

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 383

Artikel: Konzentrierte Splitter : partisanenfilme auf der Viennale 2019
Autor: Bachmann, Alejandro
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869493>

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: 17.02.2026

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

Konzentrierte Splitter

Alejandro Bachmann

Alejandro Bachmann ist Kulturarbeiter mit Schwerpunkten im Vermitteln von und Schreiben über Film sowie in der Zusammenstellung von Filmprogrammen. Er ist Teil der Auswahlkommission im Bereich Dokumentarfilm der Diagonale und der Auswahlkommission der Duisburger Filmwoche.

Partisanenfilme
auf der
Viennale 2019



Idi i smotri (1985) Regie: Elem Klimow



1 homme de trop (1967) Regie: Costa-Gavras

«O Partigiano! – Paneuropäischer Partisanenfilm» war die diesjährige Retrospektive der Viennale überschrieben. Das legt Fragen nahe: Gibt es so etwas wie ein Genre des Partisanenfilms? Oder wurde in Wien einfach nur eine Reihe von Filmen vorgeführt, in denen Partisanen auftauchen? Was unterscheidet einen Partisanenfilm von einem Kriegsfilm? Oder auch: Was zeichnet Filme aus, die sich dem Kampf gegen den Faschismus widmen?

Zwei, drei ruhige Schwenks über eine Berglandschaft. Ein Bach, der sich zwischen den Anhöhen durchschlängelt. Ein Schimmel am Ufer, trinkend. Idylle. Am Himmel tauchen Jagdflieger auf, erst geräuschlos, dann übermäßig dröhnend. Sie beginnen, das Pferd zu verfolgen, nehmen es ins Visier, Maschinengewehrsalven entladen sich, bis sie ihr eigentliches Ziel gefunden haben: Partisanen, die sich in den Bergen verschanzt haben.

In *Hajrudin Krvavacs* Diverzanti (Männer in Nacht und Flammen, Jugoslawien 1967) fühlt sich der Partisanenfilm, dem das Österreichische Filmmuseum und die Viennale in Kooperation mit dem Institut für Slawistik der Universität Wien eine umfangreiche Retrospektive widmen, an wie ein Genrefilm: Eine klar umrissene Situation, die Partisanen sind eingekesselt, hinter ihnen die Wehrmacht, vor ihnen ein Gebirgsplateau, also muss sich ein kleiner Trupp durchschlagen, um die Flugzeuge der Deutschen zu zerstören. Die Figuren sind schablonenhaft, es gibt den tollpatschigen Roma, den Juden, der nun in SS-Uniform als Partisan kämpft, und den durchgedrehten Jungspund. Alles ist hier Genre – amerikanisches Genre, Kriegsfilm, Komödie, Western, möchte man sagen –, weil Krvavac, der in seiner Karriere ausschliesslich Partisanenfilme gemacht hat, um die Wirkmacht der Wiederholung des Immergleichen und die Schönheit des Formelhaften weiss.

Die Retrospektive aber schlägt vor, im Partisanenfilm nicht nur Verweise auf das amerikanische Genre zu suchen, sondern ihn als eigenständiges,

paneuropäisches Genre zu betrachten, das – wie der Western für Amerika – für Europa eine Narration und eine Form enthält, die im Kern antifaschistisch ist und darin den Flickenteppich der Länder einer Union in einem Narrativ und einer filmischen Form vereint.

