



Heft-Rubriken

[Rezensionen](#)
[Medienliteratur](#)
[Veranstaltungen](#)
[Filmfestivals](#)
[News](#)

Publikationen

[Medienpädagogik](#)
[Medienethik](#)
[Kurz-/ Spielfilmliste](#)

Service

[Heft-Archiv](#)
[Autoren-Register](#)
[Themen-Register](#)
[Mediadaten](#)
[Links](#)

Netzwerk Medienethik

[zurück](#)

Text aus, [Heft 4/97](#), Seite 43-45

Ivan und Abraham

500. Film des Monats (Juli 1997) der Jury der Ev. Filmarbeit

Reinhard Middel



Originaltitel: *Moi Ivan, toi Abraham*. Spielfilm, Frankreich 1993, 105 Min., Schwarzweiß. Buch und Regie: Yolande Zauberman. Kamera: Jean-Marc Fabre. Schnitt: Yann Dedet. Musik: Ghedalia Tazartes. Darsteller: Roma Alexandrowitsch (Abraham), Sascha Jakowlew (Ivan), Wladimir Machkow (Aaron), Maria Lipkina (Rachel), Rolan Bykow (Nachman). Produktion: Hachette Première. Verleih: (35mm) Ventura Film, Berlin.

Begründung der Jury der Evangelischen Filmarbeit

Eine Welt an der Grenze zwischen sich auflösenden Traditionen, ein Stimmengewirr aus Jiddisch, Polnisch, Russisch und Romani, soziale Not und Ausbruchsversuche: So stellt sich ein Dorf im russisch-polnischen Grenzgebiet Anfang der dreißiger Jahre dar. In dieser Welt werden der christliche Junge Ivan und der jüdische Junge Abraham Freunde. Sie teilen den gemeinsamen Wunsch, der familiären Enge und den unterschwelligsten Konflikten zu entfliehen. Der strenge Großvater Nachman verlangt die Aufrechterhaltung der Tradition, der sich der Vater durch längere Abwesenheit bereits entzieht. Auch Abrahams ältere Schwester Rachel, die den Kommunisten Aaron liebt, setzt sich gegen den Willen ihrer Familie durch und wird das Shtetl mit ihrem Geliebten verlassen. Ivans und Abrahams Weg in die Freiheit endet zunächst bei einem aristokratischen Pferdenarren, der ihnen ein Fohlen schenkt. Rachel kann sie zur Rückkehr ins Dorf bewegen, wo sie sich vor der ausgebrannten Ruine des Elternhauses aufgewühlt umarmen. Der Ausbruch der Gewalt hat das Shtetl vernichtet.

Zaubermans Film beschwört eine zerstörte Welt, die vor dem Ausbruch der Vernichtungsgewalt in einem lebendigen Prozeß zwischen Tradition und Aufbruch begriffen war. In poetischen Schwarzweißbildern, die mit Licht und Schatten, Nähe und Ferne spielen, wird ein Raum für Erinnerung und Phantasie entworfen, in dem das Leben und die Eigenwilligkeit der Vertriebenen und Ermordeten ihren Platz finden kann. Wie in den Photographien Roman Vishniacs oder den Romanen Isaac B. Singers wird Sympathie für den Zauber und die Widersprüche des osteuropäischen Judentums spürbar. Indem die Freundschaft der Jungen die traditionellen Grenzen überschreitet, wird sie zum Hoffnungsbild: in ihrer Umarmung teilen beide die Trauer und den Schmerz über die geschehene Zerstörung und sind doch zugleich mehr als Opfer.

Zum Inhalt

Polnisch-russische Grenzregion, dreißiger Jahre: Hier leben Russen, Polen, Christen, Juden und Roma seit altersher in spannungsreicher Nachbarschaft eng beieinander. Der ungestüme jüdische Junge Abraham, dem bereits das Reiten zu Pferde als Sünde eingeredet wird, und sein scheuer Freund, der wenig ältere christliche Waisenjunge Ivan, fühlen sich in den Grenzen des Shtetl zusehends mehr eingeengt. Abraham sträubt sich zu beten, in der Synagoge provoziert er die Betenden mit einer Trillerpfeife. Mehr und mehr sehen die beiden ihre Freundschaft bedroht, die Gemeindeglieder sagen, Ivan sei ein Goi (die jüdische Bezeichnung für einen Nichtjuden).

