

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 8 (1966)
Heft: 48

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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



Film- bulletin

Kath. Filmkreis Zürich

10. Jahrgang, Nr. 48
März / April 1966

LUIS BUNUEL

„Nazarin“ und das Christentum

Der Spanier Luis Bunuel hat "Nazarin" 1958 gedreht, aber erst 1966 ist der Film auch bei uns zu sehen, nachdem "Viridiana" und "Das Tagebuch einer Kammerzofe" einen gewissen kommerziellen Erfolg gezeitigt haben. Mit einiger Wahrscheinlichkeit wird Bunuels vorläufig letzter Film "Simon del desierto", der 1965 in Venedig mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden ist, auch in der Schweiz anlaufen.

Der spanische Regisseur Luis Bunuel ist zweifellos einer der grossen Filmkünstler. Seine Filme sind extrem eigenwillige, künstlerisch, wie thematisch faszinierende Werke. Bunuels surrealistische Filmsequenzen, seine psychoanalytischen Symbole, die vielfach sadistisch betonten Auseinandersetzungen, die sexuellen Abnormitäten und seine Rebellion gegen Gesellschaftsordnung, bürgerliche Moral und Christentum sind bekannt.

Als "Viridiana" zur Diskussion stand, war in einer Zeitung zur Verbreitung des Atheismus zu lesen, man müsse auch das Medium "Film" ernst nehmen, der Film "Viridiana" sei ein treffendes Beispiel. Bunuels Bemerkungen zu diesem Thema sind aufschlussreich: "Antiklerikal bin ich nicht, auch nicht antireligiös. Ich nehme mir auch niemals vor, zu kämpfen oder auf die antiklerikale Seite hinüberzuwechseln, oder gar den Atheismus zu fördern. Ich beschränke mich darauf, aufrichtig mit mir selbst zu sein." Wie komplex Bunuels Verhältnis zum Christentum ist, zeigt sein paradoxer Ausspruch: "Ich bin immer noch Atheist, Gott sei Dank!"

Wahrscheinlich wird man Bunuel am ehesten gerecht, wenn man seine eigenen Worte unter-

streicht: Ich beschränke mich darauf, aufrichtig mit mir selbst zu sein. Diese Haltung ist ja auch die des Künstlers: Es geht nicht um einen Propagandafeldzug für eine Idee, sondern um die schöpferische Gestaltung einer Intuition. An Beispielen aus der Filmgeschichte wie aus der Literatur liesse sich leicht zeigen, dass sich ein moralisches Engagement im obigen Sinn sehr schlecht mit der künstlerischen Gestaltung verträgt.

Nazarin ist ein armer katholischer Priester in einem mexikanischen Dorf. Die Analogie zu "Nazarener" (=Christus) ist evident. Bemerkenswert ist noch, dass Nazarin, laut Drehbuch, von spanischen Eltern abstammt. Nazarin versucht das Christentum mit beispielloser innerer Leidenschaft, in totaler Kompromisslosigkeit, zu leben. Seine Mitmenschen sind Arme, Bettler, Krüppel und Prostituierte, die ihn beschimpfen, bestehlen und als verstiegenen Idealisten belächeln. Trotz allem sucht Nazarin seinen Nächsten in christlicher Demut zu lieben. Einer Dirne und Mörderin, die verwundet zu ihm flieht, gewährt er Unterschlupf und pflegt ihre Wunden, weil auch diese Menschen Anrecht auf christliche Nächstenliebe haben. Die Dirne Andara muss fliehen und steckt, um ihre Spuren zu verwischen, Nazarins Wohnung in Brand. Er selbst wird übel verleumdet. Man bezichtigt ihn des unsittlichen Verhältnisses mit der Dirne, sowie der Brandstiftung, was seine kirchlichen Obern veranlasst, ihm die Amtsbefugnis zu entziehen. An dieser Stelle geschieht etwas sehr Wesentliches. Nazarin zieht seine Soutane aus, löst sich von der Kirche und geht auf s Land, um als Laienpriester zu wirken. Selbstverständlich erscheint Nazarins Entschluss moralisch gerechtfertigt. Es ist für Bunuel typisch, dass das Urteil der katholischen Obrigkeit vollkommen verständnislos und ungerecht ausfällt. Nazarin versucht nie, sich vor seinen Vorgesetzten zu rechtfertigen, zum mindesten wird es im Film nicht gezeigt. Bezeichnenderweise lässt Bunuel in Nazarin, diesem extrem demütigen Menschen, nie den Zweifel keimen, sein Entschluss, den Priesterrock auszuziehen, sei vielleicht doch nicht



ganz gerechtfertigt. Es kommt Nazarin damit auch nie in den Sinn, sich dem ungerechtfertigten Urteil in Demut zu beugen. Nazarin wird als Laienpriester nicht zum Ketzer. Er verurteilt den Aberglauben der Frauen, die ihn bitten ein Wunder zu wirken: "Schweigt! Ich bin kein Kurpfuscher. Wenn Gott das Mädchen zu sich holen will, so geschieht das, weil es für seine Seele eben so heilsam ist wie für uns der nachfolgende Schmerz. Schicken wir uns als o in seinen Willen. Das einzige, das ich tun kann, ist mit euch zu beten."

In einem pestverseuchten Dorf, auf dessen Gassen die Toten herumliegen, pflegt Nazarin in beispielloser Nächstenliebe die Kranken und bestattet die Toten. Dem sterbenden jungen Mädchen Lucia sucht er auch göttlichen Trost zu spenden; doch das Mädchen lehnt diesen Trost ab. Es verlangt nach Juan, ihrem Geliebten. Als Juan tatsächlich kommt, lässt Lucia den Priester unwillig hinausweisen und stirbt, während sie Juans Hand um-

klammert hält.

Auch an den beiden Frauen, die Nazarin nachfolgen, muss er das furchtbare Scheitern seiner christlichen Nächstenliebe erkennen. Die frommen, religiösen Gefühle der beiden sind erotischer Natur. Schliesslich verlässt Beatriz Nazarin, um ihrem Liebhaber zu folgen, der sie ehemals verführt hatte.

Die allerletzte Demütigung und das absolute Scheitern seines Bemühens erfährt Nazarin im Gefängnis. Von den mitinhaftierten Gaunern und Mördern wird er verhöhnt und brutal misshandelt. Sie versuchen ihn gar zu zwingen, die Messe zu lesen. Ein Kirchenräuber erbarmt sich seiner, bewahrt ihn vor weiteren Schlägen und meint gutmütig: "Sie sind auf der guten Seite, ich auf der schlechten, und keiner richtet etwas aus...."

Auf dem Marsch zum Gefängnis der Stadt, bietet eine alte Frau Nazarin eine Frucht an. Er lehnt dieses Geschenk vorerst ab, akzeptiert es dann zögernd. Seine innere

Bewegung ist offensichtlich. Nazarin wird in Zukunft zweifeln. Ist die christliche Nächstenliebe nicht die grösste aller Illusionen?