Gemeinsame Geschichte

Das ist ein wiederkehrendes Moment in diesen Filmen: In Diverzanti laufen der jüdische Doktor und der Partisanen-Roma in einer Gefechtspause nebeneinander her und erzählen sich von der Ermordung ihrer Familien durch die Nazis. Von den Szenarien über die Personenkonstellationen bis zu den Kamera- und Schnitttechniken und dem Soundtrack ordnet der Film historische Authentizität jener Einfachheit unter, die das Kino zum eher aus der Körpermitte, den Eingeweihten heraus wahrnehmbaren immersiven Spass macht (und Diverzanti macht – bis zum letzten One-Liner, mit dem der Doc eine ihn umzingelnde Kompanie von Nazis mit in den Tod nimmt – wirklich verdammt viel Spass); und doch ist in diesem Moment eine moralische wie politische Ernsthaftigkeit, die nichts und niemandem unterzuordnen ist, spürbar. Ähnliches gilt für viele Filme der Retrospektive, und der Reiz einer solchen Schau könnte darin liegen, dem nachzugehen: Wie fühlt es sich an, überzeugter Antifaschist zu sein, was macht es mit einem als Individuum, aber auch, wie entsteht daraus Gemeinschaft, an welchen Orten, in welchen Momenten der Geschichte? In *France Štiglics Dolina Miru* (Tal des Friedens, 1956), der den jugoslawischen Film mit seiner Teilnahme an den Filmfestspielen in Cannes 1957 international sichtbar machte, sind es ein slowenischer Junge, ein deutsches Mädchen und ein schwarzer US-Soldat, die zur antifaschistischen Gemeinschaft werden und in den Bergen Sloweniens nach dem Tal des Friedens suchen. Wieder ein Film, der sehr schablonenhaft daherkommt, der aber auch seine grossen Momente hat, wie etwa, wenn Marko den GI fragt, ob in seinem Land auch Krieg herrsche, und dieser nachdenklich ins Off blickend antwortet: «Noch nicht!» Am Ende wird er tot sein, Marko und Lotti werden das Tal finden, allerdings verwüstet und verlassen, und von der nächsten Anhöhe aus ins nächste Tal blicken, vielleicht diesmal ins richtige Tal des Friedens.

Film und Geschichte: Thema und Variation?

Die 41 in der Retrospektive versammelten Filme stammen aus Italien (5 Filme), Frankreich (2 Filme), Polen (3 Filme), der Tschechoslowakei (4 Filme), dem ehemaligen Jugoslawien (14 Filme), der Sowjetunion (7 Filme) sowie Deutschland, Italien, Norwegen, Albanien, Griechenland und Dänemark (je 1 Film) und decken einen Zeitraum von über vierzig Jahren ab (von *Sekretar' raykoma*/Der Bezirkssekretär, Iwan Pyrjew, Sowjetunion 1942, bis *Ildi i smotri/Komm und sieh*, Elem Klimow, Sowjetunion, 1985). In dieser Fülle entsteht auch eine Überforderung, die es schwer macht, das vorgeschlagene Genre in seiner Komplexität und seinen Verläufen nachzuvollziehen. In punktuellen



Le quattro giornate di Napoli (1962) Regie: Nanni Loy

Gegenüberstellungen aber wird sichtbar, was den Reiz dieses Genres ausmachen könnte: die Erfüllung der Schablone einerseits und deren ständige Erweiterung und Verschiebung bis hin zur Entdeckung einer völlig neuen Form andererseits.

Ganz anders als Diverzanti und Dolina Miru zum Beispiel *Živojin Pavlović Hajka* (Menschenjagd, Jugoslawien 1977): Zunächst geht es nicht um die einfache Gegenüberstellung von Nazis und Partisanen, sondern um den Kampf der Letzteren gegen die Tschetniks, die wiederum von der Wehrmacht und dem italienischen Faschismus unterstützt wurden. Dieser ersten Verschiebung der Schablone folgt eine zweite: Die Konstellationen sind genauso unübersichtlich wie die montenegrinischen Berglandschaften, die Pavlović als einen Matsch aus ausgewaschenem Grün der Wälder, eisgrauen Bergflüssen und braunen Erdhängen inszeniert, in dem früher oder später alle gnadenlos untergehen. Weder sind die Menschen hier Typen, noch folgt die Geschichte einem Muster. Von Anfang an reihen sich in fast unerträglicher Härte Vergewaltigungen an Exekutionen, die zweiten Hälfte mündet in der gnadenlosen Jagd auf eine kleine und immer kleiner werdende Gruppe von Partisanen. Kein Spass an der Formel, aber auch keine Heroisierung des Kampfes, nur brachialer Naturalismus: das permanente Pfeifen des Windes, das armselige Ausharren hinter Erdhügeln, der Kugelhagel, der auf Männer, Frauen, Kinder niedergeht, das Verbinden von Wunden mit versifften Lappen, das schlechte Essen, die bescheidene Ausrüstung, die Abwesenheit militärischer Infrastruktur, die faulende Moral. Das Verlesen marxistischer Phrasen über das Ende der Klassengesellschaft nach der Revolution in der Gefechtspause wird zum Hohn, zum lächerlichen Kommentar, der jegliche Ideologisierung von Kampfhandlungen hinterfragt. Am Ende überleben nur zwei Partisanen, und man weiss, was das heisst: Die Frau einer Roma-Familie – sie hat kurz zuvor einer Fliehenden bei der Geburt ihres Kindes geholfen, in kotzgrünem Heu, mit verrosteter Schere – singt im Vorbeifahren auf der Kutsche sowohl von der Zukunft als auch der Vergangenheit dieser Gegend: «Bruder, viele Wunden hast du. Mehr Wunden als Jahre. Mehr Schmerzen als Tage.»

