

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 36 (1984)
Heft: 21

Artikel: Nyon 84 : Versuche, eine dialektische Distanz zu gewinnen zu dem, was ist
Autor: Loretan, Matthias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932468>

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: 12.05.2025

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

Nyon 84: Versuche, eine dialektische Distanz zu gewinnen zu dem, was ist

Essai über den Dokumentarfilm anlässlich des 16. Internationalen Filmfestivals in Nyon

Warum heute noch ein Festival mit Dokumentarfilmen? Warum überhaupt Dokumentarfilme? Wer will sie noch sehen? Im Kino fristete dieses Genre ein kümmerliches Randdasein. Der Parallelverleih erreicht allenfalls noch ein subkulturelles Getto. Leute, die Filme an politischen Veranstaltungen einsetzen, haben meist wenig Geld und sehen sich moralisch dazu berechtigt, von Filmen, die entweder vom Fernsehen ausgestrahlt wurden oder die man sich für einmal beim Filmverleih besorgte, Kopien auf Video anzufertigen. So ist das ungeliebte Stiefkind des Kinos finanziell entweder von staatlichen Förderungsgeldern und vom Fernsehen abhängig, wollen wir einmal von den Auftragsfilmen der Wirtschaft, der Verbände oder anderer Institutionen absehen. Staatliche Förderungsinstitutionen haben Schwierigkeiten, angesichts der ohnehin knappen Finanzmittel ein Filmgenre zu stützen, das fast niemand sehen will/kann.

Abgesang des Dokumentarfilms?

Beim Fernsehen ist man allenfalls bereit, gelungene Dokumentarfilme auszustrahlen, gemieden wird jedoch meist das Risiko, Unternehmen von unabhängigen Filmemachern schon vor der Visionierung des fertigen Produktes aktiv zu fördern. Geld, das für Dokumentarsendungen zur Verfügung steht, investiert man lieber in Projekte von fernsehinternen und z. T. auch freien Mitarbeitern. Diese sind problemloser auf Forderungen wie Ausgewogenheit zu verpflichten, ihnen gegenüber lassen sich leichter formale Ansprüche durchsetzen: zeitliche Limiten des Sendegefäßes unabhängig von

behandeltem Stoff, Verbindlichkeit des Exposés und des abgesteckten finanziellen Rahmens, die stromlinienförmige Gattung des Reports oder der Fernsehdokumentation. Diese Spezies von Dokumentarfilm kann vielleicht am treffendsten so charakterisiert werden: Sie ist eine filmische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit, die angesichts der einschneidenden Auflagen zum vorneherein aufgegeben hat, dem behandelten Stoff durch dokumentarische Geduld und Neugierde neue und überraschende Aspekte abzugewinnen; sie umgeht das Risiko, indem die abgefilmte Wirklichkeit zum Material für vorrecherchierte journalistische Thesen wird, der Fernsehreporter hält sich an einigermassen sprachgewandte Auskunftspersonen, deren Äusserungen vielfach kontradiktorisch zu einer «Geschichte» dramatisiert werden; was nicht gesagt werden kann, bleibt meist verborgen.

Das Schema der Fernsehreportage ist so geläufig, dass viele Zuschauer es für den Code der Objektivität schlechthin halten. Nur was sich in dieser optisch-akustischen Sprachfigur präsentiert, ist wirklich: Bei einer Fabrikbesetzung redet ein Vertreter des Streikkomitees, dann redet ein Direktor, dann redet – zwischen beiden Positionen unbequem eingeklemmt – ein Gewerkschaftssekretär. Versucht ein Dokumentarist dieses Schema aufzusprengen, will er beispielsweise den Erfahrungen der Arbeiter nachgehen, die zu einem wilden Streik geführt haben, so gilt sein Unterfangen als subjektiv-parteilich, als Manipulation. Was sich jenseits des in sich ausgewogenen Informations-Dramas bewegt, sprengt die fiktive Faktizität der Wirklichkeit auf. Die aufgebrochene Inszenierung

der debattierenden Stellvertreter aber erlaubt, sich auf Wirklichkeit mit journalistischer, filmischer und akustischer Arbeit differenzierter einzulassen, sie offener auch als Anfrage an die Zuschauer zu formulieren. Der Dokumentarfilm, der geschichtliche Bewegungen und Intentionalitäten aufnimmt und übersetzt, fordert die Betrachter heraus. Sie müssen sich bewegen, nachdenken, Stellung nehmen.

Das Ende der Fiktion, die Chance des Dokumentaristen

Der Dokumentarfilm hat gegen ein erdrückendes Vorurteil anzukämpfen: als Dokument, sei er ohnehin nur in der Lage, Wirklichkeit abzubilden, zu widerspiegeln, was eh schon ist. Und wer möchte sich zum tausendstenmal sagen lassen, wie finster die Welt ist, wie erdrückend das Gewicht unserer Wirklichkeit: Arbeitslosigkeit, die Angst, den Leistungsanforderungen nicht gewachsen zu sein, Waldsterben, verwahrloste Grossstadtjugendliche, Langweile in der Provinz, Hunger in der Dritten Welt, Rüstungswahnsinn und und...

