusammen mit dem Filmpodium der Stadt Zürich. Jetzt war es möglich, wohl acht der wichtigsten Filme der neueren ungarischen Produktion zu beschaffen, und schliesslich fand sich auch das Kino: Im «Luxor» beim Paradeplatz wird man sich nun vom 5. bis zum 11. November jeweils um 17.15 und 19 Uhr in insgesamt vierzehn Vorstellungen ein recht gutes Bild über das ungarische Filmschaffen machen können. Leider konnten bisher nur von zwei Filmen deutsch untertitelte Kopien organisiert werden, bei einem weiteren gelingt dies vielleicht noch. Die restlichen Filme sind englisch und französisch untertitelt. Das Verständnis soll aber jeweils durch ein kurzes Resumé, das vor der Vorstellung über Lautsprecher gegeben wird, sowie zusätzlich durch Flugblätter erleichtert werden. Zudem wird an der Kasse eine sehr umfassende Dokumentation abgegeben.

Als einziger Regisseur im ganzen Programm ist Miklos Jancso doppelt vertreten — dies sicher zu Recht, gilt er doch bereits als einer der Exponenten des östlichen Films überhaupt. Zur Visionierung von «Stille und Schrei» (1968) wurde die Presse eingeladen. Es handelt sich dabei um den letzten Teil der 1966 begonnenen Kriegstrilogie, zu der «Die Hoffnungslosen» den Anfang machten. Alle drei Filme behandeln das für Jancso so typische Thema der Unterdrückung, des Verhältnisses zwischen Uniformierten und Zivilisten, der Machtmechanismen und -instrumente. In «Stille und Schrei» wird zwei Jahre nach der russischen Oktoberrevolution ein zermürbender psychologischer Krieg geführt, der für alle Beteiligten völlige Selbstaufgabe und Masochismus bedeutet. Jancso komprimiert das Geschichtsbild seines Landes in einen sehr knappen Dialog, der beinahe nur aus Befehlen besteht. Der Tenor ist die absolute Hörigkeit. Ein Sergeant sagt einmal: «Hätte ich den Befehl dazu, so würde ich selbst meinen Vater umbringen.» Vielleicht ist dieser sehr asketische, nur aus 27 Einstellungen (!) bestehende Film auch der konsequenteste der ganzen Trilogie. Er wirkt dadurch auch sehr abstrakt; da konkrete Situationen und Hintergründe jeweils nur angedeutet sind, hat die Handlung oder Nichthandlung grosse Allgemeingültigkeit.

Es ist ein Film, der einem während einer runden Stunde auf die Nerven geht und doch tief beeindruckt und gefangennimmt. Die meisterliche formale Askese, dieses Insistieren auf einem und demselben wunden Punkt, wird auch bei den andern Werken dieser Woche wiederzufinden sein, sind sie doch auch in der Behandlung moderner Themen derart engagiert, wie man sich das von der westlichen Produktion zumindest nicht gewohnt ist. Für die Filmfreunde bedeutet diese Filmwoche deshalb eine grosse Bereicherung, und es wäre nur zu hoffen, dass sich auch etliche Verleiher für dieses Filmangebot interessieren würden, so dass breitere Kreise in den Genuss dieser Werke kommen könnten.

Pieter Goossens

TAT 6.11.71

★★ *Ungarische Filmwochen.* Einer ungewöhnlichen Initiative des «Katholischen Filmkreises» hat man diese einwöchigen Sondervorstellungen mit Werken von *Miklos Jawcso* (Die Hoffnungslosen, Stille und Schrei), *Sandor Sara* (Wie der Kies fällt), *Marta Meszaros* (Das Mädchen) und anderen Vertretern des ungarischen Gegenwartsfilms zu danken. Alle Kopien werden in Originalversion, mit deutschen, französischen oder englischen Untertiteln vorgeführt. An der Kasse des «Luxor» ist eine überaus reichhaltige Gesamtdokumentation zu bescheidenem Preis erhältlich. Tip: eine einmalige filmkulturelle Initiative, für die man sich Zeit nehmen müsste. (Ueber das genaue Programm orientiert ein spezieller Handzettel)