Unterschiedlicher als die Imagination des Kampfes der Partisanen in *Hajka* könnte ein Film wie *Andrzej Munks Błekitny krzyż* (Das blaue Kreuz, Polen 1955) gar nicht sein. Slowakische Partisanen sind hier gegen Kriegsende in einem Krankenhaus in den Bergen untergebracht, umgeben von deutschen Stützpunkten und nicht ausreichend versorgt mit medizinischen Notwendigkeiten, um die Schmerzen der Versehrten zu lindern. Zu Beginn zeigt Munk die improvisierte Amputation von Zehen, die in eigenartig verquerer Weise zu einer poetischen Bildmelodie schwitzender Gesichter wird, die gemeinsam das Unerträgliche durchstehen, das hier so gar nicht unerträglich scheint, weil alles von einem tieferen Sinn – der in der Poetisierung Munks hergestellt wird – durchdrungen ist. Die darauffolgende Evakuierung durch die Bergrettung des Blauen Kreuzes ist ein Gedicht über Männer und Solidarität, Mensch und Natur, eine leise und doch

aufdringliche Ode an den Kampf: das Umlegen des Kletterseils, das Knarzen der schweren Stiefel im blendend weissen Schnee, der warme Atem in der eisigen Luft, das Kondenswasser in den Bärten. Munk mag in der Zusammenarbeit mit tatsächlichen Bergsteigern und dem Dreh in den Bergen an das Herstellen einer Authentizität geglaubt haben, auf der Leinwand aber wirkt *Błekitny krzyż* eher wie die verklärte Erzählung des Grossvaters von den schönen Tagen des Kriegs, wie die verzierenden Fransen der Realität: Da ist die niederstürzende Lawine nur der Vorwand für die kameradschaftliche Zigarette danach, da erinnert man sich in unendlicher Verblendung lieber an die vom Hund stibitzte Wurst als an den Tod der Kameraden, da ist die Verfolgung durch deutsche Soldaten nur der Anlass für ein Spiel der Formen und Kontraste, für eine äusserliche Dynamisierung, die das visuelle Äquivalent einer innerlich verspürten Erhabenheit ist (oder sein soll).

Die Retrospektive «O Partigiano!» besteht vollständig aus fiktionalen Filmen, aus Poetisierungen der Realität. Die darin versammelten Filme sind alle in Ländern entstanden, in denen der bewaffnete Widerstand in dieser Form stattgefunden hat, weswegen zum Beispiel keine amerikanischen Filme über Partisanen zu sehen sind. Im Neben- und Hintereinander dieser Poetisierungen wird ein Bild von der Rolle und dem Kampf der Partisanen, ein Gefühl für die historische Realität eines antifaschistischen Kampfs spürbar, im Zwischenraum der Ähnlichkeiten und Kontraste der Bilder. Irgendwo zwischen dem Nihilismus von Pavlović und der Verklärung Munks, in den Variationen eines Themas liegt die Geschichte – als Bild aus Bildern – vergraben.

Die Leinwand wird grösser,
die Geschichten werden kleiner

Siegfried Kracauer hat dieses Verhältnis von Film und Geschichte beschrieben: «Es ist anzunehmen, dass jeder Zeitraum ein neues Bild beisteuert und die so hergestellten sukzessiven Bilder Schicht um Schicht die immer grösser werdende Leinwand bedecken.» Die Retrospektive «O Partigiano!» versammelt nur in geringem Masse die schon bekannten Schichten, etwa mit Filmen wie Andrzej Wajdas *Kanal* (Polen 1957) über die Flucht polnischer Widerstandskämpfer_innen vor den Deutschen durch das Kanalisationssystem Warschaus, Roberto Rossellinis *Roma città aperta* (Italien 1946), oder *Ildi i smotri*, der die Verwüstungen in Weissrussland durch die Augen eines jungen Partisanen schildert, in einer Art und Weise, die – wer den Film gesehen hat, wird es vermutlich bestätigen können – sich für immer auf die innere Leinwand einbrennt.

