

internationales forum des jungen films

berlin
27.6.—4.7.
1971

6

ESPOIR (Arbeitstitel: SIERRA DE TERUEL) Hoffnung

Land	Frankreich 1939
Produktion	Edouard Corniglion-Molnier
Atelier	Barcelona (Studio Montjuich), Paris (Studio Pathé)
Außenaufnahmen	Katalonien, Frankreich
Produktionsleitung	Roland Tual
Regie	André Malraux
Regieassistenz	Max Aub, Denis Marion
Buch	André Malraux, unter Mitarbeit von Denis Marion und Boris Peskine; spanische Übersetzung von Max Aub
Kamera	Louis Page, André Thomas, Manuel Berenguer
Montage	André Malraux
Montageassistenz	George Grace
Bauten	Vincent Petit
Musik	Darius Milhaud
Darsteller	
Kommandant Pena	José Sempere
Munoz	Andrés Mejuto
Attignies	Julio Pena
Schreiner	Pedro Codina
Der Bauer	José Lado
Mercery	Nicolas Rodriguez
Saidi	S. Ferro
Gonzales	Castillo
Uraufführung	Privatvorführung, Juli 1939
Öffentliche Erstaufführung	Paris, Juni 1945
Länge	2082 m

Inhalt

Ursprünglich wollte André Malraux die Hauptepisode des dritten Teils seines Romans 'L'Espoir' (nach seinen eigenen Erlebnissen als Kommandant des Luftgeschwaders 'Espana') verfilmen: die Bombardierung eines franquistischen Flugfeldes und, auf dem Rückflug, der Absturz einer Maschine in den Bergen. Er stellte bald fest, daß dieser Stoff für einen langen Film nicht ausreichte und daß andererseits der angestrebte Propagandazweck verlangte, daß der Krieg in Spanien unter seinen verschiedenen Aspekten gezeigt wird. Er mußte also andere Episoden erfinden, die im

Roman nicht vorkamen und deren Akteure sein sollten:

- die Arbeiter und Bauern auf franquistischem Gebiet, die sich erheben, um eine in der Nähe begonnene republikanische Offensive zu unterstützen;
- die Guerillatruppen in der Auseinandersetzung mit der Kavallerie und den Tanks des Feindes;
- die Republikanische Armee im Kampf.

Die Realisierung

Der Krieg in Spanien

Am 18. Juli 1936 bricht der Spanische Bürgerkrieg aus. Am 20. Juli nimmt André Malraux das letzte reguläre Flugzeug Paris-Madrid und landet in dieser Stadt, von der in Frankreich niemand genau weiß, ob sie sich in den Händen der Republikaner oder der Rebellen befindet. Er gehorcht nur seinem Instinkt, der ihn die entscheidende Wichtigkeit dieses Konfliktes ahnen läßt, und nur seinem Wunsch, aktiv am Kampf gegen den Faschismus teilzunehmen, dessen unausweichliches Ende er voraussieht. Ein Jahr vorher rief er in einer Rede in der Mutualité aus: "Kameraden meines Alters, vielleicht werdet ihr nicht im Krieg sterben, aber ihr werdet nicht sterben, ohne den Krieg gesehen zu haben."

Er kennt Spanien, das er ein Jahr vorher als Tourist besuchte, kaum; er spricht nicht spanisch; er kennt niemand in Spanien, außer dem Schriftsteller José Bergamin, Katholik und kommunistisch gesinnt, dem er zum erstenmal einige Tage vorher in London begegnet ist, auf einem Schriftstellerkongreß für die Verteidigung der Kultur. Zufällig hält sich José Bergamin in Madrid auf. Er macht Malraux mit den Mitgliedern der Republikanischen Regierung bekannt. Diese beauftragen ihn mit einer Mission: die in Frankreich vorrätigen Flugzeuge aufzukaufen. Bis auf zwei Ausnahmen haben sich die spanischen Piloten, Zivile und Militärs, mit den Rebellen verbündet und sich ihnen mit ihren Maschinen angeschlossen.