TAT 23.11.71

Demnächst: Ungarische Filme in Zürich

hpm. Dank einer Initiative des *«Katholischen Filmkreises Zürich»* wird in der Zeit vom *5. bis 11. November* unter dem Patronat der ungarischen Botschaft, des Stadtpräsidenten sowie von filmkulturellen Organisationen im Zürcher *Cinéma «Luxor» eine «Ungarische Filmwoche»* durchgeführt. Die Originalfassungen der Filme sind für die jeweils zweimaligen Zürcher Aufführungen entweder französisch oder englisch untertitelt worden. Jedes Programm läuft einmal um 17.30 und an einem Folgetag um 20.30 Uhr. Gezeigt werden u. a. der vielfach preisgekrönte Michael-Jancso-Film «Die Hoffnungslosen», der Sandor-Sara-Film «Wie der Kies fällt» sowie Werke der bekannten jungen Cinéasten Marta Meszaros, P. Bacso, G. Revesz, P. Gabor und P. Zolnay. Besonderes Interesse dürfte auch der zweite Jancso-Film «Stille und Schrei» finden. Wir werden auf diese filmkulturell besonders wertvolle Initiative noch zurückkommen. Unser Bilddokument ist dem Film «Stille und Schrei» entnommen.

ZÜRCHER STUDENT

Zur Ungarischen Filmwoche

Vom 5. bis 11. November stand das Zürcher Kino Luxor im Zeichen der Ungarischen Filmwoche. Anhand von acht ausgewählten Spielfilmproduktionen der letzten sechs Jahre sollte beim interessierten Besucher ein Eindruck vom regen Filmschaffen Ungarns entstehen. Selbstverständlich konnte dieser kleine Zyklus keinen gesamthaften Ueberblick geben, aber zumindest kamen einige der jüngeren Regisseure wie Miklós Jancsó, István Gaal und Sándor Sára zu Wort.

Erstaunlich ist die Tatsache, dass ein so kleines Land wie Ungarn (ungefähr 10 Mio. Einwohner) pro Jahr etwa zwanzig Spielfilme hervorbringt, wogegen ein Land von vergleichbarer Grösse, aber viel höherem Lebensstandard wie beispielsweise die Schweiz keine nennenswerte Filmproduktion aufzuweisen hat. *Istvan Nemeskürty*, der seit 1963 Leiter eines der vier Budapester Filmstudios ist, erklärt dieses Phänomen folgendermassen: Schon zu Zeiten der späten k. u. k. Monarchie, also ab ungefähr 1912, war Budapest ein bedeutendes Filmzentrum, hinter dem sogar Wien und Prag zurückstanden. Die Räterepublik des Jahres 1919

film

brachte dem ungarischen Film eine sehr fruchtbare Periode, doch durch das darauf folgende Horthy-Regime wurden all die bisherigen Fortschritte wieder zunichte gemacht. Bis 1945 verschwand der Film in der Versenkung, und die Nachkriegszeit brachte fast nur kommerzielle Filme für den Export hervor. In der stalinistischen Zeit um 1951/52 erlebte die Branche einen neuerlichen Tiefpunkt, da vor allem oberflächlich politisierende Filme gedreht wurden. Die Verstaatlichung der Produktionsstätten und die Schaffung des Ungarischen Filmtrusts (staatliche Monopolgesellschaft für Produktion, Synchron, Vertrieb usw.) brachten schliesslich den jetzigen Aufschwung. Nemeskürty ist der Meinung, Ungarn hätte als kapitalistischer Staat keine so bedeutende Filmbranche, da die kommunistische Regierung ihre Gelder nur an nach einem strengen Ausleseprinzip für künstlerisch wertvoll befundene Filme vergibt. Heute ist Filmästhetik im Rahmen der Literaturstunde ein Pflichtfach an den Gymnasien, und so wird auch vor allem die aufgeschlossene Jugend von guten Produktionen angesprochen.

