Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 27 (1975)

Heft: 22

Artikel: Missglückte Flucht nach vorn

Autor: Jaeggi, Bruno

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933426

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

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

Missglückte Flucht nach vorn

Rückblick auf die 11. Internationale Mostra des Neuen Films in Pesaro

Insbesondere ein relativ knapp bemessener Rückblick auf die Mostra von Pesaro erfolgt in zwei entscheidenden Bezügen aus grosser Distanz: Zum einen, weil sich in den vergangenen Wochen einzelne Eindrücke zu einem Ganzen verschmolzen haben, das nicht nur eine subjektive Stellungsnahme beinhaltet, sondern auch eine konkrete Darstellung einzelner Filme nur als subjektive Beweise für diese Stellungsnahme erscheinen liesse. Zum andern – und vor allem – weil Pesaro 1975 eine Auseinandersetzung mit dem «Cinema Nôvo» provozierte: mit einer bald schon 15 Jahre alten Filmrichtung Lateinamerikas, die nicht hielt, was sie versprochen hatte und die all jene, die sie früher begeistert applaudiert haben und heute desillusioniert sezieren, zur Vorsicht ermahnen sollte: zur Vorsicht gegenüber gewisser Moden (war der junge tschechoslowakische Film von damals nicht auch eine?), zur Vorsicht auch dem eigenen, oft unbewusst vorgeprägten Urteil gegenüber. Die folgenden Gedanken verzichten daher auf festivalübliche Filmhinweise und -erzählungen; die meisten Werke des «Cinema Nôvo», die in Pesaro (wieder) zu sehen waren, darf man ohnehin als bekannt voraussetzen, sei es, dass man die Filme schon gesehen hat oder aber zumindest die entsprechende Literatur kennt, die ja recht umfassend ist. Die folgenden Hinweise wollen und können auch nicht vollständig sein; sie versuchen lediglich, einzelne mir typisch erscheinende Punkte der Überschätzung, des verhängnisvollen politischen Sektierertums und der dadurch bedingten Absonderung von der politischen Realität anzutönen: hart, vielleicht auch etwas polemisch.

Entleerung und Klischee

Viele Jahre haben sich zwischen die Entdeckung eines eigenständigen lateinamerikanischen Films und die heutige Rückschau gestellt: bittere, ernüchternde, auch zornerregende Jahre. Denn nicht nur die politische Reaktion hat zugeschlagen, auch die Ästhetik der Gewalt schlug mehr und mehr in Konfusion um, drängte die Filmemacher in den begrenzten Winkel der Allegorie und des Cineastentums ab. Wer sich mit dem lateinamerikanischen Film der letzten 15 Jahre auseinandersetzt, muss zwangsläufig nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft und insbesondere nach der Chance einer gesellschaftlich engagierten, zukunftsweisenden Ausdrucksform unter Terror und Repression und gegebenen ökonomischen, kulturellen und politischen Strukturen fragen. Man hätte in Pesaro also die ungeheuer komplexe politische Situation Lateinamerika aufarbeiten und zu einer kritischen, dialektischen Sichtung der Filme vorstossen sollen. Es hätte ein Denken im Heute einsetzen müssen: nicht ein sich abkapselndes Bestätigen, kein Applaus für ideologische Grundraster, sondern ein wirkliches, d. h. grausam hartes, schneidendes Denken, das den Fragenden selbst nicht verschont, und zwar aus dem Wissen heraus, dass das «Cinema Nôvo» nicht nur seit Jahren tot ist, sondern dass es politisch ineffizient war. Diese Arbeit hat Pesaro nicht leisten können: Denn hier bildete der Grossteil des Publikums eine Glaubenskapelle, als würde es diese grausame Riesenschlange, die Geschichte heisst, nicht geben; als würde dieses Untier die Träume, deren einfaches Taggerüst hier allein bestätigt wurde, nicht in einer omnipräsenten Nacht beschatten. Licht hätte in diese Nacht getragen werden sollen: grelles, schmerzendes, aufschreckendes Licht. Aber nein: Man nahm offenbar nicht zur Kenntnis, dass sich die wahren Grund-Sätze von gestern durch den steten Gebrauch entleert haben, dass sie impotent geworden sind. Man nahm auch nicht zur Kenntnis, dass gerade jene wuchtigen, eigenständigen Bilder, die vor zehn Jahren in Europa Begeisterungsstürme auslösten, zum Klischee geworden sind – oder zumindest zum deprimieren-

den Echo einer Wahrheit, die nicht gegen das ankommt, was man die jüngste Geschichte Lateinamerikas nennt.