André Malraux hat mit seiner Mission Erfolg. Überdies, da Freiwillige mit den notwendigen technischen Kenntnissen fehlen, rekrutiert er Söldner aus den Reihen der Verkehrsflieger. Schließlich übernimmt er das Kommando dieses Ausländer-Geschwaders, getauft auf den Namen 'Espana', obwohl er selbst kein Pilot ist; was ihn nicht daran hindert, mehrere Monate lang verschiedene Angriffe mitzufliegen, bis ihn ein Unfall kampfunfähig macht. Vor der Ankunft der Russen stellt er eine reguläre Luftwaffe auf, die Freiwillige einberuft und die Söldner daraufhin entläßt und die sich allein den faschistischen Flugzeugen, in Medellin und Teruel vor allem, entgegenstellt.

Dann macht der Kombattant dem Schriftsteller Platz, der sofort mit der Niederschrift von 'L'Espoir' beginnt, ganz aus der soeben gelebten einmaligen Erfahrung. Das Buch erscheint im Dezember 1937. Gleich darauf reist André Malraux in die Vereinigten Staaten und nach Kanada, wo er Konferenzen über den Krieg in Spanien abhält und Gelder beschafft für die Besatzung und den Unterhalt von Ambulanzen und Krankenhäusern für die Republikanische Armee. Auf dieser Reise kommt er nach Hollywood, und da konkretisiert sich der Gedanke, den er mit sich herumtrug: einen Film über den Bürgerkrieg zu drehen, der eine wirkungsvolle Propaganda für eine Sache darstellt, der die Regierungen der demokratischen Nationen, mit Ausnahme der UdSSR und Mexikos, gleichgültig, wenn nicht gar feindlich gegenüberstehen.

SIERRA DE TERUEL

Anfang 1938 gab ihm die Republikanische Regierung freie Hand für die Realisierung eines Films über den Bürgerkrieg. Es existierte ein Vorläufer. Amerikanische Schriftsteller, darunter Archibald MacLeish, der den Stoff dazu lieferte, John Dos Passos, Lillian Hellman, gaben Joris Ivens das Geld, um im April und Mai 1937 einen Dokumentarfilm zu drehen: *Spanische Erde*. Ernest Hemingway schrieb den Kommentar und sprach ihn selbst auf. Der nüchterne Charakter dieses Werkes erlaubte seine Auswertung durch kommerzielle Verleiher nicht, was seinen propagandistischen Wert stark verminderte, weil er nur von den schon Überzeugten gesehen werden konnte.

Dagegen hatte André Malraux die Absicht, einen Film zu machen, der ein möglichst breites Publikum erreichte. Das erforderte einen Rückgriff auf die Fiktion: eine Handlung mit individualisierten Personen, verkörpert von Berufsschauspielern, die Rekonstruktion der Ereignisse, die die Aufnahme der Geschehnisse im Augenblick, da sie sich zutragen, ausschließt.

Es blieb die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten:

- den Film in Frankreich in französisch zu drehen, eventuell mit einer spanischen Version;
- oder in Spanien auf spanisch.

Obwohl André Malraux gute Beziehungen zu amerikanischen Schauspielern und Regisseuren hatte, die die spanischen Republikaner unterstützen, hatte er nicht die Absicht, ein Hollywoodstudio dazu zu überreden, ein solches Projekt in sein Programm aufzunehmen. Die Zeit drängte. Zweifellos trat der Krieg, seit Madrid Widerstand leistete, auf der Stelle, aber die loyalen Kräfte verloren ständig an Boden. Alles, was ihre Führer erhofften, war, bis zum unmittelbar bevorstehenden europäischen Konflikt standzuhalten. Um eine wirkungsvolle Rolle zu spielen, mußte der Film noch 1939 beendet sein.

