

# Vom Neorealismus zur chilenischen Tragödie

Autor(en): **Jaeggi, Bruno**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1974)**

Heft 19

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933351>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

# KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

---

## Vom Neorealismus zur chilenischen Tragödie

*Werke aus drei Jahrzehnten an der 10. Internationalen Mostra des Jungen Films in Pesaro*

Die Internationale Mostra von Pesaro ist weder ein Festival noch eine Institution. Sie will vielmehr sich selber stets verändern und in Frage stellen und damit ihre Besucher aus den verschiedenen Kontinenten mit neuen Perspektiven und Themen konfrontieren. Auslese und Programmgestaltung, Diskussionen und eigentliche Bücherreihen als Dokumentation erlaubten in den früheren Jahren grundsätzliche und neue Auseinandersetzungen mit Autoren und politischen Filmen, mit Experiment, Engagement und Ganzheit von Werk, Autor und Gesellschaft.

Wie aber passt sich Pesaro der heutigen Filmsituation an: nach dem Abwürgen des Jungen Films in östlichen und lateinamerikanischen Staaten, nach dem Verblässen des kubanischen Films und des New American Cinema? Bedeutete Pesaro zuvor eine Arbeitstagung, die für Diskussion und Vertiefung des Gesehenen viel Zeit reservierte, so versuchte man sich dieses Jahr in einem Überangebot: In der Retrospektive des Neorealistischen Films liefen rund 50 Filme; daneben zeigte man 11 neuere, aussenstehende Filme, das gesamte Schaffen von Jacques Rivette und eine stattliche Anzahl chilenischer Filme. Wie gewohnt, fehlte erneut die zeitgenössische italienische Produktion.

### *Kultureller Widerstand*

Die in Pesaro vorgestellten Filme haben, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Chance in unserem Kino: Denn unser Publikum hat man, aus politischen Gründen vor allem, zu der Absurdität erzogen, sich mehr für unwirkliche Kinofiktionen und kommerzielle Verlogenheiten zu interessieren als für jene Realität, die dem Zuschauer effektiv am nächsten stünde, in der er sich indessen als erwachsener, kritischer und denkfähiger Betrachter selbst betätigen und bestätigen müsste. Die so gesteuerte Konsumation verrät nicht nur tiefe Verachtung für die echten Gefühle und Probleme des Menschen; sie verschleiert systemkonform die Wahrheit und verunmöglicht eine fruchtbare, erneuernde Auseinandersetzung. Diese Bemerkungen sind nötig: Nicht nur, um Pesaro von den (üblichen) Festivals abzugrenzen, sondern auch, um zu erklären, warum dieser Artikel weniger einzelne, dem Leser kaum zugängliche Filme vorstellen, sondern versuchen will, die verschiedenen Beiträge in einer gemeinsamen Optik zu erfassen.

Die heute besonders bedeutsame Retrospektive des Neorealismus könnte die Diskussion in verschiedene Richtungen führen: Es wäre beispielsweise das Verhältnis zum einstigen «Free Cinema» oder zum heutigen Film – etwa eines Alain Tanner – zu analysieren. Die Retrospektive liesse sich auch mit dem aktuellen, nicht selten zwiespältigen Schaffen der Neorealisten konfrontieren: etwa eines Lattuada oder Antonioni, Visconti oder Fellini. Der Bezug der Neorealisten zu Wirklichkeit und Realismus, zu Hollywood und der «unsterblichen zeitlosen Kunst», ihr konkreter Humanismus und die industrie-feindliche Produktionsweise legen zur modernen Filmauffassung, und nicht zuletzt zum lateinamerikanischen Schaffen, interessante Bezüge frei.