Der Spielfilm hat es da auf den ersten Blick leichter. «Paris, Texas» zum Beispiel, wie hier die Aufmerksamkeit der Zuschauer mit poetischer List auf die innere Reise zurück in die Gesellschaft gelenkt wird, zurück zum Ausgangspunkt, nur eben um die Erfahrung der Hin- und Rückfahrt, des kathartischen Filmerlebnisses reicher. Selbstverständlich sind diese Möglichkeiten des Spielfilms, der Fiktion auch verhänglich. Sie reichen von der handfesten kommerziellen Spekulation auf den Geschmack des entsprechenden Genrepublikums (Bettszenen, Karatekämpfe) bis hin zum subtileren Unvermögen mancher Kunstprodukte, den Ernst der Wirklichkeit auszuhalten, präzise Beschreibung und Analyse nicht vorschnell durch Pötik zu vernebeln und in grandiose, aber eben leere Imagination abzuheben («Es war einmal...»).

Genau diese Versuchung zum leichtfüssig begnadeten Abheben der Fiktion in die Unverbindlichkeit hat Wolfgang Hildesheimer das Ende der literarischen Fik-

Nyon 1984

Das Festival, das dieses Jahr zum 16. Mal vom 13. bis 20. Oktober in Nyon stattfand, ist ausschliesslich dem Dokumentarfilm, dem filmischen Dokument sowie der filmischen Untersuchung gewidmet. Zum ersten Mal wurden dieses Jahr Film und Video zum Wettbewerb zugelassen. Der traditionelle Film und die Fernsehsendung werden damit als zwei verschiedene, aber gleichwertige Informationsträger angesehen. Die Bedeutung eines Dokumentes hängt nämlich nicht nur von der Qualität seiner Bildsprache ab, sondern ebenso vom Interesse an der übermittelten Information.

Zum fünften Mal hat Erika de Hadeln das Programm zusammengestellt: 59 Filme aus 16 Ländern, 7 aus der Schweiz. Die internationale Jury verlieh ihren goldenen Sesterzen an «*The Times of Harvey Milk*» von Robert Epstein. Die ökumenische Jury zeichnete die opéra populaire «*Le soleil noir*» von Michel van Zele mit ihrem ersten Preis aus.

tion ankündigen lassen. Es gebe keine neuen Fassungen über das heutige Leben mehr. Das Material, das den Stoff für Romane liefert, sei erschöpft. Allein der Rückzug auf die Biografie anderer, die Besinnung auf die Geschichte, garantiere ihm noch literarisches Überleben.

Man kann Hildesheimer Meinung als übertrieben einschätzen. Doch sie ist kein Einzelfall. Die Realismusdebatte, wie sie im Winter 1983/84 in der Wochenzeitung ausgefochten wurde (erschieden später als WoZ-Dokumentation «Vorschlag zur Unversöhnlichkeit»), kreist genau um dieses Thema. Niklaus Meienberg kreierte damals den Begriff «Subrealismus» und bezeichnete damit die Fiktionen, die keine neue Wirklichkeit zu schaffen vermögen, weil sie «der Wirklichkeit nicht zuerst aufs Maul geschaut und sie erst dann überhöht hatten». Die Wirklichkeit präziser zu erfassen und sie (erst dann) entsprechend zu verdichten – oder: das, was ist, genau zu analysieren und dazu eine dialektische Distanz zu gewinnen – diese beiden Pole machen heute die Chance des Dokumentarfilmes aus. Dokumentarfilm ist nie nur Abbild der Wirklichkeit. Die Botschaften der einzelnen

Filme liegen in der Gestaltung, in der Verdichtung. Interessant scheint mir deshalb die Frage: Wie ist es den Filmen in Nyon gelungen, Zeitgeschichte zu dokumentieren und zugleich eine dialektische Distanz zu ihr zu gewinnen.