Die französische Lösung war die nächstliegende. Zunächst, weil André Malraux spanisch zwar verstehen, aber keineswegs fließend sprechen konnte und es vorzog, französische Schauspieler zu dirigieren. Und dann würde sie nicht ausschließen, die Außenaufnahmen in Spanien zu drehen, um dem Dekor das unentbehrliche authentische Gepräge zu geben. Man machte sich schon die ersten Gedanken über die Besetzung: Pierre Larquey als Magnin und Erich von Stroheim als Schreiner. Ein Hindernis erwies sich als entscheidend. Die Republikanische Regierung verfügte nicht über die Devisen, die das vorgesehene Budget erforderte.

Die spanische Lösung ermöglichte die Finanzierung (zunächst: 100 000 Francs oder 750 000 Pesetas). Sie setzte sich durch, obwohl sie mit großen praktischen Problemen verbunden war, die von vornherein einem Regisseur mit mehr Erfahrung, aber einem schwächeren Willen, unlösbar erschienen wären.

Das Werk

Die Propaganda

(...) Dennoch ist Kritik von zwei Seiten geäußert worden. Vor allem von Kommunisten, was nicht überrascht, wenn man bedenkt, daß es in der UdSSR war, wo Eisenstein mit der größten Heftigkeit angegriffen wurde.

Die eine Seite kritisiert, daß ein Aufruf an das spanische Volk fehle, mit der Aufforderung, den Kampf fortzusetzen oder wieder aufzunehmen und mißt dem Leichenzug am Ende eine symbolische Bedeutung bei, deren Pessimismus beklagenswert sei.

Ich bin versucht zu glauben, daß, wenn der Krieg bis zum Erscheinen des vollständig fertiggestellten Films angedauert hätte, André Malraux nicht diese Sequenz als Abschluß genommen hätte, obwohl dieser Ausgang im Drehbuch vorgesehen war. So wie ein Schwerverkrankter nicht den Gedanken an den Tod erträgt, so läßt ein Kombattant nicht den an die Niederlage zu. Ilja Ehrenburg fuhr mit einem Lastwagen an die Front, um sowjetische Filme zu zeigen. Nach einigen Versuchen war er gezwungen, die letzte Rolle von *Tschapajew* wegzulassen: die Soldaten wollten nicht

sehen, wie der Held stirbt.

Die andere Seite wirft dem Film vor, den spanischen Krieg nicht in seiner Totalität zu reflektieren. Diese Kritik ist z.T. begründet, da das Drehbuch Sequenzen vorsah, die die Intervention der regulären Republikanischen Armee zeigten. André Malraux war der letzte, deren entscheidende Bedeutung außerachtzulassen, und es lag nicht an ihm, wenn diese Episoden nicht gedreht wurden.

Indes steckt hinter diesem Vorwurf noch ein anderer, nicht offen ausgesprochener. Nach der stalinistischen Orthodoxie muß der ideologische Inhalt eines Kunstwerks immer explizit sein, möglichst im Übermaß. Die Marxisten dieser Richtung haben es nicht versäumt, sich über das Fehlen jeden Glaubensbekenntnisses, jeglicher Klassenanalyse zu ärgern. Das Wort 'Kommunist' kommt im Dialog nicht vor. Die einzige Anspielung ist eine Replik: *Die Partei sagt...* In keiner Hinsicht wird die sowjetische Unterstützung erwähnt und auch nicht das Versagen der demokratischen Mächte. Wenn der Kommandant des Geschwaders in der Flughalle die Pläne von einem Flugzeug herunterzieht, um zu zeigen, daß es keinen Motor hat, gibt er keine Erklärung: *Nicht-Intervention*.

Die Ästhetik

In dem Maße, wie sich André Malraux von den sowjetischen Regisseuren des Jahres 1925 inspirieren ließ, war er bemüht, ihre Verfahren nicht nachzuahmen. Zweifellos, die Montage der Sequenz übernimmt die Technik der Treppen-Sequenz im *Panzerkreuzer Potemkin* (einschließlich, in der Originalfassung, der Wiederholung von einundderselben Einstellung), aber es handelt sich dabei um ein Ausdrucksmittel, das Eisenstein seinerseits aus *Intolerance* übernommen hatte und das nach ihm hunderte Male verwendet worden ist und weiter verwendet werden wird.