Der Film "Nazarin" hat vor allem bei filmisch interessierten Christen freudiges Erstaunen hervorgerufen. Die Ansicht, Bunuel sei letztlich als positives christliches Aergernis aufzufassen, das Anlass sei, die religiösen Wahrheiten neu zu überdenken und zu festigen, ist auf die Gutwilligkeit des braven Christen zurückzuführen; Bunuels Absicht aber war es zweifellos nicht.

Man darf sich nicht durch die Tatsache verwirren lassen, dass Nazarin nie ein ketzerisches Wort über die Lippen kommt, und dass er ein heiligmässiges Leben führt. Bunuels Absichten muss man "an den Früchten" erkennen. Nazarin, der die christliche Nächstenliebe beispiellos zu leben sucht, scheitert total. Der Glaube an die Nächstenliebe erweist sich, nach Bunuel, aus dem Leben heraus als eine grässliche Illusion. Dieses Ergebnis darf bei der Beurteilung des Films "Nazarin" nicht bagatellisiert oder gar übersehen werden.

Luis Bunuel ist stark durch seine spanisch-katholische Herkunft und Erziehung geprägt. In keinem andern Land sind Gesellschaft, Staat und katholische Kirche derart eng miteinander verknüpft und haben einen solch dominierenden Einfluss auf das gesamte Leben, wie in Spanien. Die negativen Resultate kann man nicht hinwegdiskutieren.

Bunuel ist zu stark von der spanischen Kultur und Tradition gezeichnet, als dass er sich lösen könnte, um ein eigenes, neues Universum aufzubauen. "Man muss Gott im Menschen suchen", hat Bunuel einst gesagt. Nach dem Film "Nazarin" könnte man rein spekulativ annehmen, sein nächster Film werde dies exemplifizieren. Ich denke in diesem Zusammenhang an einen Menschentyp, wie der Arzt Rieux im Camus' Roman "Die Pest", der angesichts der furchtbaren Pestepidemie von sich sagt: "Das Seelenheil des Menschen ist ein zu grosses Wort für mich.

Ich gehe nicht so weit. Mich geht ihre Gesundheit an, zu allererst ihre Gesundheit Ich weiss weder, was meiner wartet noch, was nach all dem kommen wird. Im Augenblick gibt es Kranke, die geheilt werden müssen..... Da die Weltordnung durch den Tod bestimmt wird, ist es vielleicht besser für Gott, wenn man nicht an ihn glaubt und dafür mit aller Kraft gegen den Tod ankämpft, ohne die Augen zum Himmel zu erheben, wo Gott schweigt."

Bunuel entwickelt seine Ideen nie weiter. Er kommt immer wieder auf denselben Angriffspunkt zurück; Gesellschaft, bürgerliche Moral, Christentum. Diese Tatsachen besagen künstlerisch nichts Negatives, sie zeigen nur, dass Bunuel von seiner Rebellion nicht loskommt. Sein vorläufig letzter Film "Simon del desierto" handelt von einem Säulenheiligen, der vom Teufel in der Gestalt einer Frau versucht wird.

Berücksichtigt man diese Tatsachen, so sieht man, dass die Aussage von "Nazarin" und "Viridiana" genau dieselbe ist, so erstaunlich es auf den ersten Blick erscheinen mag.

Guido Bossart

Regisseur: Luis Bunuel

Geb. 22.2.1900 in Calanda (Spanien). Studien bei den Jesuiten. Madrid: interessiert sich für Theater, organisiert Filmklubveranstaltungen. Freundschaft mit dem Maler Salvador Dali. Studien in Philosophie und Literatur, leidenschaftlicher Entomologe. 1923 Paris: Assistent bei Jean Epstein. Surrealismus. 1938-47 in den USA. Filme: 1928 "Un chien andalou", 1930 "L'age d'or", 1950 "Los Olvidados", 1958 "Nazarin", 1959 "The Young One", 1961 "Viridiana", 1964 "Le Journal d'une femme de chambre".

Herstellung: Mexiko 1958

Kamera: Gabriel Figueroa

Drehbuch: Luis Bunuel und Julio Alejandro.

Texte moderner Filme, Spectaculum 2, Verlag Suhrkamp. (Hat einige wesentliche Abweichungen vom Film).

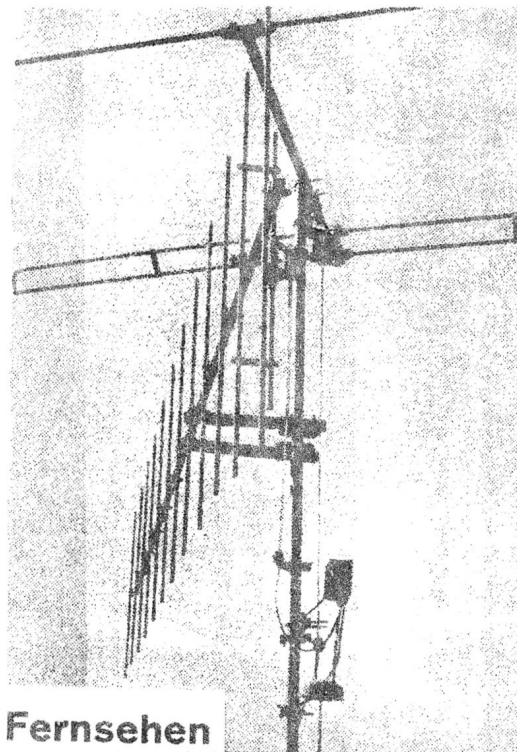
FILMWEEKEND 1966

Vom 4.-6. Februar führten wir in der Katholischen Knabensekundarschule unser Filmweekend 1966 durch. "Film und Wirklichkeit" war das Thema. Mit der Auswahl der Filme haben wir den Nagel auf den Kopf getroffen: "Los Hurdes" (Bunuel), "Les Bûcherons de la Manouane" (Lamothe), "Siamo Italiani" (Seiler) und "Nanuk" (Flaherty) haben sich als sehr geeignet erwiesen, die Probleme um die filmische Wirklichkeitserfassung und das Wesen des Dokumentarfilms aufzurollen.

Bernhard Rüdy führte mit einem Kurzreferat in das Thema ein, das dann am Samstag nach der Vision des Hauptfilms "Siamo Italiani" von Manfred Züfle aus der Sicht des Theoretikers und von Dr. Alexander Seiler vom Standpunkt des Filmschaffenden her näher beleuchtet wurde. Manfred Züfles frischer und sachgerechter Vortrag war ausgezeichnet (weshalb er auch in extenso in dieser Bulletin-Nummer abgedruckt wird), und auch Dr. Seiler trug als liebenswürdiger Gesprächspartner aus seinen Erfahrungen Gültiges zur Diskussion bei. Wir danken beiden Referenten für ihre Mitarbeit.

*

Wie bei allen filmkulturellen Veranstaltungen, so liessen sich auch hier gewisse Mängel feststellen, und zwar dieselben, die erfahrungsgemäss immer wiederkehren: das vorhandene gute Diskussionsmaterial (filme und Referate) wird zuwenig ausgeschlachtet; es fehlt an greifbaren Resultaten; in den Gruppen- und Plenumsdiskussionen reden immer nur Einzelne und fehlt oft die kluge Führung usw... Aber abgesehen davon, dass die Zeit kurz und die vorhandenen Fähigkeiten begrenzt sind, besteht das wesentlich Positive eines solchen Weekends darin, dass es Begegnungen vermittelt, Begegnungen mit neuen Filmen und neuen Gesichtern, mit dem Gedankengut der Referenten und der Diskussionsteilnehmer. In solcher Begegnung erhält man Denkanstösse, die auch später noch weiterwirken und zu persönlicher Beziehung zum Film anspornen.