Zu diesen die Diskurse der Filmgeschichte dominierenden Bildern von Partisanen fügen sich Filme, die selbst wirken wir Partisanen: klein, eigenständig, nicht beteiligt an den grossen, sichtbaren Schlachten und Schauplätzen der Geschichte, eher im Untergrund tätig, mit beschränkten Mitteln, aber effektiv und in ihrer Wirkung ebenso nachhaltig. Ganz besonders ist *Nusja dhe shtetrrethimi* (Die Braut und die Ausgangsperre, Albanien 1979) hervorzuheben, der vom 1952



Idi i smotri (1985) Kamera: Alexei Rodionow



Idi i smotri (1985) Schnitt: Walerija Belowa

gegründeten staatlichen Kinostudio Albaniens produziert wurde, das sich in seinen Filmen mehrheitlich auf die Thematisierung des kommunistischen Sieges gegen die Faschisten konzentrierte. Ein wenig merkt man das diesem Film an, er hat diese Bilder schon gesehen, er weiss, wie man einen Nazi filmt, wie man eine besetzte Stadt inszeniert, ist davon aber nicht müde, sondern hebt sein Thema auf eine andere Ebene – der Abstraktion, der modernistischen Verdichtung. Trocken, unaufgereggt und äusserst präzis, geprägt von Auslassungen und Verkürzungen berichten die Bilder der Exposition von einem Anschlag auf einen faschistischen Beamten durch eine Partisanin. Wenn der Partisanenfilm ein Genre ist, sind die Regisseure *Kristaq Mitro* und *Ibrahim Mucaj* mit diesem Film vielleicht so etwas wie sein Jean-Luc Godard. Nusja die shtetrrethimi verhält sich zum Partisanenfilm wie *À bout de souffle* zum Gangsterfilm: Er verehrt die Partisanen, aber er muss sie nicht mehr auserzählen. Ein Stahlhelm, der Lauf eines Maschinengewehrs, die Augen einer Frau hinter einer Glasscheibe, ein Vorhang wird zugezogen – das reicht, um klarzumachen, in welchem Verhältnis Faschisten und Partisanen zueinander stehen und dass nun ein Attentat folgen wird. Begleitet wird dieser kleine grosse Film von *Kujtim Laroš* grossartiger Orchestrierung, die hier und da den Groove von Isaac Hayes entwickelt, nur um ihn im nächsten Moment mit der wiederkehrenden Variation von «Lilli Marlene» zu verweben. Um aus der Stadt zu entkommen, muss die Frau sich als Braut verkleiden. In Rückblenden erzählt der Film von ihrer tatsächlichen Heirat mit einem Mann, der selbst Partisan war: Sie müsse die Mutter nun verlassen, sagt sie, sie habe nicht nur einen Mann gefunden, sie habe einen Sinn entdeckt, in der Gruppe, als Partisanin. Am Ende, sie schafft es aus der Stadt, die sie verfolgende SS-Limousine wird beiläufig mit einer aus ihrer Kutsche geworfenen Granate in die Luft gesprengt, nimmt sie den Schleier ab und sitzt wieder in der Partisanenuniform da: «Happily married – to an idea», das gilt für die Protagonistin des Films, das gilt für den Film selbst, der sicherlich eine der Entdeckungen dieser Retrospektive ist.

Frauen und Feldherren

Überhaupt: Frauen spielen in den Partisanenfilmen wiederholt eine zentrale, entscheidende Rolle, das vielleicht auch im Unterschied oder als Abgrenzung zum Genre des Kriegsfilms, als dessen Teil die Filme in ihren Produktionsländern oft geführt wurden (nach Auskunft *Jurij Medens*, des Kurators der Reihe, wurde der Begriff «Partisanenfilm» vor allem in der Sowjetunion und in Italien verwendet). In *Zvony pre bosých* (Glocken für die Barfüssigen, Tschechoslowakei 1965) ist es der Eintritt einer Frau in das unter freiem Himmel in den verschneiten Bergen verlegte Kammerspiel des slowakischen Regisseurs *Stanislav Barabáš*, der die moralische Komplexität der Situation auf den Punkt bringt: Zwei Partisanen nehmen mehr aus Versehen einen jungen deutschen Soldaten als Gefangen, nachdem dessen Versuch, sich tot zu stellen, gescheitert ist. Also schleppen sie ihn und sich selbst durch die

weisse Leere, und immer wieder stellt sich die Frage, ob man ihn nicht besser erschiessen solle. Als eine Frau aus einem zerstörten Dorf zu ihnen stösst, schläft sie erst mit einem der Partisanen, dann mit dem deutschen Soldaten, und die Frage des moralisch richtigen Handelns bindet sich an Fragen von verletzter Männlichkeit.