André Malraux versuchte, jede noch so zufällige Ähnlichkeit zu vermeiden. Eine Einstellung, in der katalanische Bäuerinnen mit Kopftüchern an Kolchosarbeiterinnen erinnerten, wurde mit anderen Statisten noch einmal gedreht. (...)

Der Geist seines Films sollte genügen, um ihn von seinen Vorläufern zu unterscheiden. Es bestand keine Gefahr, daß die Landschaften, die Darsteller, die spanischen Kostüme mit denen der Russen in Zusammenhang gebracht werden konnten. Flugzeuge und Panzer waren nie in einem sowjetischen Film vorgekommen.

Eine der Originalitäten von SIERRA DE TERUEL konnte tatsächlich wegen seines verspäteten Erscheinens nicht bemerkt werden. Zahlreiche Filme hatten sich vor 1938 mit der Kriegsfliegerei befaßt. Da sich ihre Handlung von 1914 - 1918 zutrug, konnte man als einzige Flugzeugtypen den nach allen Seiten hin offenen Zweisitzer sehen, mit dem Piloten vorn und hinten dem Maschinengewehr schützen, beide außerstande, sich wegen des Windes und des Motorgeräuschs anders als durch Zeichen zu verständigen. Die Erfahrung hatte André Malraux gelehrt, daß sich die Besatzung eines Bombers in einem geschlossenen Raum befindet, wie die eines Unterseebootes, und durch Worte ihre Solidarität vor einer permanenten Gefahr ausdrücken kann. Mit Hilfe der nachgebauten Führerkabine war es möglich, durch eine große Verschiedenartigkeit der Einstellungen diese dramatische Spannung überzeugend zu vermitteln, die im Jahre 1939 zweifellos ihren Eindruck nicht verfehlt hätte, während das französische Publikum 1945 bereits die Gelegenheit gehabt hatte, nach der Befreiung, unter anderem *Air Force*, *Memphis belle*, *Dreißig Sekunden über Tokio* zu sehen, die ihren Gegenstand mit größerem technischem Aufwand auszuwerten vermochten.

Die anderen Neuheiten von ESPOIR und sein wirklicher Wert wurden ebenfalls oft nicht bemerkt, aus weniger gutem Grund.

Obwohl der neue Titel, den ihm der Verleiher gegen den Willen des Autors aufgezwungen hatte, den Gedanken daran nahelegte, hatte André Malraux nie die Absicht, seinen Roman zu verfilmen, sondern aus demselben Stoff ein Originaldrehbuch zu schreiben. Er suchte also weder die Handlung des Romans zu illustrieren, noch für seine Sätze ein Äquivalent in Bildern zu finden, sondern ein selbständiges Werk zu realisieren. Er hatte nicht die Absicht, es in eine bereits existierende Form zu pressen, sei es die der amerikanischen Western (die er, nebenbeigesagt, sehr schätzte), oder die der Filme über den Krieg 1914 - 1918, ob in der Art von *L'Equipage* oder von *Im We-*

sten nichts Neues, oder sei es die der expressionistischen deutschen oder selbst - wiederholen wir es -, die der großen sowjetischen Filme.

Er konzipierte sein Drehbuch, indem er von eigenen Erlebnissen ausging (wie der Fliegerangriff), von dem, was ihm Beteiligte berichteten (die Dynamitwaffen) oder von eigenen Erfindungen (das Passieren der Linien). Er bemühte sich, ihnen visuelle Ausdruckskraft zu verleihen, und gleichzeitig achtete er streng auf ihre Glaubwürdigkeit. Er kümmerte sich überhaupt nicht um Dinge, die damals von obligatorischem Interesse waren: Protagonisten, deren Persönlichkeit um so mehr Sympathien weckt, als sie von Stars verkörpert werden, Ausgeglichenheit und Kohärenz zwischen den einzelnen Episoden, Handlungsumschwünge, dramatische Progression. Das Pathos des Themas mußte sich selbst genügen.