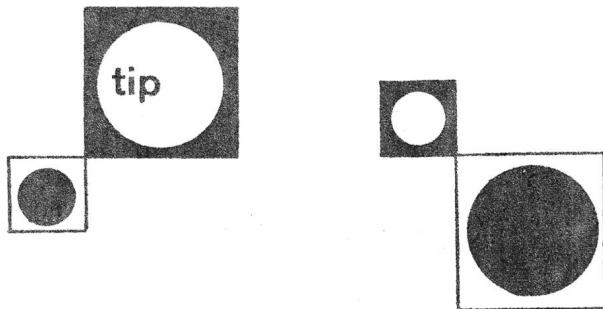
Fernsehen

Auf Ersuchen der "Zürcher Arbeitsgemeinschaft Jugend und Film" sandten wir am 22. Februar 1966 einen Referenten in den aufstrebenden Industriort Birr b/Brugg um an einem Elternabend der dortigen Schulpflege einen Vortrag über das Thema "Familie und Fernsehen" zu halten.

Erstmals setzten wir dabei den Film "Es liegt nicht an Ihrem Gerät ..." im Verleih Schweizer Schul- und Volkskino Bern, (25 Min.) ein. Dieser Film, welcher sich für solche Zwecke gut eignet, wurde durch einen halbstündigen Vortrag ergänzt. Darin wurde mit möglichst wenig Theorie und viel praktischen Vorschlägen den Eltern klargemacht: Es liegt nicht an Ihren Kindern, es liegt an Ihnen, liebe Eltern.... Der Vortrag wurde bewusst nicht auf dem Film aufgebaut, sondern es wurde versucht, an hand der Unterschiede zwischen dem Kino und dem Fernsehen die Probleme aufzuzeigen.

Die Diskussion wurde nicht stark benützt. Unser Referent hat sehr eindrücklich gezeigt, wer es in der Hand hat, aus dem Fernsehen ein positives Erlebnis zu machen.

Film



Statistik 2. Halbjahr 1965

Neu im Tip

Picnic
The big country
Die Sieger
Onkel Toms Hütte
Evangelim Matthäus
Hurricane
Yoyo
Tokio Olympiade
Mary Poppins
Hügel der verlorenen Männer
Kwaidan 1. Teil
Kwaidan 2. Teil
La vie à l'envers

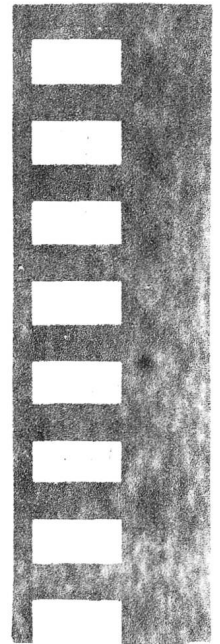
Nicht empfohlen

Kampf unter heisser Sonne
Sylvia
Die Intrigen
Herkules gegen die Söhne des Teufels
L'esclave de Bagdad
Sursis pour un espion
Hotel der toten Gäste
So bändigt man Eva
Le gendarme de St.-Tropez
Aufstand in Arizona
Die krumme Tour
Wiegenlied für eine Leiche
Peccati d'estate
The Balcony
Paris secret
Lohn der Mutigen

Le vampir de Dusseldorf
Zwei Pistoleros im wilden Westen
Cocü
Par un beau matin d'été
Im Höllenkessel der Verdammten
Die Schlacht um Frankreich
Die Lady un der Tramp
Erster Sieg
Deserto rosso
Lieber John
Feu au volant
Saul gegen David
Lord Jim
Es ist schön, Spion zu sein
Die Rebellion der Entrechteten
Casanova 70
Baronesse
Milliardenraub in San Francisco
Alta infedeltà
Marie Chantal contre Dr. Kah
Cat Ballou
Lady in a Cage
Rache der schwarzen Maske
Zwei Narren auf der Barrikade
Les pianos mécaniques
What's new Pussycat
Geheimaktion Crossbow
Tausend Takte Uebermut
Ruf der Wälder
Die Flucht
Pulverfass Bahia für OSS 117
Ursus, Schrecken der Kirgisen
Schüsse im 3/4 Takt
Für eine Handvoll Dollars
Ich Dr. Fu Ma Chu
Die Gleichgültigen
Morituri
Agent FX 18 jagt Wostock 13
Das Haus der 7 Giebel
Zwei gefährliche Staatsfeinde
Unheimliche Experimente des Dr. Z
Dallas
Er kam nur nachts
Die 27. Etage
Harlow
The Sound of Music
Der Oelprinz
Frauen hinter Gitter
Die tollkühnen Männer in ihren
fliegenden Kisten
Lady L
Augen im Schatten
Giulietta

Abgelehnt

Madam P und ihre Mädchen
 Sex x Sex
 Liola
 Haus der Freuden
 Amore primitivo
 Les Stripteaseuses
 Das grosse Liebesspiel
 Heirat auf sizilianisch
 Nachts in nordischen Häfen
 Moll Flanders
 Paradies für Männer
 007 James Bond / Feuerball



Das beste Kino

1965

	<u>1965</u>	<u>1964</u>		<u>1963</u>		<u>1962</u>		<u>1961</u>	
	<u>Punkte</u>	<u>Pte.</u>	<u>Rg.</u>	<u>Pte.</u>	<u>Rg.</u>	<u>Pte.</u>	<u>Rg.</u>	<u>Pte.</u>	<u>Rg.</u>
1. Apollo	+ 330	+102	4	+ 82	8	+ 34	10	+ 28	8
2. Bellevue	+ 294	+ 76	8	+190	2	+118	4	+136	2
3. Corso	+ 174	+122	2	+134	5	+ 69	8	+ 15	10
4. Picadilly	+ 146	+118	3	+264	1	+194	2	+129	4
5. Nord-Süd	+ 141	+ 38	13	+133	6	- 73	20	-172	22
6. Seefeld	+ 67	+ 94	6	+ 79	9	+ 59	9	+ 74	7
7. Le Paris	+ 46	- 86	22						
8. Capitol	+ 39	+ 10	15	- 82	20	+ 91	6	+134	3
9. Studio 4	+ 33	+169	1	+164	3	+120	3	- 17	15
10. Scala	+ 24	+ 55	10	+107	7	+ 15	12	- 10	14
11. ABC	+ 12	+ 96	5	+ 21	13	- 7	15	+ 85	6
12. Stauffacher	+ 9	- 55	20	+ 3	14	- 95	21	- 58	19
13. Urban	+ 6	+ 23	14	+ 56	10	+113	5	- 2	12
14. Alba	+ 4	- 36	18	+ 24	12	+ 17	11	-165	21
15. City	0	+ 9	16	- 54	19	- 27	18	- 47	17
16. Etoile	- 29	- 71	21	- 88	21	-147	23	-114	20
17. Rex	- 42	+ 47	12	- 24	17	+ 73	7	+125	5
18. Astoria	- 53	+ 63	9	+ 25	11	+ 7	13	+ 17	9
19. Wellenberg	- 96	+ 87	7	+162	4	+360	1	+220	1
20. Walche	- 106	-152	23	- 15	16	0	14	+ 11	11
21. Stüssihof	- 261	-226	24	-225	25	-247	25	-200	23
22. Cinémonde	- 330	-304	25	-186	24	-184	24	-217	24