Was heute in der Rückschau besonders auffällt, ist die Art, wie es den Neorealisten gelang, im eigenen Land einen kulturellen Widerstand zu bilden und zu verbreiten. So wie der Bolivianer Jorge Sanjines («*Der Hauptfeind*») die Notwendigkeit er-

kennt, «Internationalismus zu lernen und zu praktizieren», öffnete sich auch der Neorealismus einer anderen Kultur: Die fruchtbaren Einflüsse der realistischen Literatur Amerikas sind leicht nachzuweisen. Die Filme wurden Dokumente, engagierte und konkrete Zeugnisse; sie sprachen die Sprache des Volkes und zeigten sowohl soziales wie persönliches Schicksal. Visconti gelang es dabei, etwa im unübertroffenen «Terra Trema», dokumentarischen Realismus mit ästhetischer Wirklichkeit zu verbinden und aus einer Bildfolge der Ereignisse und einer neuen Dramaturgie und Montage (oder deren Fehlen) ein Ganzes zu formen. Der Film diente dazu, objektive Elemente der Realität zu gestalten; er identifizierte sich mit der Technik der Erzählung.

### *Radikale Politisierung*

Die Darstellung der Einzelschicksale verrät zwar noch individualistische Züge – Germi wirkt mitunter sogar peinlich kleinbürgerlich –; aber das Individuum wird doch als «Ereignis des Films» fassbar, als Teil auch einer definierten Einheit von Zeit, Ort und kollektivem Geschehen: Volk und der Mann aus der Menge stehen in direktem Bezug. Um diese Realität darzustellen, verflüchtigt sich die Kamera; es sind die Ereignisse und nicht die filmischen Einstellungen, die den Ablauf bestimmen. Formal steht diese Auffassung der Sprache etwa von Rivette und Alain Tanner diametral gegenüber; Hier wird die Kamera bewusst fühlbar gemacht, als Stimulans der Reflektion und geistigen Durchdringung durch den Zuschauer.

Auch zum heutigen lateinamerikanischen Film zeigen sich grundsätzliche Unterschiede; gleichzeitig aber erkennt man ebenfalls Elemente, die den Weg etwa Littins oder Sanjines' vorprägten. Die von den Neorealisten dargestellte Problematik, die mehr sozialkritisch als politisch oder gar ideologisch geortet war, wird hier verbreitert, ins Volk getragen. Die Geschehnisse des Einzelnen weichen mehr und mehr den Erfahrungen der Masse; erst in ihr gewinnt das Einzelschicksal seine verbindliche und politische Bedeutung. Dadurch wird eine Identifikationsebene geschaffen, die bewusst erfahren wird und die Politisierung des Kinos ermöglicht. Die historische und gesellschaftliche Situation, ohne die kein einzelnes Werk beurteilt und verstanden werden kann, relativiert und kritisiert begrenzte Einzelerfahrungen, emotionale Spontaneität, elitäre Attitüde und historischen Pessimismus.

Sanjines und der Chilene Littin weisen sich hier als helllichtige Wegbereiter aus. Letzterer lässt in seinem Film «*Das gelobte Land*» (*La Terra prometida*) die bildhafte Volksdichtung, die traditionell verwurzelte, magisch-religiöse Weltauffassung eindringen, um sich den lateinamerikanischen Zuschauern verständlich zu machen. Und Sanjines nimmt Abstand vom ambitiöseren Stil von «*Der Mut des Volkes*», um in «*Der Hauptfeind*» (*El Enemigo Principal*) eine Kamera einzuführen, die selber aktive und erklärende Mitwirkende ist. In beiden Fällen führt die Radikalisierung der politischen Arbeit zu einem Film, in dem sich Stil, Thema und Rezeption gegenseitig entsprechen.

Doch Widersprüche und Bedenken sind auch hier aufzuzeigen: vor allem am Beispiel des nunmehr in Europa arbeitenden Chilenen Raoul Ruiz und des mehr und mehr enttäuschenden Kubaners Octavio Gomez, dessen «*Ustedes tienen la Palabra*» (*Ihr habt das Wort*) reines Hörspiel bleibt.