Man darf sich nicht täuschen. Nicht weil er unvollendet geblieben ist, weist ESPOIR eine Konstruktion und eine Form auf, die sich tiefgehend von denen der zeitgenössischen Filme unterscheiden. Das wäre genauso der Fall gewesen - sogar auf eine noch entscheidendere, weil offensichtlich durchdachte Art -, wenn die Dreharbeiten nicht unterbrochen worden wären. Die Vielfältigkeit der Handlung (Bauern, Guerillatruppen, Flieger, Soldaten), die Verflechtung der verschiedenen Sequenzen, die Kontraste und Übereinstimmungen zwischen den Handlungsfolgen hätten ein Bild vom spanischen Krieg evoziert, das frei gewesen wäre von allen damals und heute geläufigen Schablonen. Seither ist nichts Gleichwertiges versucht worden.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, ist SIERRA DE TERUEL außergewöhnlich und seiner Zeit mehr als zwanzig Jahre voraus. Erst mit Fellini, Bergman, Antonioni, Buñuel und ihren Nachahmern wagen es Regisseure, Fiktionsfilme zu machen, die so entschieden vom Roman und Theater abweichen.

Indessen, wenn der Stil auch, ebenso wie das Sujet, revolutionär ist, so bleibt die Syntax klassisch. Was die Beleuchtung, den Bildausschnitt, die Kamerabewegungen, die Anschlüsse, die Montage betrifft, so folgt André Malraux den Regeln, die seine Vorgänger im Laufe von vierzig Jahren (übrigens mehr durch die Praxis als in der Theorie) erarbeitet haben und die erst gegen 1960 infrage gestellt werden sollten.

Das hatte zur Folge, daß sich viele über ESPOIR täuschten und in ihm einen Dokumentarfilm sahen. Einige glaubten sogar, daß ganze Sequenzen aus dem Leben gegriffen wären. Diejenigen, die soweit mit der Aufnahmetechnik vertraut waren, um zu bemerken, daß es sich nur um eine Rekonstruktion handeln konnte, glaubten, daß sie unmittelbar von der Realität ausging und daß diese vom Autor nicht vollkommen neu geschaffen wurde. Sei es um zu loben oder um zu tadeln, sprachen sie von Unordnung, Unbeholfenheit, Ungeschick. Die Kritiker vor allem, die wußten, daß es sich um einen Erstlingsfilm handelte, bedauerten in vielen Fällen, daß die Realisierung nicht einem, wie sie sich ausdrückten, 'erfahrenen Techniker' anvertraut worden war. (Marcel L'Herbier? Julien Duvivier? Christian-Jaque?). Ebenso machten sie aus den Schauspielern, weil sie sie nicht kannten, Nicht-Professionelle, die ihr eigenes Leben spielen. Ein Jahr später sollten sie anlässlich von *Rom, offene Stadt* in den gleichen Irrtum verfallen, indem sie Anna Magnani und Aldo Fabrizi, die zwei größten italienischen Stars, für Laien hielten.

Womit André Malraux Erfolg hatte - und das ist sein hauptsächlichstes Verdienst -, das war, daß er vom überkommenen Rezept abließ, ein erfahrenes Publikum in den naiven Zustand der ersten Zuschauer zu versetzen, die überzeugt waren, daß alles, was sie auf der Leinwand sahen, sich wirklich zugetragen hat und im Vorbeigehen von einem versteckten Kameramann aufgenommen wurde.

Dagegen täuschten sich diejenigen, die beruflich Erfahrung mit Studios hatten, nicht darüber. Sie sahen sofort, daß sie es, trotz offensichtlicher Mängel, mit einem Autorenfilm zu tun hatten, der ausschließlich von einem einzelnen konzipiert, realisiert und montiert wurde, nach einem Plan, der, wenn er auch nur zur Hälfte ausgeführt werden konnte und mehrere Male wieder aufgegriffen werden mußte, nichtsdestoweniger von Anfang an bestand und

der in jedem seiner Details genau bedacht war.

Es ist verständlich, daß beim ersten Sehen die Emotion, die ESPOIR erzeugt, zu stark ist, um rein ästhetische Betrachtungen zuzulassen, um so besser stellt sich seine formale Perfektion einer mit ruhiger Überlegung ausgeführten Analyse dar.