Cinéma vérité

Begreifen wir *cinéma vérité* als jene dokumentarische Methode, die möglichst unbefangen die Kamera auf Personen und alltägliche Ereignisse richtet und die Aufnahmen ohne grossen Schnörkel zusammenmontiert, so sind Filme dieser Art in den letzten Jahren eher selten geworden. Ohne Rückfall in die erkenntnistheoretische Naivität (Dokumentarfilm = Abbild von Wirklichkeit) könnte diese Methode schon in naher Zukunft wieder an Bedeutung gewinnen, dann nämlich, wenn es ihr gelingt, sich als Gegenbewegung zu empfehlen zu den Ausflüchten ins Fiktive und zum demonstrativen Stil der Fernsehreportagen, die immer schon das Wichtige akzentuieren und das Aussergewöhnliche herausstreichen. Solche marktschreierische Filme suchen im Fremden und Ungewohnten das exotisch Eindeutige (etwa die schwedische Fernsehreportage *«Our God is a Woman»* über eine materiarchale westafrikanische Stammesgesellschaft) oder fixieren den Blick der Betrachter auf die Sensation, reduzieren die Zuschauer zu Voyeuristen (z. B. die kanadische Produktion *«Prostituées de la rue Davie»*, die das Leben in den «heissen» Strassen zeigt und, wie sich die prostituierenden Männer und Frauen selber organisieren).

Der junge Australier Brian McKenzie hat über zweieinhalb Jahre immer wieder eine Gruppe von Aussenseitern und Alkoholikern besucht und Filmaufnahmen gemacht und diese zu einem schmucklosen über zweistündigen Werk zusammenmontiert: *«I'll be Home for Christmas»* ist eine distanzlose Annäherung ohne dramatische Höhepunkte, fast wie zufällig folgt einmal die Kamera dem tapsigen Schwanken eines betrunkenen Mannes, irgendwann fällt einer mitten in einer Runde auf den Boden, etwas später merken es seine Kumpels und helfen ihm, so

gut es geht, auf dem Boden aufzusitzen. Mitunter reden sie, erklären sich mit schwerer Zunge lallend, und immer wieder das Anstützen der Flaschen. Umarmen. Immer ist Jetzt-Zeit, nie ein Davor und Danach. Fast schon Zeitvergessenheit, Betrunkenheit. Unmöglich als Zuschauer, die beschworene Intensität auszuhalten. Selber wegtauchen, dann wieder dabeisein, zuhören können. Der Film gibt keine Stützen: Er demonstriert weder lumpenproletarische Heilige, noch Opfer der Wohlstandsgesellschaft. Betrachter müssen Nähe und Distanz zu dieser schier unmittelbaren Vermittlung selber bestimmen.

Journalistische Reportage

Nein, seien wir keine filmischen Rigoristen. Es kann nicht darum gehen, aus jedem Dokumentarfilm ein ausgereiftes Kunstwerk zu machen. Viele Themen sind drängend und verlangen eine aktuelle Behandlung. Die formalen Ansprüche haben in diesem Falle hinter das Interesse am Stoff zurückzutreten. In der Regel greifen solche Filme auf die Gattung der journalistischen Reportage zurück. Mit einer gebräuchlichen Form soll eine möglichst breite Öffentlichkeit über ein Vorkommnis oder eine Entwicklung informiert werden.

Der belgische Beitrag *«L'orchestre noir»* von Stéphan Lejeune ist eine journalistische Untersuchung über neofaschistische Aktivisten in Belgien und ihre Verbindungen zu staatlichen Einrichtungen und rechtsextremen Organisationen im Ausland. Wie bei einem Puzzle werden die Recherchen zusammengetragen. Einblendungen erinnern an perfekt ausgeführte Attentate. Neben Gesprächen mit Auskunftspersonen mit zum Teil stupenden Geschichtseinschätzungen («Hitlers einziger Fehler war, dass er den Krieg verloren hatte») zeigt der Film Wahlversammlungen, Demonstrationen, Strassenschlachten mit der Polizei sowie Aufnahmen von paramilitärischen Ausbildungslagern. Journalisten verschiedener Couleur interpretieren das gezeigte Material. Bemerkenswert an diesem Film ist der Mut der Autoren. Sou-



Aus «Le soleil noir» von Michel van Zele, der von der ökumenischen Jury mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde.

verän handhaben sie die Dramaturgie der Aufdeckung, wissen um den emotionalen Effekt von faschistischen Aufmärschen und verstehen diesen schon fast zu meisterhaft mit der Tonspur zu verstärken. Ein Feindbild wird aufgebaut und bekämpft. Darin liegt die Stärke wie Schwäche des Films. Er vermag aufzurütteln, die braune Gefahr ernstzunehmen. In der Analyse dessen, was Faschismus ist, bleibt Lejeunes Film jedoch stumpf: Er hält sich an Vergleiche mit dem Nationalsozialismus vor dem Zweiten Weltkrieg und beschreibt mögliche Auswirkungen: Unterdrückung von Minderheiten, Zerstörung der Demokratie, Vertrauen auf autoritäre Führer. In seiner Akzentuierung des gefährlich Abartigen weiss der Film nicht, dass Faschismus aus demokratischen Industriegesellschaften, aus dem kleinbürgerlichen Alltag herausge-

wachsen ist. Der Film sieht die Bedrohung vom rechten Rande her kommen, nicht aus der Mitte einer enttäuschten Gesellschaft.