### *Elitäres Vakuum*

Von Ruiz wurden drei längere Filme gezeigt: «*Die Enteignung*» (*La Expropiación*, 1972), «*Die Strafkolonie*» (*La Colonia Penal*, 1971) und «*Dialog der Exilierten*» (*Dialogos de Exilados*, 1974): Zeugnisse eines umfangreichen und auch etwas zu schnellen, zu flüchtigen Filmschaffens. Zusammen mit dem schon fast etwas konsternierenden Dokumentarfilm von Carlos Flores, «*Die Schwindler und die Gaukler*» (*Descomedidos y Chascones*, 1973) und etlichen kürzeren dokumentarischen Bei-

trägen spiegeln sie jene ideologische Konfusion, die, zusammen mit der tiefverankerten Verbürgerlichung der chilenischen Mittelschicht, weitgehend zu erklären vermag, warum der vom ausländischen Kapitalinteresse mitorganisierte Putsch überhaupt möglich war. Da wird zudem die Verschwörung, die billige Kopulation der Mittelmässigen deutlich. Denn erst die Mittelmässigen erlauben den Terror und die menschenverachtende Verbürgerlichung durch jene, die ihre fehlende moralische Potenz durch die Autorität der Polizei und durch den Profit für eine mächtige Minderheit ersetzen.

Ruiz kann sich lange verbal von seiner *«Enteignung»*, der geradezu naive und chinesische Züge verrät, distanzieren und meinen, die schwierige Situation Allendes hätte effektivere und konstruktivere Arbeit verlangt – sein letzter Film ist deswegen nicht weniger zwiespältig, wo er oberflächlich, konfus und elitär die in Paris sich assimilierenden Chilenen beschreibt und zum Teil entheroisiert.

Im Gegensatz zu Guzman (*«Das erste Jahr»*, von Nyon her bekannt) und Littin, die in Kuba, respektive in Mexiko arbeiten, stellt Ruiz ein weiteres, befremdendes Problem: Inwiefern wollen und können seine «europäischen» Filme noch revolutionär sein, wenn sie eine Bildflechtereie betreiben, die sich von der Masse entfremdet – ja diese sogar a priori nicht erreicht? Revolutionär ist ein Film doch erst (wenn überhaupt), sofern er in die Tiefe und Breite wirkt, den Kontakt zur Masse gewinnt und sofern er diese in seine Form und seinen Inhalt als in eine Ganzheit eindringen lässt. Gewiss: Da wird eine notwendige Informationsarbeit für Europa geleistet, eine Alternative zur gängigen Wahrheitsverschleierung. Doch genügt das? Können das nicht auch Europäer selbst machen (etwa in *«Krieg der Mumien»* von Walter Heirowski und Gerhard Scheumann)? Schwingen bei Ruiz nicht etwas Salonattitüde und Selbstgefälligkeit mit?

### *Gegen den intellektuellen Formalismus*

Von Ruiz, der höchstens die bereits Überzeugten bestätigt, bis zum eigentlichen intellektuellen Formalismus, der dogmatisch wirkt, oder auch sektiererisch, liegt nur ein kleiner Schritt. Ihm wirkten in wohlthuender Weise Rivette, Littin und Sanjines entgegen sowie etwa die Filme des Spaniers Victor Erice (*«Der Geist der Biene»*, von Cannes her bekannt), des Georgiers Ioseliani und des Tessiners Villi Herman.

Genannten verkappten Formalisten und Dogmatikern dürfte der Film von Otar Ioseliani kaum behagen: *«Es war einmal eine Singdrossel»* besteht aus intimistisch-lyrischen Zwischentönen, aus Beobachtungen, die sich nie aufdrängen. Gewiss: Es ist dies ein Film über ein Individuum, das aus lauter Liebeshwürdigkeit unter die Räder gerät. Doch die Bedeutung dieser Geschichte weist über das Dargestellte hinaus: Ioseliani zeigt eine Figur ohne Mittelpunkt; sie steht ausserhalb der Gesellschaft und gewinnt keinen eigenen Blick auf deren Mechanik. Der junge Mann findet aus seiner Aussenseiterstellung nicht zu einer aktiven Rolle, aus seiner Naivität heraus entwickelt sich keine eigene Logik, die er der Gesellschafts-«Vernunft» entgegensetzen könnte.