In ähnlicher Weise ausgeschlossen fühlt sich Abrahams Schwester Rachel, die gegen den Willen von Großvater und Rabbi Nachman den aus der Haft entflohenen Kommunisten Aaron liebt. Durch den Vorwand, mit ihm bereits geschlafen zu haben, provoziert sie den Ausschluß aus der Familie und setzt den zögerlichen Geliebten unter Druck, sie mit fortzunehmen. Der Vater entzieht sich von Zeit zu Zeit den Familienpflichten, währenddessen sich die Mutter in ihren Gefühlen still verzehrt.

Als das Gerücht umgeht, der mächtige Grundherr des Landstrichs habe seinen Besitz aufs Spiel gesetzt und die von ihm abhängigen Bauern drohen ins Elend zu stürzen, wird Großvater Nachman von diesen verdächtig, dabei noch Geschäfte gemacht zu haben. Antisemitische Ressentiments und Fremdenangst bringen die Bevölkerung gegeneinander auf. Andrej, einer der Landarbeiter, warnt Nachmans Familie in dunklen Worten vor der kommenden Gefahr. Nachdem der Großvater ankündigt hat, Abraham von Ivan zu trennen und fortzuschicken, fliehen beide aus dem Shtetl. Aber sie erreichen zunächst nur das nahegelegene Heimatdorf Ivans. Abgeschnittene Schläfenlocken, die abgesetzte Jarmulke, der Pullover anstelle des Kaftans

und der Name Pavel helfen Abraham nichts, die Dorfleute sehen in ihm einen umherstreunenden Zigeunerjungen. Rastlos ziehen Ivan und Abraham weiter, bis sie auf einen polnischen Pferdenarren treffen; dieser beflügelt Abrahams Pferdeleidenschaft und stellt sich in seiner Einsiedelei eine Zeitlang schützend vor die beiden.

Bald jedoch werden die Ausreißer von Rachel und Aaron gefunden und zur Rückkehr bewegt. Während die beiden Älteren die Reise ins Exilland Frankreich antreten, kehren Ivan und Abraham ins verwaiste Heimatdorf zurück. Die Geschichte endet, wo die Geschichte der Vernichtung beginnt: mit der Ankunft vor Abrahams niedergebranntem Elternhaus, zum Entsetzen beider zerstört in einem Pogrom. In einer Geste gegenseitiger Umarmung - vom Schlußbild einen Moment lang eingefroren, dann ins Schwarze sich auflösend - versichern sie sich Vertrauen und Freundschaft für die unbekannte Zukunft.

Zur Gestaltung

Yolande Zauberman hat sich mit ihrem Spielfilmdebüt auf das schwierige Terrain begeben, wie Holocaust-Nachgeborene von dem Vorausliegenden erzählen können: ohne je das *factum brutum* zu vergessen, daß und warum die Opfer tot sind und doch davon erzählen zu wollen, wie sie gelebt haben. Auf dieses strukturelle Problem der Narration hat Alain Finkielkraut mit folgenden Worten hingewiesen: "Um den Lernprozeß eines Juden zu verstehen, der 1950 als Kind von Einwanderern geboren wird, müßte man eine neue Gattung erfinden: den Rückentwicklungsroman." Wie bewältigt die um einiges später nachgeborene Regisseurin die daraus resultierenden Anforderungen in der Erzählweise ihres Films? - An Ivan und Abraham lassen sich in diesem Zusammenhang einige signifikante Inszenierungsstrategien und filmsprachliche Mittel herausarbeiten.

Rekonstruktion und Poetisierung: In der Entscheidung, das Dorf als einen zentralen Schauplatz des Films nicht ortsfremd zu rekonstruieren, zeigen sich dokumentarisches Ethos und Ehrbezeugung für den Ort. Jenseits von Folklore und aussichtslosem Bemühen um Authentizität exponiert der Film diesen unrettbar verlorenen Schauplatz jüdischen Lebens in einem der letzten noch erhaltenen Shtetl in der Ukraine. Die Dramaturgie verklärt und erklärt diesen Ort sowenig wie die Kamera. Selbst mehrfach wiederkehrende Nahaufnahmen von labyrinthisch verschlungenen Gassen, Torgängen, verborgenen Pfaden und kaum sichtbaren Übergängen können uns die fremde Lebensform des Shtetl in seiner historischen Unverwechselbarkeit nicht angemessen nahebringen: Ohne die einst dort Lebenden zu zeigen, lassen sich seine Rätsel und sein Zauber schlechterdings nicht (er-)klären.