Noch viel aktiver sind die Frauenfiguren in *Raduga* (Regenbogen, Sowjetunion 1944), einem von drei Filmen der Retrospektive, die noch während des Kriegs entstanden. Zuerst ist da eine Partisanin, die aus den Wäldern in ihr von Deutschen besetztes Dorf in der Ukraine zurückkehrt, um ihr Kind auf die Welt zu bringen. Der Lagerkommandant lässt erst ein Kind erschiessen, das ihr nachts Brot in die Zelle reichen will, später ihr Kind, das kurz zuvor in einer wahrhaftig irren Sequenz auf die Welt gekommen ist: Die Partisanin liegt in den Wehen, die Sonne geht auf, die schneedeckten Äste tropfen in der winterlichen Luft, Schnitt auf Gewehr und Raketenfeuer in der Nacht, auf Ivan, den Partisanenführer, der zu spüren glaubt, dass sie ihm einen Sohn geschenkt hat.

Nazis sind in Partisanenfilmen meist das gesichtslose Böse, das niedergemäht wird, oder das Gesicht des Bösen, und *Mark Donskoi* inszeniert hier einen der Bösesten, dem er vor allem die Solidarität der Frauen im Dorf gegenüberstellt. Alles mündet in eine im Ergebnis wenig überraschende, in den Details aber erstaunliche Sequenz: Die Partisanen befreien das Dorf, und die Nazis werden eingekreist. Gerade als die Männer diese mit allen zur Hand stehenden Dingen erschlagen wollen, hebt eine der älteren Frauen zu einer schallenden Rede von einem Schneehügel herab an, gefilmt in agitatorischer Untersicht, der Hintergrund detaillos, wie ein bewegtes Poster. Nicht für Gnade plädiert sie, sondern dafür, die Nazis am Leben zu lassen, auf dass die Geschichte sie strafen und ihre Kinder sich von ihnen abkehren werden. Man muss das nicht gleich feministisch nennen, aber die moralische Überlegenheit der Frau – über die Männer des Dorfes, die Partisanen aus den Wäldern und die Nazis sowieso – als schallende Botschaft am Ende des Films ist in jedem Fall etwas, das einem in der westlichen Propaganda oder im Kriegsfilm in dieser Form nicht begegnen wird.

In krassem Kontrast dazu *Sutjeska* (Die fünfte Offensive – Kesselschlacht an der Sutjeska, Jugoslawien 1973), der dritte und letzte Teil der drei offiziellen jugoslawischen Partisanengrossproduktionen, die vom Rückzugsgefecht einer weit unterlegenen Gruppe von Partisanen, unter persönlichem Befehl von Marschall Tito (gespielt von *Richard Burton*), gegen eine vollkommen überlegene Armada von Nazis in den bosnischen Bergen erzählt. Frauen kommen hier in Form blonder, blauäugiger Arzthelferinnen vor, die bereits gebrauchte Bandagen im Bergfluss reinigen und dann auf Stöcken zum Trocknen aufhängen, was der Film in einem irrsinnig affigen Pathos zu einer grossen Sache macht. Die Partisanen sind nicht nur in der historischen Realität dieser Schlacht Kanonenfutter, sie sind es auch in der Inszenierung und Dramaturgie des Films. Denn der kreist durchweg um ein Zentrum: Tito, der als weiser Feldherr den ausweglosen Krieg befehligt, gegen endlose Ketten von SS-Schergen mit deutschen



1 homme de trop (1967) Kamera: Jean Tournier

Schäferhunden, alleingelassen von den Alliierten. Hier fühlt sich der Partisanenfilm gar nicht mehr an wie ein Partisanenfilm, hier geht es nicht um eine kluge, improvisierende, eine andere Form des Kriegs führende und eine andere Form der Solidarität praktizierende Gruppe von Männern und Frauen, hier ist der Partisanenfilm wieder Kriegsfilmer Prädigung, in Bewunderung für epische Schlachten, gigantische Blutbäder und erhabene Führerfiguren.