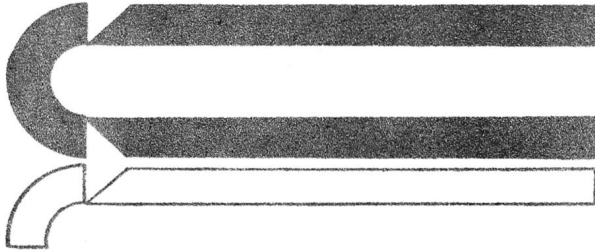
Hier kurz die Erklärung, wie die errechneten Punkte zustandekommen:

Wir haben drei Bewertungsklassen

- I Filmtip
- II nicht empfohlen
- III abgelehnt

Für jeden Filmtag der Klasse I erhält das entsprechende Kino einen Pluspunkt. Klasse II geht punktlos aus, während die Filme der Klasse III mit je einem Minuspunkt pro Kinotag belastet werden. In der Rangliste sind die Saldi aller Plus- und Minuspunkte angegeben.

Bibliothek



Otto Helbling
Merkurstrasse 51

8032 Zürich

Neuanschaffungen

Hallwag Taschenbuch	Wie ein Film entsteht
Gregor / Patalas	Geschichte des Films
Sadoul	Dictionnaire des Films
do	Dictionnaire des Cinéastes
Knaur	Buch vom Film
Hempel	Wege zum Drehbuch
Balazs	Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst
Beer	Geheime Miterzieher der Jugend
do	Umgang mit Massenmedien
Peters	Grundlagen der Filmerziehung
Rathsack	Vier Filmhochschulen - Strukturen, Aufgaben, Ergebnisse
Zzgliński / Andres	Filmberufsführer - Studien- und Berufsführer durch die Filmproduktion
Schramm	Grundlagen der Kommunikationsforschung
Maletzke	Psychologie der Massenkommunikation, Theorie u. Systematik
Kracauer	Theorie des Films
Agel	Les grands Cinéastes
Film-Sonderheft	Regie-Unterricht bei S.M. Eisenstein

Filmtexte aus der Reihe Cinémathek:

Bergmann	Wie in einem Spiegel
do	Das Schweigen
do	Das siebente Siegel
Bunuel	Tagebuch einer Kammerzofe
do	Viridiana
Cocteau	Orphée
Clair	Schweigen ist Gold
Fellini	8 1/2
Lang	M - Eine Stadt sucht einen Mörder
Osborne	Tome Jones
Antonioni	Die rote Wüste
Polanski	Ekel

Reklame auf neuen Wegen

Auf Einladung der Rank-Organisation (Parkfilm Genf) und von Herrn M. Monti (Kino Bellevue) konnte kürzlich ein Vertreter unseres Filmkreises an einer Pressefahrt nach Davos teilnehmen, zur originell gestalteten Erstausführung des Films "The Heroes of Telemark" von Antony Mann. Ausser der zahlreichen vertretenen Presse war der Regisseur mit seiner Gattin anwesend.

Es begann mit Frühstück und Aperitif im Zug. Nach dem Mittagessen auf der Schatzalp ob Davos ging es auf die Schlittelbahn zu einem (mehr oder weniger) heldenhaften Rennen. Nach soviel Todesmut war die Aufführung des Films trotz all seiner Spannung eine willkommene Entspannung.

Das Werk läuft gegenwärtig im Cinéma Corso in Zürich. Es handelt sich um norwegische Widerstandskämpfer im Zweiten Weltkrieg, die mit viel Einsatz versuchen, die Produktion von schwerem Wasser durch die Deutschen zu behindern. Man vermutete, das schwere Wasser sei eine Vorstufe für die Herstellung der Atombombe, weshalb man die Zerstörung der betreffenden Anlagen für äusserst wichtig hielt.

"The Heroes of Telemark" ist gutes Handwerk. Der erfahrene Regisseur Antony Mann hat, wie er selbst sagt, diesen Film mit den Elementen eines Westerns gedreht. Er hat es verstanden, die Spannung konstant zu halten und am Schluss einen wirkungsvollen Höhepunkt zu setzen, der durch eine sympathische Akzentverschiebung auffällt: die Rettung von Menschenleben, die dem Anschlag auf das schwere Wasser nicht sinnlos geopfert werden sollen.

Die Heimfahrt im Zug war recht beschwingt. Die ganze Pressefahrt hinterliess einen guten Eindruck.

Wir gratulieren...

Elisabeth Erler und Alois Bitterli heirateten am 19. Februar. Wir wünschen den beiden viel Glück und Segen.
Der Familie Kühnis-Faoro gratulieren wir zur Geburt Ihres Kindes Dominique Daniela. Wir wünschen allen gute Gesundheit und viel Freude.

Mitteilungen

Im Kunstgewerbemuseum Zürich wird die Retroperspektive "50 Jahre Deutscher Film" 1. Teil: der Expressionismus) fortgesetzt mit dem 2. Teil über den Realismus der Jahre 1924-32. Werke von Papst, Ruttmann, Siodmak, Ophüls etc., Referate bekannter Filmfachleute. Zeit: 9.3.-4.5.66 jeweils Di/Mi oder Mi/Do, Beginn um 20.00 Uhr. Genaues Programm an der Kasse erhältlich. Filmkreismitglieder mit Ausweis haben Ermässigung.

Die ATLANTIC-FILM-AG gibt ein Bulletin über die produzierten Filme heraus. Es enthält vor allem Dokumentationsmaterial. Bulletin Nr. 2: "Diamantenbilliard". Der Film läuft zur Zeit im Kino ABC. Nebst andern Beiträgen enthält es Hinweise auf den leider nicht gedrehten Film "Transit" oder "Die Asche eines Pfeifenrauchers".

Bulletin - Abonnement

Die Erneuerung des Jahresabonnements für 1966 ist fällig. Preis: Fr. 8.50
Die Bezahlung geschieht am einfachsten mit dem beiliegenden Einzahlungsschein. Besten Dank!

Ausgenommen von dieser Aufforderung sind Filmkreismitglieder, Verleiher und Kinobesitzer, ferner alle jene, welche unsere Filmarbeit unterstützen, sowie die Organisationen, welche uns ihre eigenen Presseorgane zustellen.