Um so stärker dringt eine mythische Dimension, eine innere Welt des Shtetl, in das Gewebe des Films ein. Gezwungen, aus dem Material von Augenzeugenberichten etwas Fiktives zu konstruieren und die Rollen mit Schauspielern zu besetzen, macht der Spielfilm aus einer Not gewissermaßen eine ästhetische Tugend: Unter Einschluß von zahlreichen Nebenhandlungen erfindet er eine fabelhafte, teils märchenartige Geschichte von Jungenfreundschaft, Ausreißern, Pferdenarren und einem romantischen Liebespaar. Die erzählte Geschichte eröffnet damit Raum für Phantasie, ohne die Historie von Pogrom und Auslöschung Lügen zu strafen. Plausibel erscheinen poetische Erfindung und aus Wissen gespeiste Rekonstruktion einer historischen Welt im Gefüge des Films miteinander verwoben.

Jugendliche Protagonisten und SchauspielerInnen: Die jugendlichen Darsteller von Ivan und Abraham, der Waisenhauszögling Sascha Jakowlew und der Zigeunerjunge Roma Alexandrowitsch, sind mehr als rollenadäquate Besetzungen, die zur ästhetischen Stimmigkeit des Films das ihre beitragen. Bei Zauberman gehören sie zum Konzept eines Kinos, das sich auffällig für die Grammatik leibgebundener Expressionen interessiert, für körperliche Merkmale der Differenz, für Nuancierungen von Teint und Hautfarbe, überhaupt für die Sprache von Körpergesten und Gebärden (mehr dazu weiter unten). Nicht zuletzt über das körperbetonte Spiel der Jugendlichen und deren Leinwandpräsenz vermittelt sich dem Zuschauer die Liebe zu einer Welt, die die Inszenierung erklärtermaßen entfachen möchte. Immer wieder zeigt uns der Film diese fremde Welt durch die Augen von Kindern und Liebenden, die selbst fremd auf ihre Umwelt blicken.

Schließlich vermitteln Spiel- und Sprechweise der Darsteller, fast ausnahmslos solche des polnischen und russischen Kinos, so etwas wie den Eindruck "transzendentaler Heimatlosigkeit" (Georg Lukacs) zwischen den Zeiten und Kulturen. Das Stimmengewirr von Sprechern verschiedener Sprachen im Film gehört zur Sprache des Films. Zumal die jugendlichen Schauspieler-Protagonisten verkörpern fragile Identität, überall heimisch und zugleich fremd: "In gewisser Weise waren alle Schauspieler Fremde. Der Film insgesamt war ‚an der Grenze‘. Die Schauspieler mußten eine Sprache lernen, die nicht die ihre war - Jiddisch. Am Schluß im Film hat man den Eindruck, sie hätten ihr Leben lang nichts anderes gesprochen, obwohl die meisten von ihnen nicht einmal Juden sind" (Yolande Zauberman, Presseheft).

Schwarzweiß-Dramaturgie und Cinemascope-Format: Die Bildsprache bedient sich einer durchgängig harten, zuweilen absichtlich überbelichteten gleißenden Schwarzweißfotografie. Was unmittelbar, einfach und "realistisch" fotografiert wirkt, erweist sich ein weiteres Mal als höchst artifizierlicher fotografischer Stil. In ihren ungemilderten Kontrasten werfen die Bilder viel Schatten in den engen Gassen und den dunklen Wohnräumen des Shtetl; ebenso wie die Komposition Gesichter, Körper, Gegenstände und Landschaft dann wiederum gezielt ins Licht setzt, ihnen dadurch gesteigerte physische Präsenz verschafft. Häufige Nahaufnahmen und das Cinemascope-Format heben die Impressionen in einen großen, stets ausgefüllten Rahmen.

So weicht im Augenblick der Flucht, wenn Ivan und Abraham über die Felder rennen, auch später, wenn Rachel und Aaron aufbrechen, die Dunkelheit der inneren Räume für kurze Zeit der lichterfüllten Weite der Landschaft: Jenseits des bloßen Klischees wird von der Bilddramaturgie Versprechen auf Freiheit und Grenzüberschreitung imaginiert, zugleich evoziert sie Bilder von Exodus, rastloser Flucht und Heimatlosigkeit. Solche Spannungen und Ambivalenzen innerhalb der Bilder, die an markanten Stellen des Films immer wieder über den Moment hinausweisen, den sie innerhalb der Fabel bedeuten, bewahren Ivan und Abraham davor,

die prekäre Balance zwischen erzählerischer Naivität und historischem Wissen zu verlieren.