Sicher wird man mit Leichtigkeit feststellen, daß das am Abhang des Berges durch den Weg beschriebene Z die graphische Qualität der feierlichen Geleite aus *Herr Arnes Schatz* (1919) und aus *Iwan der Schreckliche*, Teil I (1945) aufweist, ohne daß es da eine Beeinflussung gegeben hätte. Der Verwundete, den man über eine Wegabkürzung hinunterträgt, nimmt notwendigerweise die Pose des vom Kreuz abgenommenen Christus an. Diese unleugbare plastische Reminiszenz kann man nur bewundern.

Viele Details bereichern das Bild und besitzen eine, nicht allegorische oder symbolische - das wäre lächerlich -, aber eine assoziative Qualität: wenn sie auch vom Zuschauer nicht bewußt wahrgenommen werden, so tragen sie doch zu dem von ihm empfundenen Gesamteindruck bei. André Malraux war sehr von meiner damaligen Ignoranz überrascht, als er mir bei der Wahl des Dekors für den Tod des Schankwirts erklärte, daß eine Mordtat einen geschlossenen Raum verlangt. Er war außerordentlich sensibel, was die subtilen Wechselbeziehungen zwischen psychischen Reaktionen und plastischen Elementen betrifft. Er ließ sich von demselben Instinkt leiten, von dem er auch in der Folge, in seinen Essays über die Kunst, Beweise gab, und nicht von einem Vernunftschluß oder einer vorgefaßten Idee. Manchmal führte das zu einem außergewöhnlichen Resultat (die große Strohflechte, aus der eine Flüssigkeit tropft, veranschaulicht das Schicksal der Guerilleros, die einem unausweichlichen Tod entgegengehen), manchmal zu einem Mißlingen, über das er sich selbst als erster Rechenschaft gab. (Ich habe gesehen, wie er sich eine Stunde lang mit einer Großaufnahme befaßte, in der Hände nach Feuerlöschern griffen, die an der Wand befestigt waren. Diese Aufnahme fiel bei der Montage weg.)

Andere Bilder streben nicht nach plastischer Schönheit und scheinen nicht über sich hinauszudeuten. Sie überraschen aber nicht weniger, da sie der Handlung eine zusätzliche Dimension verleihen, indem sie sie in all die anderen Aspekte der Realität eintauchen, die sie gezwungen ist zu vernachlässigen. Zum Beispiel die Schmetterlinge, die bei jedem Kanonenschlag von ihrer Schachtel herunterfallen. Oder die Flieger, die, wenn sie ihren Angriff fliegen, feststellen, daß dies die 'Zeit des Wachtelzuges' ist. Oder die Ameise, die auf dem Visier des Maschinengewehrs herumkrabbelt, während dieses feuert, da die Ameise kein Gehör besitzt und von dem Lärm nicht erschreckt wird.

Wir müssen auch die Arbeit von Louis Page würdigen, der dazu beigetragen hat, daß einige Einstellungen unvergänglich bleiben: die Lichter und Schatten auf der Fassade des Hauses, in dem sich die Bauern niedergelassen haben, die großen weißen Mauern, an denen die Guerilleros wie Insekten entlanglaufen, der Start des Flugzeuges in der Nacht etc.

Vor und nach André Malraux haben wir eine Menge Schriftsteller sich als Regisseur versuchen sehen: das ist eine Quelle der Bereicherung für die Leinwand, und es bleibt zu wünschen, daß sie nicht versiegt. Die Verdienste ihrer Filme sind sehr unterschiedlicher Natur. Gleichwohl, mit Ausnahme von Jean Cocteau - der sich mit anderem befaßt -, hat keiner, von ihrem dramatischen Kontext abgesehen, so bewundernswerte Bilder geschaffen.