*

Redaktion: G. Bossart (W. Zanola + O. Helbling)
Adresse: Katholischer Filmkreis Zürich
Postfach, 8023 Zürich
Postcheckkonto: 80-49249
Druck: Rotag AG, Zürich



Katholischer Filmkreis Zürich
Postfach 8023 Zürich

Film-Zyklus

im Kino Bellevue jeweils um 20 Uhr 30

Mittwoch 20. April 1966

LA GRANDE GUERRA

(Man nannte es den grossen Krieg)

Regie: Mario Monicelli

Darsteller: Vittorio Gassman / Alberto Sordi
Folo Lulli

Mittwoch 4. Mai 1966

LADRI DI BICICLETTA

(Fahrraddiebe)

Regie: Vittorio de Sica

Darsteller: Lamberto Maggiorani / Enzo Staiola
Lianelle Carell

Mittwoch 11. Mai 1966

LADRO LUI, LADRO LEI

(Fröhliche Betrüger)

Regie: Luigi Zampa

Darsteller: Alberto Sordi / Sylvia
Koscina

FILMZyklus mit drei berühmten
italienischen Regisseuren

Filmabende jeweils um 20 Uhr 30.

Vorverkauf durch
katholische Buchhandlungen und Filmkreis Zürich.

DAS DOKUMENT

Film und Wirklichkeit

Referat von Manfred Züfle
am Filmweekend 1966



Ich bin von den Veranstaltern beauftragt worden, theoretisch über den Dokumentarfilm zu sprechen. Es ist immer mit einer gewissen Schwierigkeit verbunden, eine Theorie über etwas zu entwickeln, das es gibt. Es gibt eigentlich nur eine reine Theorie, das ist die Theorie nicht von etwas Wirklichen, sondern von etwas Möglichen, ich meine die Mathematik. Sie ist im Rahmen ihrer Gesetze, die sie sich selbst gibt absolut, unbedingt frei zu theorétisieren.

Eine Theorie über etwas Gegebenes kann nicht absehen von dem Gegebenen. Eine Theorie über den Dokumentarfilm kann nicht absehen von den Dokumentfilmen, die es gibt, und die der Theoretisierende gesehen hat. Wenn ich trotzdem versuche, über Dokumentarfilme zu theorétisieren, werde ich dies nur können über solches, das ich gesehen, oder über solches, von dem ich mindestens gehört habe. Worin wird sich also meine Methode unterscheiden von einem, der einfach einen Dokumentarfilm kritisch zu beleuchten versucht, von einem, der einen Ueberblick über die Geschichte des Dokumentarfilms geben will, von einem, der die verschiedenen möglichen Sparten des Dokumentarfilms einfach aufzählen will. Ich will versuchen, im Verlaufe dieses Vortrags zu zeigen, was das Wesen des Dokumentarfilms ausmacht. Die Frage nach dem Wesen ist aber immer eine philosophische Frage. Es geht dieser Frage um die Wahrheit eines Phänomens. Die Wahrheit eines Phänomens ist immer mehr als der Katalog seiner Realität. Es ist immer auch ein Postulat. Die philosophische Methode führt mit sich immer die Forderung, auch auszusagen, wie etwas sein soll. Lohnt es sich aber überhaupt, so hochtrabend an unser Phänomen heranzutreten? Die Veranstalter wünschten eine theoretische Erörterung, sie sollen ihre Theorie haben.

Ein philosophisch fragender Mensch dringt immer sehr weit, sehr tief zurück mit seinen Fragen. Die erste Frage, die ein philosophischer Mensch gegenüber einem Phänomen stellt, ist: gibt es das überhaupt? Für uns: gibt es überhaupt einen Dokumentarfilm? Oder ist das etwa nur ein Name, der unter sich das Verschiedendste fasst, Dinge unter einen Hut bringt, die miteinander gar nichts zu tun haben? Denn irgendwie können wir ja eine geöhnliche Filmwochenschau durchaus Dokumen-

tarfilm heissen. Andererseits ist ein Film von so hohem künstlerischen Wert wie Antonionis Gente del Po ebenfalls ein Dokumentarfilm. Die Existenzfrage scheint also nicht unberechtigt zu sein.

Unzweifelhaft wirklich sind aber für unsere Zeit Dokumente. Das Dokument scheint unsere Zeit sogar besonders auszuzeichnen. Wir haben irgendwie das Gefühl, dass etwas erst ganz wirklich wirklich sei, wenn es zum Dokument geworden ist. Es gibt keine Zeit, die eine so genaue, so umfassende, so vielseitige Dokumentation dessen hat, was geschehen ist, wie die unsere. Man kann den Alptraum bekommen, dass wir gar nie die Zeit haben werden, das zu verwerten, was wir an Dokumenten aufgestapelt haben. Irgendwie lastetauf der Geschichtswissenschaft, die sich mit der Gegenwart zu befassen hat, dieser Alptraum. Die Dokumente sind für das 20. Jh. eine Realität, die Realität, möchte man fast sagen. Wenn dem Menschen etwas so wichtig wird, scheint er damit auch etwas zu wollen. Was wollen wir eigentlich mit unsern Dokumenten? Wir wollen die Wirklichkeit fixieren.

Der Film scheint nun auf ausgezeichnete Weise für diese Fixierung der Wirklichkeit geeignet zu sein. Er hält erstens fest, indem er ein Bild gibt, und zwar ein objektives, eben ein solches, das durch das Objektiv der Kamera hineingekommen ist. Zudem scheint er geeigneter zu sein als die blosse Photographie, weil er mit seinen Mitteln die Zeit selbst, den Ablauf der Ereignisse geben kann. Zudem scheint es im Wesen des Films zu liegen, dass er technisch perfektionierbar ist, und dass gerade dadurch die Wirklichkeit immer feiner und immer umfassender eingefangen werden kann. Aus dem Stummfilm wird der Tonfilm, aus dem Schwarz-Weiss-Film der Farbfilm, aus dem zweidimensionalen Film wird der dreidimensionale Film. Die ganze Erstreckung des Wirklichen, der Raum, die Farbe, die Gestalt, die Zeit und der Ton scheinen durch den Film gefasst werden zu können. Der Film scheint buchstäblich die Möglichkeit zu haben, in der ganzen möglichen Erstreckung des Wirklichen überhaupt dabei sein zu können. Der Dokumentarfilm scheint die eigentliche Ausprägung unseres

und wäre so interessant genug, würde uns aber in unsern Zusammenhängen hier vielleicht zu weit führen. Wir hätten dann das komplizierte Wesen der filmischen Zeit zu bedenken.

Wir wollen beim Dokumentarfilm im strengen Sinne bleiben. Eigenartig ist, dass Dreyers Gedanken gerade nicht auf seine eigenen Dokumentarfilme zutreffen. Sie würden eher etwa dem Erstlingswerk eines Antonioni gerecht: Gente del Po. Dort stellen wir dieses geheime Dabeisein fest, sowohl beim Menschen als auch bei der Landschaft. Dort haben wir eine Art innerliche Reportage, die uns nicht nur Bilder sehen lässt, sondern vor allem ein Menschliches in dieser Welt begreifen lässt. Vielleicht ist gerade deshalb dieser Dokumentarfilm schon ein Spielfilm, einer, der das Spiel, die Handlung in lyrische Kürze verdichtet hat. Vielleicht gerade deshalb können wir diesen Dokumentarfilm auch nicht einfach zur Kenntnis nehmen, uns belehren lassen über die Leute vom Po. So etwas kann man sich nicht einfach anschauen, so etwas fordert unsere innere Antwort. Und wäre diese Antwort auch bloss ein Gefühl der Trauer, ein Mitleiden, allerhöchstens eine Wut darüber, dass es Menschen so schlimm gehen kann. Dreyers theoretische Gedanken haben uns ziemlich weit verführt. Sie liessen uns die Grenzen zum Spielfilm übertreten, ohne dass wir es eigentlich merkten. Gehört etwa auch das zum Wesen des Dokumentarfilms?