Wo bleibt das Volk?

Zwar setzten sich die meisten der führenden Filmautoren Lateinamerikas anfänglich noch kritisch mit sich selber auseinander, entstammen sie ja fast alle der bürgerlichen Intelligenz. Darauf stellten sich tragfähige Ansätze zur Eigenständigkeit ein: vor allem in der Zuwendung zum Milieu der Landbevölkerung. Doch auch da beherrschte eine gelähmte Mittelklasse zunehmend die Problemstellung. Verhängnisvoll aber war erst der Triumph, der in Europa aufkam und zur Mode wurde. Man band den «Cinema-Nôvo»-Regisseuren rote Fahnen des Lobes um den Kopf. Der Blick blieb dahinter gefangen. Man näherte sich dem Opportunismus der intellektuellen Progressiven im Industriellenschoss. Man kapitulierte schwärmerisch vor einer Ästhetik, die eine Flucht nach vorn und eine Wegbewegung von der lateinamerikanischen Bauern- und Arbeitermasse war. Man inszenierte über das eigene Unvermögen hinweg; falsche Ambition schuf bloss fatale Konfusion. Es kam zum Realitätsschwund gegenüber dem spezifischen ökonomischen und politischen Kräfteverhältnis in Lateinamerika und zur Blindheit für die unüberwindbare Kluft zwischen bürgerlichem Künstlergehabe in Europa und praktischer Inexistenz dieser Filme in einer lateinamerikanischen Masse.
Wer je einmal idealistisch geglaubt hatte, Film sei eine Waffe und Autoren ohne dynamisches Klassenbewusstsein könnten durch Politik, die vielmehr und primär Ethik war, und durch eine Ästhetik, die zumeist bürgerlich orientiert blieb, einer Zeit, die nicht einmal schreien darf, eine Wende geben, sahen sich bitter getäuscht: Terror, Faschismus, und Mord wüten seit Mitte der sechziger Jahre nur noch bestialischer. Und arbeitete etwa ein Glauber Rocha 1961 noch gegen Mystizismus und Resignation *(«Barravento»)*, so verlor sich derselbe Rocha später immer mehr in formalistischer Onanie, die existierende Not zunehmend als Inhaltsvehikel missbrauchte *(«Der Leone have sept cabeças», «Abgeschnittene Köpfe»)*.
Ein Musterbeispiel für diese fatale Entwicklung ist Rochas neuester Film: «Geschichte Brasiliens», ein naives Aperçu der brasilianischen Geschichte von Christoph Columbus bis Erneste Geisel. Mehr denn je verrät Rochas letztlich sterile Mischung aus formaler Leidenschaft, idealistischem Impetus, Romantik und verschwommener Ideologie eine sich wild gebärdende Kraft, die sich selbst verzehrt. Der erste Irrtum, dem Rocha dabei erliegt, ist die Meinung, die Aufzählung historisch-politischer Ereignisse mache auch schon deren Zusammenhänge einsichtig, wo doch gerade das Gegenteil zutrifft. Zwar hebt sich der Film wohltuend ab von der gesättigten Selbstsicherheit, mit der ideologisch Stubenreine (etwa der DDR) lateinamerikanische Themen behandeln. Aber anstatt zu einer dringend notwendigen Selbstkritik vorzustossen – und dadurch zu einer aufschlussreichen Sektion der brasilianischen Filmleiche –, holt Rocha erneut aus zum einst reizvollen Schwung der Konfusion, der Stil- und Gedankenmischung, die nur noch eines bezeugen: politische Wirkungslosigkeit und approximatives Fühlen von Dingen, die man wissen oder aber über die man sich zumindest mit dem Drang nach Wissen befragen sollte.

Chance für die Zukunft?