Inszenierung von Körpern und Gesten: Nachhaltig exponiert der Film die Vitalität der Körpersprache und ist ihrem Spiel der Zeichen erkennbar zugetan. Christiane Peitz hat diesen unverwechselbaren Inszenierungsstil zu Recht hervorgehoben: "Wie kaum eine andere zeitgenössische Regisseurin studiert Yolande Zauberman die physikalischen Gesetze von Anziehung und Abwehr und entwirft eine spröde Choreographie von Nähe und Freiheitsdrang, Begehren und Einsamkeit. Es ist ein archaisches, mythisches Kino, das auf Psychologie und Soziologie komplett verzichtet, weil die Regisseurin sich mehr für das Gerangel der Leiber interessiert, für Haut und Glieder, Augen und Gesichter, für die Willkür einer Gebärde, eines Würgegriffs, eines Faustschlags. Selten sieht man im Kino die Sprache der Hände und Körper so deutlich" (Die Zeit, 1.8.1997).

Zahlreiche Beispiele lassen sich dafür finden, wie dieser Film es mit Körperzeichen und Gesten sagt, am eindrucksvollsten vielleicht im bereits erwähnten Schlußbild der Umarmung: Gleich zu Beginn des Films versichern sich Ivan und Abraham ihrer Gemeinschaft, indem Ivan die Differenz zu Abraham, den beschnittenen Penis, zu sehen bekommt; beide raufen sich lieber aus voller Leibeskraft anstatt in der Synagoge an sich zu halten und zu beten; Aaron, Kommunist und Beau, dessen vitale Sinnlichkeit die nicht minder schöne Rachel geradezu begehren muß; Abraham, der ein kränkelndes Fohlen demonstrativ auf das Maul küßt und sich beim Reiten ohne Sattel dem Körperperrhythmus des Pferdes anschmiegt etc.

Zur Diskussion

Ivan und Abraham macht es einem anfangs nicht immer ganz leicht, sich in den mäandernden Erzählrhythmus der verflochtenen, im Grunde jedoch einfachen Handlung einzufinden. Die Exposition, welche die Protagonisten innerhalb von Großfamilienkonstellation und Shtetl-Leben situiert, erweist sich aber bald als klar gegliedert, so daß sich der elementare Handlungssinn erschließen läßt. Insbesondere die fast ausnahmslos stark besetzten, fein gegeneinander abgesetzten Hauptrollen bieten Haltepunkte. Zaubermans visuelles Konzept ist stark, ihre Dramaturgie differenziert genug, die Zeichnung einzelner Charaktere, zumal in ihren ethnischen Differenzen, nicht dem Klischee zu überlassen.

Ivan und Abraham ist ein ungewöhnlich vielschichtiger Film, der sich aufgrund der oben geschilderten Paradoxien des Erzählens über die Zeit vor dem Holocaust wohlweislich nicht auf ein Spielfilmthema herkömmlicher Provenienz festlegen läßt. Nicht Unentschiedenheit ist es, sondern eine Vielzahl an Fährten, die dieser Film denjenigen auslegt, die an der Geschichte und an Geschichten des osteuropäischen Judentums interessiert sind.

In Zaubermans Film sind gleich mehrere Filme angelegt: zunächst einmal ein Film über eine unzertrennliche Kinderfreundschaft, die aus der Rebellion gegen die jüdische Großfamilie und deren Gemeinschaft erwächst; ein Film über eine romantische Liebe, die sich unter widrigen Umständen entwickelt; auch ein Film über Gefährdungen eines Ablösungsversuchs von den eigenen ethnischen Wurzeln; ein Film über Heimat und Fremde; dann ein Film über die Herausbildung politischer, weltanschaulicher und subjektiver Identitäten und Gemeinschaften, damit einhergehender Aus- und Einschlüsse; schließlich auch noch ein Film über religiöse Orthodoxie und Diaspora im Übergang zur Moderne etc.

Schwerlich jedoch dürfte man dem Film im ganzen gerecht werden, wenn man diese diversen thematischen Zugangsmöglichkeiten am zentralen Narrativ, dem Paradigma des Holocaust, vorbeiführen wollte. Hinter den Geschichten der Protagonisten im Film verbirgt sich letztendlich immer die Geschichte eines ganzen Volkes am Vorabend der Zerstörung, wobei der Film aus gutem Grunde da endet, wo die eine Geschichte die vielen Geschichten einholt.