Film und Roman

(...) In diesem Sinn verwendete André Malraux das Fragment des letzten Buches, 'Die Bauern', in dem von der Bombardierung eines franquistischen Flugfeldes, dem Absturz eines Flugzeuges im Gebirge und der Rückkehr der Besatzung berichtet wird. Er änderte Ort und Zeit der Handlung, ebenso einige Details. Desgleichen verwendete er einige andere Szenen: das Auto, das auf die Kanone losfährt (auch diese Szene von Barcelona 1936 nach Teruel 1938 verlegt), die Atmosphäre im Mannschaftszimmer der Flieger, das Scheitern von einem alten deutschen Flieger-As als Pilot. Diese Sequenzen bilden annähernd ein Drittel des Originaldrehbuchs. Im fertigen

Film machen sie mehr als die Hälfte aus, weil gerade die anderen Sequenzen in ihrer Mehrzahl nicht gedreht werden konnten.

Für diese Methode hat sich André Malraux aus folgendem Grund entschieden. 'L'Espoir' ist ein chronologischer Bericht, der am 18. August 1936 einsetzt und im Juli 1937 endet. Der Film spielt sich in achtundvierzig Stunden des Jahres 1938 ab. Er konnte also die historischen Ereignisse, die vier Fünftel des Romans ausmachen, nicht einbeziehen, und es ergab sich, um die Ausgeglichenheit der Handlung zu bewahren, die Notwendigkeit, diese Ereignisse durch gleichwertige zu ersetzen. Dabei waren zwei Faktoren bestimmend. Ein Film von normaler Länge läßt sich schwer zu einem Fresko ausweiten, das mehrere Jahre umfaßt. Er verlangt eine dramatische Straffung der Handlung. Der angestrebte Propagandazweck verlangte, das republikanische Spanien nach zwei Jahren Bürgerkrieg zu zeigen und nicht die Ereignisse, die sich während dieser zwei Jahre abspielten.

Eine herausgegriffene Sequenz, die des Autos gegen die Kanone, der Vergleich zwischen dem Text des Buches und dem Drehbuch, wird uns genauere Betrachtungen gestatten. (...)

Die Unterschiede, ungeachtet des Wechsels von Ort und Zeit, sind zahlreich.

1. Die Handlung ist vereinfacht. Im Roman erfolgt eine dreimalige Attacke, im Film nur eine. Im Roman handelt es sich um drei Kanonen, im Film um eine einzige. Im Roman stellt sich der Erfolg erst nach zwei Fehlschlägen ein, im Film schon nach dem ersten Versuch.

2. Das Drehbuch besitzt gegenüber dem Roman eine viel geschlossener Handlung. Die Guerilleros entdecken das Hindernis: die Kanone, denken sich die Waffe aus, die sie verwenden wollen: das Auto, suchen es und bedienen sich seiner. Die Kamera läßt sie nicht aus dem Auge. Im Roman verstreichen zehn Minuten, ohne daß der Leser weiß, was vorgeht. Ebenso wie er darüber im unklaren bleibt, warum und wie die beiden ersten Autos gegen die Torhalle losgefahren sind. Diese impressionistische Technik, die während des ganzen ersten Teils von 'L'Espoir' angewandt wird, ist mit der eines Journalisten - oder eines Teams von Journalisten - verwandt, der berichtet, was er von den Ereignissen, von denen ihm ein Teil entgangen ist, gesehen hat. Der Film zeigt im Gegenteil alles, was im Verhalten der Personen von Wichtigkeit ist.

3. Einige der Unterschiede sind auf den realen Dekor zurückzuführen, in dem die Handlung gefilmt wurde. Die Straße in Tarragona, die auf das Portal mündete, wo sich die Kanone befand, war schmal und erlaubte nicht die Zickzacklinien, die auf einer breiten Avenue in Barcelona möglich waren.

4. Es gibt im Roman zwei ausdrückliche Bezugnahmen auf das Kino:

'Gangsterfilm': wir haben gesehen, warum sie keine Verwendung finden konnte.