Als interessanter Kontrast dazu wirkt das Wiedersehen mit Rivettes *«La Religieuse»*, oberflächlich betrachtet also auch mit der Geschichte eines (zerstörten) Individuums. Doch wie bei Ioseliani vertritt bei Rivette die Hauptfigur einen grossen Teil der Gesellschaft; Susanne Simonin weist sogar auf jenes gewaltige Riesenpotential von Menschen, das dank der Unterdrückung der Frau weiterhin brach liegt. Da wären Kräfte, die sich noch nicht betätigt, da sind Menschen, die noch nichts aus sich gemacht haben und die, in ihrer niedlichen und von Mythen überwucherten Zurückbindung und Beschränkung, bloss den Interessen von Kirche, Staat, Arbeitgeber und Männeregoismus zu dienen haben. Es ist bezeichnend, dass der 1963 geschaffene Film nichts von seiner Brisanz eingebüsst hat.



Gesichter der Revolution, die im Geschwätz unterzugehen drohen: aus «Ihr habt das Wort» von Octavio Gomez (Kuba)

Eine Modellwelt liegt ebenfalls dem international sehr erfolgreichen Film von Thomas Koerfer, «*Der Tod des Flohzirkusdirektors*», zugrunde, und auch der Tessiner Villi Herman denkt in «*Cherchiamo per subito operai, offriamo...*» Einzelschicksal und kollektive Erfahrung zusammen: anhand der italienischen Grenzgänger im Tessin und eines einzelnen Familien- und Arbeiterschicksals, das, unter anderem, zeigt, wie Lebensverachtung und Profitgier der Unternehmer den Menschen nicht nur zum billigen, missbrauchten Arbeitssklaven erniedrigen, sondern selbst physisch – und erst noch praktisch straflos – vernichten. Herman geht nicht mit dem Ideologiehammer auf den Zuschauer los; er ist auch nie didaktisch. Er lässt sich Zeit, entwickelt seine Thematik ruhig und verarbeitet die verschiedenen Ebenen ohne penetrante Grundsatzklärungen, dafür mit eindrücklicher Transparenz und optischer Sensibilität. Sein Film zählt zu jenen wenigen Dokumentarbeiträgen, die den anvisierten Zuschauer auch wirklich erreichen und ihn den Zusammenhang mit seiner eigenen Umwelt und Alltäglichkeit herstellen lassen. Auf den in Locarno sehr ungünstig programmierten und ins «Ghetto» vertriebenen Film soll später zurückgekommen werden – etwa anhand des Festivals von Mannheim oder Nyon; ohne jeden Zweifel wird auch das Schweizer Fernsehen nicht darum herumkommen, den vielbeachteten, in Pesaro sehr gut aufgenommenen Film auszustrahlen. Wenn es sich schon – im Gegensatz zu aufgeschlossenen TV-Stationen – fortgesetzt um Festivals wie Pesaro (oder Locarno) foudiert.

Bruno Jaeggi

---

## 11. Schweizerische Filmarbeitswoche in Fiesch: «Publikumserfolge»

Während der diesjährigen Filmarbeitswoche in Fiesch (VS) vom 14. bis 19. Oktober werden sich die Teilnehmer mit Filmen und Sendungen auseinandersetzen, die zu Publikumserfolgen geworden sind – mit ihrer Wirkung, ihrer Form und ihren Produktionsbedingungen. Programme und Anmeldung bei der Gesellschaft Schweizerische Filmarbeitswoche, Seehofstrasse 15, 8022 Zürich (Tel. 01 /34 43 80).