Indem die kleinen Geschichten im Film uns im Subtext stets an die große Tragödie denken lassen, ohne sich darauf direkt zu beziehen, läßt der Film die latenten Spannungen um so transparenter erscheinen. Unzweideutig sagt der Film auf seine Weise: Es ist ein dünner Firnis, der das Gemisch aus christlichem Antijudaismus, alltäglichem Antisemitismus, Halbwahrheiten, Gerüchten, Ohnmachtserfahrungen und Entwurzelungsängsten gerade noch zusammenhält. Im Unterschied zu sozialwissenschaftlichen Erklärungsmustern zeigt Zaubermans Film etwas von den Phänomenen in ihrer ganz alltäglichen Bedrohlichkeit, verkörpert von Akteuren, die heillos verstrickt sind in ihre Lebenswelt.

Legitim und durchaus naheliegend mag es sein, Ivan und Abraham unter dem Gesichtspunkt der Erinnerung an die Lebensweisen osteuropäischen Judentums in Beziehung zu den Fotografien Roman Vishniacs oder den Romanen Isaac B. Singers zu setzen. Man sollte dabei freilich Unterschiede in der Sache, die schon aus Differenzen der unterschiedlichen Medienarten herrühren, keineswegs geringschätzen. Vor allem jedoch wird das wehmütig-melancholische Sentiment von einem dezidiert gegenwartsbezogenen Erkenntnisinteresse Yolande Zaubermans im Zaume gehalten. Tatsächlich zeigen ihre anderen filmischen Arbeiten, einschließlich ihres auch hierzulande verfügbaren jüngsten Spielfilms *Clubbed to Death*, ein höchst aktuell motiviertes Interesse an Außenseiterthemen, Identitätsgefährdungen, Verfolgungs- und Ausschlußmechanismen etc. In diesem Zusammenhang nimmt Ivan und Abraham lediglich die Sonderstellung einer expliziten Selbstvergewisserung eigener jüdischer Identität ein. Abschließend dazu noch einmal Christiane Peitz: "In ihren Spielfilmen will Yolande Zauberman wissen, was eine Person diesseits von Gesetz und Tradition, Nation und Religion als Person ausweist. Und wo, wie im shtetl, bei aller Lust auf die Mischung, Toleranz nicht funktioniert" (Die Zeit, 1.8.1997).

Zur Regisseurin

Yolande Zauberman, als Tochter jüdischer Einwanderer geboren, lebt und arbeitet in Paris. Vor Ivan und Abraham, ihrem ersten Spielfilm, ist sie mit zwei Dokumentarfilmen über ethnische Differenz und Diskriminierung hervorgetreten: *Classified People* (1987) zeigt die Geschichte einer Familie im Südafrika der

Apartheid, in Caste Criminelle (1989) geht es um eine geächtete Kaste im Indien unter der Herrschaft des englischen Kolonialismus. Ihr zweiter und bislang letzter Spielfilm Clubbed to Death (1996) erzählt von jugendlichen Protagonisten eines Pariser Techno-Tempels zwischen Tanzen, Boxen, Drogen und Liebe.

Materialien

Literatur:

Alain Finkielkraut: Der eingebildete Jude. München 1982

Isaac B. Singer: Die Familie Moschkat. München 1984

Roman Vishniac: Wo Menschen und Bücher lebten. Bilder aus der ostjüdischen Vergangenheit. München 1994

Rezensionen:

epd Film 1997, Heft 7, S. 36

film-dienst 1997, Heft 13, S. 24, Nr. 32 621

Filme zum Thema:

Die Kommissarin, Aleksandr Askoldow, UdSSR 1967/88 (Film des Monats Oktober 1988)

Karwoche, Andrzej Wajda, Polen/BRD 1995

Auf Wiedersehen Amerika, Jan Schütte, BRD/Polen 1993

Time of the Gypsies, Emir Kusturica, Jugoslawien 1989

Gadjo Dilo, Tony Gatlif, Frankreich 1997

Reinhard Mittel, geb. 1953, ist Referent im Fachreferat Film und AV-Medien des GEP in Frankfurt a.M.

Copyright: Autor/medien praktisch. Text nur zum privaten Gebrauch.

[top](#)

Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik gGmbH (GEP)

Redaktion medien praktisch

Emil-von-Behring-Straße 3

D-60439 Frankfurt/Main

Tel: 069/58098-152, -211, -238

Fax: 069/58098-271

medienpraktisch@gep.de