'Ein faschistisches Maschinengewehr feuerte immer stärker':

Es gibt keine Einstellung, die diesen Herannahen der Kanone, beobachtet von den Insassen des Autos, entspricht, da es unmöglich gewesen wäre, sie zu drehen. Eine Kamera auf dem Auto wäre durch das Rütteln auf dieser schlecht gepflasterten Straße zu sehr geschüttelt worden, und ein Travelling auf Schienen hätte, bei Außenaufnahmen, zu viel Zeit für den Aufbau erfordert. So ist diese Szenenanweisung vom umgekehrten Standpunkt aus realisiert worden: durch den Kugelfang der Kanone sehen wir das Auto immer näher herankommen.

Diese zwei Sätze zeugen weniger von der Absicht Malrauxs kinematographische Errungenschaften literarisch zu verwenden, als sich vielmehr seinem Leser (wobei er mit vollem Recht einen aufmerksamen Leser voraussetzt) durch eine Bezugnahme auf den Film verständlich zu machen.

5. Der Film verwendet mehrere visuelle Details nicht:

- die Löcher im Kugelfang: unmöglich zu realisieren;

- der Fuß auf dem Gaspedal: was im Buch zählt, das ist das Gefühl von Puig, am liebsten den Boden des Wagens einzutreten. Es läßt sich nicht in Bilder übertragen. Das Gaspedal, auf das sich mit aller Kraft ein Fuß stemmt, ist nicht nur ein geläufiges Bild, sondern

seit *Intolerance* im Film zum Klischee geworden.

- die umkippenden Häuser und Bäume: dieser subjektive Anblick ist weggelassen worden, da er diese einfache und brutale Sequenz ästhetisiert hätte. Stattdessen wurde die objektive Sicht auf das sich überschlagende Auto verwendet.

6. Der symbolische Flug der Tauben, 'des ersten heroischen Begräbnisses der Revolution', ist mit Sorgfalt beibehalten worden. Er ist mit einem anderen symbolischen Bild verbunden worden: das Auto, das sich nach dem Aufprall weiterdreht und die schwarze Pfütze aus Öl, die das vergossene Blut evokiert. Es entspricht dem literarischen Bild des Romans: 'eine Fliege, auf einer Wand zerquetscht'.

7. André Malraux wollte dem Film ein spektakuläres Element beimischen: im Fond des Wagens sollte sich ein Hund befinden, der während der Fahrt auf den Sitz gesprungen wäre und dem ein Geschoss aus der Kanone den Kopf zerfetzt hätte. Dadurch wäre die Tatsache veranschaulicht worden, daß es sich bei der Kanone nicht nur um ein einfaches materielles Hindernis handelte, sondern daß ihre Granaten die Guerilleros, wären sie ihr offen entgegengetreten, niedergemäht hätten.

Obwohl der Hund unter sehr großen Schwierigkeiten (die Arbeitsphotos machen das sichtbar) ins Auto gesetzt werden konnte, hat es sich als unmöglich erwiesen, die Einstellung zu drehen, wo ein Hund (ein richtiger, versteht sich) von einem unsichtbaren Geschoss enthauptet wird. Die im Drehbuch eingeklammerten Einstellungen wurden also gestrichen. (...)

Wir können daraus schließen, daß der Romancier André Malraux gar nicht - oder sehr wenig - vom Film beeinflusst war und in seiner Erzähltechnik nicht auf dessen Verfahren zurückgreift. Der Regisseur André Malraux hat sich nicht darauf beschränkt, Episoden seines Buches zu illustrieren und für seine Sätze visuelle Entsprechungen zu suchen.

Wir haben es mit einem Autoren zu tun, der in zwei verschiedenen Künsten gleichermaßen begabt ist und der, ausgehend von seiner gelebten Erfahrung, mit derselben Meisterschaft sich bald literarischer, bald kinematographischer Mittel bedient. Diese Meisterschaft resultiert sowohl aus der Kenntnis der Werke und Techniken seiner Vorläufer in beiden Bereichen als auch aus der Entschlossenheit, auf die Mittel zurückzugreifen, die der Originalität seines Gegenstandes entsprechen.

Denis Marion: André Malraux, *Cinéma d'aujourd'hui* 65, Paris 1970