Das höchste Ziel für einen angehenden Regisseur oder Kameramann ist, an der Filmhochschule in Budapest aufgenommen zu werden. Wer die sehr strenge Aufnahmeprüfung besteht (etwa 5% der Bewerber), wird in einem vierjährigen Lehrgang regelrecht »zum Künstler ausgebildet«. Gebührenfreiheit und staatliche Stipendien sichern dabei weitgehende finanzielle Sorgenfreiheit. In seiner Studienzeit lernt der Schüler die Elemente der Filmsprache kennen und dreht auch einige Kurzfilme. Der schliesslich diplomierte Künstler wird vom Staat angestellt und erhält die Gelegenheit zu selbständigem Schaffen. Vor allem das *Bela-Balazs-Studio* ist bekannt für geglückte Experimente mit jungen Regisseuren.

Hier begann auch die Karriere von *Sandor Sara*, der sich bereits als Kameramann einen Namen gemacht hat. Seinen ersten Spielfilm »Wie der Kies fällt«, der jetzt in Zürich zu sehen war, bezeichnet er selbst als autobiographisch. Sara arbeitet viel mit Totalen, da sie den Menschen in seiner Umgebung zeigen und so seine Stimmungen besser einfangen können. Nicht Schönheit, sondern Ordnung will er in seinen Filmen zeigen, nichts Zufälliges, sondern genau Durchdachtes.

Miklos Jancso gehört bereits zu den routinierten Regisseuren und ist auch bei uns bekannt. Sein letzter Film, »Winter-Schirokko«, war schon im voraus so klar konzipiert, dass fast keine Cutterarbeit mehr nötig war. Er enthält bis zu zehn Minuten lange Einstellungen, die natürlich an Regie, Kamera und Darsteller grösste Anforderungen stellten. Jancso sagt selbst: »Ein Film ist niemals die endgültige, allein mögliche Ausdrucksform einer Gedankenserie, sondern spiegelt den inneren Prozess des Denkmechanismus seiner Hersteller zu einem gegebenen Augenblick wider, in einer bestimmten Phase der Entwicklung zur Zeit der Dreharbeiten. Auf diese Weise haben die Hersteller ihren Film bei seiner Beendigung eigentlich stets schon überholt.« So ist also jeder Film nach einer gewissen Zeit kein »echter« Preminger, Fellini oder Jancso mehr, weil die Regisseure nun vielleicht ein wenig anders über das Thema denken und die gleiche Szene nicht mehr genauso drehen würden. Jancsos Themen sind vor allem historische. Gesellschaftskritik wird meist nur unter dem Deckmäntelchen einer geschichtlichen Epoche laut, etwa des Stalinismus. Seine Filme sind stark von Eisenstein inspiriert, was beispielsweise in einer Schlachtenszene aus »Die Roten und die Weissen« zum Ausdruck kommt.

Auch die Regisseurin *Marta Meszaros* war an der Ungarischen Filmwoche mit ihrem Erstlingswerk »Das Mädchen« vertreten. Es erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die in einem Waisenhaus aufgewachsen ist und sich nun auf die Suche nach ihren wirklichen Eltern macht. Sie muss erfahren, dass sie dort als Frucht eines Seitensprungs gänzlich unerwünscht ist, und kehrt enttäuscht nach Budapest zurück. Endlich begegnet ihr auf einem Fest das Glück in Gestalt eines jungen Mannes, und damit beginnt ihr Leben... Die Geschichte ist nicht so aussergewöhnlich, der Film nicht so sehr ein sogenannter Publikumsfilm, als vielmehr künstlerisch. Marta Meszaros versteht es, ihre Darsteller mit überlegener Hand zu führen, und diese leben in ihren Rollen. Ihre Einstellungen erinnern mich stellenweise an Fellini, doch sind sie realistisch, ohne Träumerei.