Doch wenden wir uns wieder zurück zu Dreyer, diesmal nicht zum Theoretiker, sondern zum Schöpfer von ausgezeichneten Dokumentarfilmen. Dreyer hat einen kurzen Film über eine Brücke gedreht, die über einen Meerarm in Dänemark führt. Den unaussprechlichen Namen dieser Brücke und dieses Films vergesse ich immer wieder. Dieser Film scheint nun etwas durchaus Ueberschbares zu wollen. Er zeigt, wie die Brücke ist, und er zeigt an diesem Beispiel etwas Technisches. Ein solcher Film scheint auf eine unkomplizierte Art und Weise einfach ein Dokument zu sein. Etwas, was man einfach zur Kenntnis nehmen kann, weiter nichts. Nun ist dieser Film aber ausgesprochen schön. Auch das scheint kein Problem zu bieten. Das liegt eben vielleicht an der Schönheit der Brücke, an der guten Kameraführung, vielleicht noch einigem anderen, vielleicht auch am Zufall. Seine Schönheit lässt sich in überschaubare

Komponenten reduzieren. Doch so einfach ist es nicht. Ich habe bei diesem Film das Gefühl von einem aufregenden Drama. Die Brücke wird zunächst einfach einmal gezeigt, in ihrer topographischen Lage, in ihrer technischen Strukturiertheit, in ihrer Verwendbarkeit für den Verkehr. Doch da fängt es schon an. Die Brücke leitet einen Zug über den Meerarm. Die Kamera verfolgt diesen Vorgang. Man ist gespannt, obwohl man natürlich weiss, dass der Zug hinüberkommt. Wir sind ja nicht in einem Spielfilm, wo die Brücke plötzlich einstürzen könnte. In einem Spielfilm geschieht soetwas aus einer Vorgeschichte heraus. Ich erinnere als Vergleichsbeispiel nur an die berühmte Brücke am River Kwai. Es passiert da also nichts Dramatisches und doch sind wir gespannt. Worauf eigentlich Dreyer zeigt, dass die Brücke eine ausgezeichnete Stelle hat. Sie befindet sich etwa in der Mitte. Hier ist ihre regelmässige Struktur unterbrochen, hier kommt die Brücke gleichsam zusammen. Der Abstand zwischen den Pfeilern ist grösser. Doch auch das hat natürlich einen rein sachlichen Grund. Die Brücke muss ja nicht nur über den Meerarm führen, sie muss unter sich auch durchlassen. Und nun filmt Dreyer ein Schiff, wie es unter dieser Brücke durchfährt, und wieder ist man gespannt, noch wesentlich mehr gespannt. Die Kamera wird so geführt, dass der Mast des Schiffes die Brücke bis fast am Schluss schneidet. So fährt das Schiff auf die Brücke los, wie wenn es sie rammen wollte. Bis zum Schluss wird so die Beziehung zwischen Brücke und Schiff im Bilde gezeigt. Jedermann weiss, wir sind ja in keinem Spielfilm, dass das Schiff natürlich unter der Brücke durchkommt. Aber Dreyer nimmt dieses Durchkommen ernst. Er verfolgt es im Bilde. Und damit erlebt man es. Wenn das Schiff durch ist, ist der unverstellte Horizont, der vom Schiff aus nun jenseits der Brücke sehbar ist, wie eine Befreiung. Man atmet auf, obwohl in einem gewöhnlichen Sinne eigentlich gar nichts passiert ist. Ist so etwas aber nicht ein Spiel mit der Realität, mit dieser Brücke, die es hier zu zeigen gilt, ein unerlaubtes, verfälschtes, subjektives. Nein! Denn ich habe gerade nach diesem Filme besser verstanden, was eine Brücke ist. Nicht in einem allegorisierenden Sinne: Brücken als das Völkerverbindende oder so etwas Aehnliches.

Sondern genau verstanden, was Aufregendes eine moderne, durchaus sachlich gesehene Brücke ist. Dreyer hat mit seinem Dokumentarfilm über diese Brücke gleichsam das Wesen, und zwar das technische Wesen dieser Brücke verstanden. Das ist etwas anderes als die Baustatik dieser Brücke, und doch ist die Baustatik mit im künstlerischen Blick Dreyers drin. Das ist etwas anderes als das Verkehrstechnische dieser Brücke, und doch ist auch es mit im künstlerischen Bilde drin. Das ist etwas anderes, als diese Brücke ganz allgemein ihrer technischen Realität nach ist, und doch ist nicht etwa die technische Realität dieser Brücke irgendwie überspielt. Es ist das genaue künstlerische Bild einer Sache.

Vielleicht ist aber das Beispiel Dreyers zwar ein geglücktes Kunstwerk, aber ein schlechter Dokumentarfilm. Nehmen wir ein anderes Beispiel, das sie wahrscheinlich alle kennen. Ich meine den zur Zeit in Zürich laufenden Film über Giacometti. Ich sehe darin ein bedeutendes filmisches Dokument. Ich glaube, dass dieser Film zB. besser geglückt ist als der Film, der früher einmal über Picasso und seine Malweise gedreht worden ist, und zwar weil er genauer ist, obwohl er mit weniger Akribie vorgeht. Was gibt uns dieser Film? Ein Boulevardcafé am Anfang, Giacometti auf dem Heimweg zu seinem Atelier, dieses Atelier selbst, wir verfolgen, wie er an einem Porträt arbeitet, wir sehen sein Haus in Graubünden, wir sehen Plastiken, fertige und solche, an denen Giacometti gerade arbeitet, wir hören etwas von der Geschichte seines künstlerischen Schaffens, daneben läuft noch einiges an Kunsttheorie mit, Werkstattgespräche und Gauloises. Ist das nicht ein konfuse Sammelurium? Ein wenig Atmosphäre, ein wenig Kult mit einem Künstler, der ja für viele nicht unbestritten gross ist? Ist es nicht zu allem noch üble Propaganda? Wollte man etwa gar noch politisch wirken, um den angeschlagenen Ruf Giacomettis in unserer Stadt aufzudonnern? Vielleicht ist tatsächlich auch das Letztgenannte mit in diesem Film. Dann wäre ein guter Dokumentarfilm ein Film, der von allem etwas gibt. Ein Aperçus über ein bestimmtes Thema. Nun weiss man, dass es