Der Erfolg des «Cinema Nôvo» hatte – blickt man zurück – seine Verwesung bereits im Leib. Rechthaben im Sinne von Menschenwürde, Ethik und Gerechtigkeit genügt nicht: Sie führt allenfalls zu jener Langeweile, die in Pesaro in ihrer ganzen (ärgerlichen) Fruchtlosigkeit offenkundig wurde. Doch wie hätte heute der lateinamerikanische Film auszusehen? Unsere Ignoranz erlaubt uns kaum, darüber zu orakeln. Immerhin scheint es, dass im Film so wenig reformistisch ein gültiger Fortschritt erwirkt werden kann wie in den gesamten Strukturen Lateinamerikas. Doch was lässt

der Spielraum zwischen (Selbst-)Zensur, Repression, Terror, Gefängnis überhaupt zu? Wie erwirkt man effektive Resonanz in einem Volk, das kaum noch die Kraft hat, im geheimen Hoffnung zu beleben? Immerhin: Wir können nach dem Eoche der Filme im lateinamerikanischen Volk und Alltag fragen. Und wir können Alternativen zur Kenntnis nehmen, wobei es symptomatisch ist, dass Pesaro dazu nur Filme anzubieten hatte, die bereits früher – an andern Festivals, am Fernsehen – zu beachten waren. Einen Weg zum vorsichtigen, aber nachhaltigen Realismus zeigt dabei etwa Jorge Bodanskys *«Iracema»* auf, ein Film über die systematische Zerstörung und gesteuerte Entfremdung, welche die Urbevölkerung durch die imperialistische Industrialisierung zu erleiden hat. Auch Leon Hirszmans vielgerühmter Film *«San Bernardo»* bleibt weiterhin eine der wenigen echten Alternativen: dank der psychologischen und politischen Auslotung der Klassenbeziehungen. Und der Bolivianer Jorge Sanjines bleibt mit *«El Enemigo Principal» (Der Hauptfeind)* einer der wenigen, die entscheidende Geschehnisse des einzelnen in die Erfahrungen der Masse einzugiessen vermögen. Dadurch wird just jene Identifikationsebene geschaffen, von der sich unter andern Rocha entfernt hat. Die historische und gesellschaftliche Situation, ohne die nirgends ein Werk beurteilt und begriffen werden kann, überwindet dadurch sowohl elitäre Attitüde wie historischen Pessimismus, begrenzte Individualerfahrung und eigengesetzliche, absorbierende Ästhetik. In diesen Beispielen kündigt sich ein Realismus an, der eine Wirklichkeit zeigt, die – ohne verfälscht oder forciert zu werden – den kraftvollen Keim zu einer andern Wirklichkeit in sich trägt. Letztlich ist dieses Ziel allen engagierten lateinamerikanischen Filmemachern gemeinsam. Je härter (auch mit sich selbst), je realistischer dieses Ziel angesteuert wird, um so zahlreicher werden die Inseln im Meer fataler Selbsttäuschungen sein, welche der Sturmflut der Reaktion zu trotzen vermögen. Bruno Jaeggi

FILMKRITIK

Trollflöjten (Die Zauberflöte)

Schweden 1974. Regie: Ingmar Bergman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/329)

«Triumph! Triumph!», singt der Chor der Priester gegen Schluss der «Zauberflöte», wenn Tamino und Pamina Feuer- und Wasserprobe, die dritte und schwerste Prüfung, glücklich überstanden haben. «Triumph»! «Triumph!», möchte man auch angesichts dieser Opernverfilmung rufen, denn sie ist nicht nur ein Triumph Mozart'scher Musik, sondern auch ein Triumph des Theater- und Filmregisseurs Ingmar Bergman. Er hat weder die Konservierung einer Theaterverfilmung noch die totale optisch-akustische Umsetzung ins Filmische geschaffen, sondern hat einen Mittelweg beschritten, der ein herrliches Spiel mit den Möglichkeiten des Theaters und des Films ermöglichte und der Mozart-Oper dennoch ihre ganze Eigenständigkeit belassen hat. Bergmans Film ist eine berückende und beglückende Adaption der letzten Oper Mozarts, die ein von geistiger Heiterkeit verklärtes Vermächtnis seiner Kunst und seines Glaubens an die sittliche Läuterung ist.

★

Als er zwölf Jahre alt und begeisterter Wagnerianer gewesen sei, habe er ausser Wagner-Opern nur noch «Die Zauberflöte» und «Mignon» ertragen, erinnert sich Bergman. Die Begeisterung für die «Zauberflöte» sei ihm geblieben, sogar noch grösser geworden, und immer wieder habe er sie inszenieren wollen: Eine Aufführ-