Wie Partisanen kuratieren

Die Idee eines Partisanenfilmgenres scheint in «O Partiano!» einerseits aufzugehen und andererseits immer wieder auszuwaschen und etwa vom Kriegsfilmmgenre ununterscheidbar zu sein. Man kann definitiv Spuren verfolgen: von propagandistischen Filmen der Kriegszeit über verklärte, einfach gestrickte Nachkriegsromantisierungen bis hin zu reflexiven Formen, wie zum Beispiel *Nusja dhe shtetrrethimi* oder dem Abgesang wie in *Hajka* aus den späten Siebzigerjahren. Um das konsequent zu verfolgen und ein Genre sichtbar werden zu lassen, ist die Schau aber zu gross geraten, bietet mit 41 Filmen eine eher unübersichtliche Auswahl an Filmen, die in dieses Genre fallen könnten. Darin verpasst sie vielleicht ein wenig die Chance, in der konzentrierten Verdichtung die Unterschiede in den verschiedenen europäischen Ländern herauszuarbeiten oder zum Beispiel nachvollziehbar zu machen, warum manche «Klassiker des Genres» Teil der Schau sind (etwa *Roma città aperta*) und andere nicht (zum Beispiel *L'armée des ombres*, Jean-Pierre Melville, 1969). Das schliesst nicht aus, dass hinter diesen Entscheidungen kuratorische Überlegungen stecken, die Frage ist nur, ob sie im Programm selbst sichtbar werden.

Ohne Frage ist die Schau eine seltene und schon deswegen dankenswerte Möglichkeit, Filme, die in west-europäischen Kontexten wenig bis gar nicht gezeigt wurden, mehrheitlich auf 35-mm-Kopien zu sehen und dabei auch den einen oder anderen herausragenden Film zu entdecken. Aber zugleich besteht bei so einem Umfang die Gefahr einer gewissen Beliebigkeit: Die Filme gehören zwar thematisch zusammen (in allen kommen Partisanen vor, sie sind alle in Ländern produziert worden, in den Partisanen Teil der Geschichte des Widerstands gegen den Faschismus waren), aber eine Linie innerhalb der Geschichte des Kinos wird nicht wirklich sichtbar (sondern eben nur ein Thema, das auch in der Literatur auffindbar wäre). Nicht jeder Film, in dem ein Cowboy vorkommt, ist ein Western, nicht jeder Film, in dem Partisanen vorkommen, ist Teil des Partisanenfilmmgenres.

Zweifelsohne tut es gut, gerade jetzt Filmen zu begegnen, deren Narrativ der bewaffnete Widerstand gegen den Faschismus ist. Dennoch möchte man fragen: Was ist seine spezifisch filmische Form, wie genau hat das Kino im Verlauf seiner Geschichte diesen Widerstand filmisch gedacht, gefestigt, variiert und daraus – vielleicht – ein eigenständiges Genre hervorgebracht? Am Ende bleibt die Frage, ob es ein paneuropäisches Genre, eine spezifische Form des Partisanenfilms gibt oder ob Partisanen nur ein wiederkehrendes Thema

und Motiv in Filmen sind. Ausgehend von den gesunkenen Filmen der Retrospektive gäbe es eine Form, eine Atmosphäre, ein filmisches Narrativ samt Wiederholung und Variation, die sich zu so etwas wie einem Partisanengenre fügen könnte; eine Form der Solidarität, die sich nicht entlang von Hautfarbe, Nationalität oder Ethnie definiert und deshalb nicht mit den tendenziell binären Oppositionen des Westerns übereinstimmt und aus der spezifische narrative Schablonen erwachsen; eine Form des konzentrierten, kleinteiligen, gewitzten, teils amateurhaften, teils effektiven, oft auch unterlegenen Kampfs an bestimmten Schauplätzen (den Bergen, im Schnee, der besetzten Stadt), der eine leise, behutsame und vorsichtige Form der Kriegsführung mit sich bringt und damit einen Inhalt und eine Form, die sich vom Genre des Kriegsfilm unterscheidet oder zumindest eine Subkategorie darin sein könnte: Nicht der grosse epische Wurf unter Aufwendung aller zur Verfügung stehenden Mittel, sondern die konzentrierte Versammlung des spärlich Vorhandenen, um etwas Kleines effektiv umzusetzen und sich so – Schritt für Schritt – vorzuarbeiten, gegen den Faschismus und in der Geschichte des Films. x



Ni liv (1957) Regie: Arne Skouen

AB 12. DEZEMBER IM KOSMOS

NOUS FINIRONS ENSEMBLE

EIN FILM VON GUILLAUME CANET

KOS
3OS