nicht ganz einfach war, diesen Film zu drehen. Giacometti posierte nicht. Und man wollte auch nicht, dass er posierte. Man wollte ihn sehen, wie er ist. Wiederholungen einer Stellung kamen nicht in Frage, Wiederholungen eines Gesprächs ebenso wenig. Die Gestalter dieses Films haben verstanden, dass die Wiederholung nicht mehr das gleiche wäre. So waren sie einfach bei Giacometti und horchten, sahen ihn aus. Dabei fingen sie an, und wir fangen mit ihnen an, zu verstehen. Dabei ging ihnen und geht uns etwas auf über das Wesen von Giacomettis Kunst. Aus der lebendigen Erscheinung Giacomettis heraus erinnerte man sich, was mit zu diesem Künstler und zu dieser Kunst gehört. Diese filmische Begegnung wurde bedeutend, und man fing an auf diese Bedeutung, auf diesen Sinn hin, anderes zusammenzutragen. Man sah aus dem Kontakt mit dem Künstler heraus Zusammenhänge, die man anfang zu gestalten. Dabei ging man nicht zu weit, man baute kein endgültiges System, man deutete an, so dass der Zuschauer sich weiter Gedanken machen kann, so dass er Lust bekommt, diese Kunst kennen zu lernen. Gerade in seiner fast zarten, zurückhaltenden Genauigkeit bekommt hier der Film eine gewisse Tendenz, ein Pro Giacometti gleichsam. Und all dies gerade überzeugend, weil man dabei bleibt, Giacometti zu zeigen.

Wir scheinen nach der flüchtigen Betrachtung von knapp drei Beispielen weiter als je davon entfernt zu sein, etwas über das Wesen des Dokumentarfilms aussagen zu können. Doch wenn wir genauer hinschauen, steht unsere Sache gar nicht so schlimm. Wir können mindestens sagen, was ein Dokumentarfilm sicher nicht sein kann und darf. Der blosse filmische Abklatsch dessen, was man unter Wirklichkeit meint, gibt sicher keinen Dokumentarfilm, nicht einmal einen dokumentarischen Filmbericht. Immer vordringlicher zeigte sich gerade im filmischen Dokument die Gestaltung als eine Methode der Wahrheit und dh. als eine Methode, die Wirklichkeit darzustellen. Kunst tiefer als bloss im Sinne von Können gehört wesentlich mit zu einem Dokumentarfilm, der diesen Namen wirklich verdient. Aber sind wir mit diesem positiven Aussagen, die wir an die negative angehängt haben, nicht schon wieder zu weit gegangen?

Haben wir damit nicht schon wieder Dinge ausgeschlossen, die sich sinnvollerweise doch noch unter dem Begriffe Dokumentarfilm verstehen lassen.

Lassen wir ein paar weitere Beispiele einfach Revue passieren. Sie erinnern sich sicher an jene Dokumentarfilme über Hitler-Deutschland von Leisen, die im Grunde genommen nichts als Dokumente aneinanderreichten: Fotografien, Filme, die die Nazis selbst gedreht hatten und Dokumente in einem engsten Wortsinne, Schriftstücke, amtliche Verlautbarungen, Akten. Da kam man sicher nicht zunächst auf den Gedanken der Kunst. Das Vorgezeigte war zu nackt und bloss einfach schrecklich. Es war der Versuch der Ehrlichkeit mit nackten Tatsachen gleichsam; weiter nichts, so scheint es. Aber Sie erinnern sich sicher auch, dass diese Filme gerade darin eine Aussage machten, eine Aussage, die sehr viel stärker war als irgendein noch so pathetisches: "Nie wieder". Die Abstraktion auf die nackte Tatsächlichkeit des Materials war die Gestalt jener zwei Filme. Aber es war eine Gestalt, eine äusserst einschlagende sogar. Nicht von ästhetischen Rücksichten diktiert, aber konform zur schrecklichen Sache, die behandelt wurde selber.

Deuten wir ein ganz anderes Beispiel an. Sie erinnern sich sicher alle an den abendfüllenden Film über eine Station auf dem Meeresgrund, die meerbiologischen, überhaupt meerwissenschaftlichen Forschungen diene. Dieser Film hat sehr wenig von den Forschungsergebnissen übermittelt. Die haben eine andere Form gefunden, sicher die Form der wissenschaftlichen Publikation. Dokumentiert wurde ganz einfach das Sein dieser Leute auf dem Meeresgrund. Und eigentlich wurde nicht viel anderes getan, als ihre verschiedenen Tätigkeiten aneinandergereiht. Es ist klar, dass man dabei sehr viel vom Meeresgrund zu sehen bekam. Und doch wurde dieser Film zu einem Erlebnis, weil es seine Gestalter einfach verstanden, das gleichsam wesentliche Ausgesondertsein, Exponiertsein des Menschen in der Situation des Forscher überhaupt dem Zuschauer zu insinuieren und zwar wiederum durch die abendfüllende Gestalt dieses Films. Als ich aus dem Kino kam, glaubte ich mich auf dem Bellevue inmitten der von überall herankommenden Autoungeheuer gleichsam meiner Schwimmflossen

rettend bedienen zu müssen.

Erinnern wir uns noch an einen weiteren Forschungsfilm, den berühmten Galpagos. Ich habe einen Schwager, der Biologe ist. Der hat mich nachträglich über die genauen biologischen Implikationen dieses Films aufgeklärt und mir dabei gezeigt, wie exakt vorgegangen wurde. Ich sah weniger das. Ich bin nicht Biologe. Und doch liess ich mehr als einen Bilderbogen von schönen und zT. abstrusen Tieren an mir vorbeiziehen. Das wäre bis zu einem gewissen Grad ja schon wertvoll genug, wertvoll eben gerade für biologische Laien. Doch der Film brachte noch einen anderen Eindruck auf mich zustande, und der Schluss des Films zeigte dass dieser Eindruck sogar beabsichtigt war. Er lässt sich naiv etwa folgendermassen formulieren: Ja was, das gibt es wirklich? Da hat sich unsere Erde also gleichsam selbst ein Reservat geschaffen, um die Geschichte ihrer Fauna zu dokumentieren. Da ist so etwas wie urweltlicher Paradieseszustand mit all seinen Schönheiten und Schrecknissen auf dieser Insel einfach aufbewahrt. Und ich glaube, dass ich den Film nicht weniger richtig gesehen habe als mein fachkundiger Biologenschwager, und zwar weil ich wiederum der gestaltenden Sicht der Filmschaffenden gefolgt bin. Es liesse sich in diesem Zusammenhang auch an Lamberts Amazonie fraternelle mit dem mehr als idiotischen deutschen Titel erinnern. Da bin ich schon etwas mehr vom Fach, denn der Film gibt anthropologisches Material, das gerade einen philosophisch hinschauenden Menschen ins Staunen bringen kann. Doch worauf ich in der Struktur dieses Films hier besonders hinweisen möchte, ist der Umstand, dass rein aus dem Gezeigten heraus ein sehr menschlicher, ein sehr verstehbarer, ein äusserst zu beherzigender Aufruf an einen ergeht, der vielleicht gerade umso dringlicher ist, als ein Zuschauer in unseren Breiten verzweifelt genug weiss, dass er kaum etwas Wirkliches zur Rettung dieses Paradieseszustandes beitragen kann. Zu denken gibt dieser Film wie übrigens jeder andere, auf den wir, viel zu kurz, hinweis konnten.

Mit Bedacht habe ich nicht Bezug genommen auf den Film, der irgendwie im Zentrum unseres Weekends steht, auf Siamo Italiani. Wer richtig zuhörte, merkte, dass Siamo Italiani ein guter, sehr guter Dokumentarfilm ist.