Der *Katholische Filmkreis Zürich* hat einmal mehr jenen einen Dienst erwiesen, die wirklich gute, künstlerisch wertvolle Filme sozusagen »am Laufmeter« sehen möchten. Wenn diese ausgewählten Produktionen auch keinen vollständigen Ueberblick zu geben imstande sind (ohnehin ein Ding der Unmöglichkeit!), so gewähren sie doch wenigstens einen ziemlich umfassenden Einblick in das rege Filmschaffen eines aufstrebenden Ostblockstaates.

Diana Kiss

NEUE ZÜRCHER NACHRICHTEN

Ungarische Filmwoche

Eine Veranstaltung des katholischen Filmkreises im Kino «Luxor»

Bis zum 11. November führt der katholische Filmkreis Zürich, unterstützt von weiteren Organisationen und patroniert von der ungarischen Botschaft in Bern und vom Filmpodium Zürich, eine Woche des ungarischen Films durch. Als repräsentativer Querschnitt durch das bei uns zu wenig bekannte ungarische Filmschaffen werden die folgenden Werke vorgeführt:
Samstag, 6. Nov., 17.15 Uhr: «Die Hoffnungslosen»; 19 Uhr: «Stille und Schrei» — Sonntag, 7. Nov., 17.15 Uhr: «Reise um meinen Schädel»; 19 Uhr: «Das Mädchen» — Montag, 8. Nov., 17.15 Uhr: «Verbotenes Gebiet»; 19 Uhr: «Gesicht» — Dienstag, 9. Nov., 17.15 Uhr: «Stille und Schrei»; 19 Uhr: «Reise um meinen Schädel» — Mittwoch, 10. Nov., 17.15 Uhr: «Das Mädchen»; 19 Uhr: «Sommer auf dem Berge» — Donnerstag, 11. Nov., 17.15 Uhr: «Sommer auf dem Berge»; 19 Uhr: «Wie der Kies fällt».
Der katholische Filmkreis hat zu diesem Anlass eine reichhaltige und sehr informative Dokumentation herausgegeben. Sie kann an der Kinokasse (Luxor) oder beim katholischen Filmkreis Zürich, Postfach, 8023 Zürich, bezogen werden.

MAN MUESSTE ERREICHEN, DASS DIE NEUSTEN FILME NICHT MEHR ALS EREIGNISSE - EBEN DIE NEUSTEN ZU SEIN! - WICHTIG SIND, SONDERN ALS FILME - UND DAMIT GLEICHWERTIG MIT DEN ALTEN WICHTIG WERDEN.

Einige arbeiten daran über Zusammenhänge ebenfalls zu informieren; es sind freilich nur erste Ansätze - das ist nicht zu übersehen. Von einzelnen Institutionen dürfte eine so umfassende Aufgabe nicht zu lösen sein.

Abschliessend, hingeworfen ein paar Gedanken, gefolgert aus unseren Erfahrungen:

- konzipierte Veranstaltungen sind nicht selbsttragend - werden es nie sein.
- um die grundsätzliche Andersartigkeit der konzipierten Veranstaltungen deutlicher zu akzentuieren, müssten sie - und das Begleitmaterial - noch besser und damit noch aufwendiger sein.
- die konzipierten Veranstaltungen müssten, um den Arbeitsaufwand zu rechtfertigen, zirkulieren (vermutlich sogar international); ebenso das Begleitmaterial.
- eine entsprechend eingerichtete Spielstelle wäre erforderlich um technische und administrative Probleme zu vereinfachen oder gar erst zu lösen. (Der Programmaustausch würde es solchen Spielstellen ermöglichen ein tägliches Programm zu zeigen.)

Es ist unsere feste Ueberzeugung - die nach gründlichen Ueberlegungen wohl leicht einsehbar ist: konzipierte Veranstaltungen richten sich gegen niemanden; sie sind für alle von Vorteil.

KFZ
Walter Vian

KLEINE DOKUMENTATION ZUM UNGARISCHEN SPIELFILM

Mä chan sie chaufe
bim FILMKREIS (Postfach 8023 Zürich) + Buchhandlung
H. Rohr
Oberdorfstr. 5 8024 Zürich

140 Seiten / 45 Bilder / ab sofort Fr. 12.– ~~Nur Fr. 8.–~~