Ich behaupte dies auch gegen die fast durchgängige Meinung der Kritik, und mehr: ich bin der ketzerischen Ansicht, dass dieser Film wesentlicher bedeutender ist als der andere jetzt in Zürich im Beiprogramm gezeigte ebenfalls von Seiler Gnant, (mit wechselndem Gefälle), der zwar auf eine absolut begeisternde Weise photographiert ist, aber den ich noch nicht als ein Dokument bezeichnen möchte, weil er doch beim zwar sehr schönen Aperçus bleibt, aber kaum die, wie wir wissen auch schmutzige Wirklichkeit des Wassers dokumentiert (ausser wir wollten darin etwa einen postulierenden Traum über einen Paradieseszustand sehen, was wohl doch etwas zu weit gehen würde). Natürlich wollte dieser Film so etwas wahrscheinlich auch gar nicht, und innerhalb des Gewollten ist er sehr schön. Aber ich würde ihm die Ehrenbezeichnung Dokumentarfilm nicht geben. Siamo Italiani hingegen ist ein Dokumentarfilm, in ausgezeichnetem Sinne sogar, und vielleicht werden die Kritiker, falls sie je dazu Zeit haben, es auch noch merken, wenn sie einmal anfangen sollten, das Gesehene zu bedenken. Zu seinem eigenen Film wird Herr Doktor Seiler zweifelsohne Kompetenteres zu sagen haben.

Wir sind nun aber an dem Punkt angelangt, wo wir glaube ich waghalsig genug sein können, rückschauend zu einem Begriff über das Wesen des Dokumentarfilms zu kommen. Begriffe sind immer offen für Wirklichkeit, wenn es wirkliche Begriffe und nicht einfach definitorische Nomenklaturen sind. Begriffe können korrigiert werden dadurch, dass sie noch voller mit der Wirklichkeit des Phänomens angefüllt werden. Dies sei der Diskussion dankbar vorbehalten. Aber wir dürfen es wagen, theoretisch jetzt zum Schluss noch einen Umriss abzustecken.

Wir haben einerseits gesehen, dass das für unsere Zeit so wichtige Dokument eine innere Verwandtschaft hat mit dem Film. Denn der Film kommt unserem Bedürfnis, uns der Wirklichkeit zu versichern, indem wir sie dokumentieren, auf eine ausgezeichnete Weise entgegen, weil er nur schon durch die Möglichkeiten, die er als eine Technik der Aufnahme von Wirklichkeit hat,

sich besonders eignet. Diese seine Eignung scheint auf seiner Objektivität zu basieren. Diese beruht gerade darauf, dass der Film schon als Medium der Aufnahme und Vermittlung fast durchgängig technisch bedingt ist. Diese zu einem grossen Teil technische Bedingtheit scheint gerade zu garantieren, dass die Vermittlung von Wirklichkeit beständig in ihrer Richtigkeit und damit, so scheint man als selbstverständlich annehmen zu dürfen, in ihrer Wahrheit kontrollierbar ist.

Doch wir mussten sehen, dass das nur die eine Seite ist. Nur sie zu sehen ist im Grunde genommen der gleiche Kurzschluss wie das Dokument als programmatisches Absolutum der Wahrheit selbst. Denn das Dokument als blindes Programm der Wahrheit selbst gibt ja einerseits vor, den medialen Charakter der Erfahrung von Wirklichkeit umgehen zu können dadurch, dass es das Dokument und die Wirklichkeit absolut gleichsetzt. Andererseits sieht man nicht ein, dass man gerade im Registrieren die Wirklichkeit absolut in die Regie, in die Mache, griechisch die Technik seiner Erfahrung genommen hat. Die Gleichsetzung ist also, wenn sie blind geschieht nur ein Er-satz.

Wenn nun solcher Blindheit die Augen aufgehen, braucht sie nicht zu verzweifeln, sondern nur zu sehen. Das ist nun genau das, was der gute Dokumentarfilm macht. Sehen, das ja dazu sagt, über das blosses Registrieren hinauszugehen, ist immer schöpferisch, gestaltend, weil es wahr-nimmt. Der Film der wirklich etwas sieht macht das im Stil auf eine unserem heutigen Weltgefühl sehr adäquate Weise, und zwar als Film überhaupt und insbesondere als Dokumentarfilm. Liegt es doch im grundsätzlich nicht überspringbaren auch technischen Wesen des Films, dass er Augenblick für Augenblick, also in jedem Moment seines Sehens, Vermittelns und Aus-sagens sich durch die je beständige Preis-gabe seiner Sicht, seines Bilds selbst dauernd dokumentierend ausweist. Das ist, sehr knapp gesagt, das Wesen der filmischen Zeit überhaupt, die Zeit seines Ablaufens. Er unterscheidet sich, dies nur nebenbei angemerkt, dabei auch vom Theater, das seinen Ablauf nur schon durch die Tatsache der Bühne distanziert, und von der Musik,

die ihren Ablauf nicht durch das Fassbare des Bildes dokumentieren muss.

Aus diesem Wesen des Filmischen gegenüber der Wirklichkeit heraus ist es verständlich, dass der Film auch als Spielfilm im Verlauf seiner Geschichte immer wieder zum Dokumentarischen tendiert, und zwar immer wieder im Heroischen seiner Anfänge und Neubeginne: Der Regisseur, der anfängt und sich des Filmischen in seinem nackten und schwierigen Wesen bewusst ist, aber auch ganze Filmkulturen, die mit einem gewissen Pathos neu anfangen, wobei sich sehr schnell ein Unterschied des Werts darin zeigen kann, ob es denn Filmschaffenden wirklich darum geht, etwas zu sehen, - das ist sicher in den grossen Chroniken des Neorealismus der Fall- oder ob er eitel genug ist und Zeit und Langeweile genug hat, nur schon sein Sehen und das Raffinement, das er dabei entwickelt, auch für die ganze übrige Welt interessant genug zu finden, - was ich leider nicht umhinkomme in gewissen viel beschriebenen Produkten eines falsch verstandenen Cinéma vérité feststellen zu müssen.

Der Dokumentarfilm, der diesen Namen verdient, ist somit eine Gestalt einer gesehenen Wirklichkeit, gerade darin, dass er sehr streng sowohl bei der Sache als auch beim Film bleibt. Gerade hier und nur hier tut sich ihm der Raum auf, mit gezeigter Wirklichkeit zu wirken, indem seine Aussage vom bescheidenen, nachtastenden Zurücktreten hinter den Verlauf der Dinge, den er in den Verlauf des Films bringt, bis zum pathetischen Aufruf, den er von der Leinwand her dem Publikum mit seinen Bildern entgegenplakatiert, effektiv sein kann. Dokumentarfilm ist in jedem Fall aber eine Kunst mit der Wirklichkeit, indem sie bewusst etwas Wirkliches als Wirkliches vorzeigen will, aber indem sie es zum Leuchten zum Uns-Einleuchten nämlich bringt.

Manfred Züfle

Absender:

Katholischer Filmkreis Zürich
Postfach 8023 Zürich