In seiner Machart ebenso das Eindeutige suchend, geht der holländische Beitrag «*And That is, Why the State is to Blame*» (vom Fernsehen DRS am 28. Oktober unter dem Titel «Marianella musste sterben» ausgestrahlt) von der Ermordung der Präsidentin der Kommission für Menschenrechte in El Salvador aus: Marianella Garcia Villas. Der Film rekonstruiert anhand von Dokumenten, Tagebucheinträgen und Zeugenaussagen Leben und Tod der kleinen energischen Frau. Er stilisiert sie mitunter zur Märtyrerin und braucht ihr moralisches Gewicht, um ihre Botschaft, über die Ermordung durch das Militär hinaus, in der Weltöffentlichkeit zu verkünden: den Protest gegen die massive und ständige Verletzung der Menschenrechte in diesem kleinen mittelamerikanischen Land. Der Film von Franck Diamand vermeidet dabei bewusst jede formalen Experimente und versucht mit einer möglichst breiten Aus-

wahl von Zeugen und Dokumenten den Eindruck von Objektivität zu vermitteln. Die einfache Form des Reports scheint in diesem Falle der eindeutigen Sachlage angemessen.

Porträt

Auch wenn das Unrecht nicht immer so offensichtlich ist, immer wieder gibt es Menschen, in denen sich geschichtliche Entwicklungen wie zu kondensieren scheinen. Die hermeneutische Kunst des Dokumentaristen besteht dann darin, solche Personen zu finden und ihre Dialektik herauszuarbeiten. Über das Porträt einzelner Individuen hinaus vermitteln solche Filme tiefe Einsichten in das Wesen des Menschen: in seine gesellschaftliche Bedingtheit und in sein Vermögen, auf diese gestaltend einzuwirken.

Steve Brand stellt in *«Kaddisch»* einen Juden vor, der in Ungarn nur knapp dem Holocaust entronnen war und in den 50er Jahren nach New York übersiedelte. Sein Sohn, stark geprägt durch die Erzählungen des Vaters, wird jüdischer Aktivist und siedelt nach dem Tod des Vaters nach Israel über. Brands Familienporträt fängt verschiedene geschichtliche und geografische Stationen des modernen Judentums ein. Neben der starken Bindung an den Vater schildert der Film die ambivalente Fähigkeit, geschichtliche Erfahrungen zu tradieren. Diese Erinnerungen machen zum einen die Identität in einer Gegenwart aus, in der die meisten Juden nur Fremde sind. Zum anderen ist die bittere Kultivierung der Angst vor dem Holocaust, der sich ständig wiederholen könnte, eine Einbildung, die für die Reifung einer jungen Persönlichkeit belastend sein kann; auf politischer Ebene kann das verfolgte Wir-Gefühl leicht zur Basis für eine wenig ausgeprägte Sensibilität zum Beispiel gegenüber den Palästinensern werden.

Um nicht einfach den gängigen Hauptstrang des Lebens abzubilden, sind Dokumentaristen immer wieder an den Rand der Gesellschaft gegangen und haben Opfer und eigenwillige Persönlichkeiten zu Worte kommen lassen, die uns eine andere Sehweise auf das uns Ver-

Retrospektive «Vendre la Suisse»

Die von Moritz de Hadeln gestaltete Retrospektive stand unter dem Titel «Die Schweiz verkaufen» und versuchte ein Bild zu vermitteln, wie sich die Schweiz im Auftragsfilm selbst dargestellt sehen wollte. Die Retro setzte ein mit *«Le Cinématographe Lumière en Suisse»* (1896) und reichte bis zu *«Inventaire Lausannois»* von Yves Yersin und *«Lettre à Freddy Buache»* von Jean-Luc Godard aus dem Jahre 1981. Bemerkenswert war dabei die hervorragende filmische Qualität der Arbeiten von Hans Trommer, Alexander J. Seiler und Nicholas Gessner. Eine spezielle Dokumentation wurde zu diesem Anlass von Moritz de Hadeln herausgegeben: *«Vendre la Suisse ou Comment promouvoir l'image de marque d'un peuple»*. Die Broschüre enthält eine Filmografie der gezeigten Werke mit vielen Fotos sowie Gespräche mit Realisateuren, Produzenten und Promotoren für Schweizer Produkte und Dienstleistungen im Ausland (Fr. 15.–, 150 Seiten, zu bestellen bei: Festival International de Cinema, Case postale 98, 1260 Nyon).

traute ermöglichen. Der Westschweizer Michel Etter stellt in seinem 20minütigen Kurzfilm *«Martial dit l'homme-bus»* einen etwas zurückgebliebenen jungen Mann vor, der Handkarren zu Bussen umbaut, die er, imaginären Linienkabeln folgend, durch die Strassen schiebt. In seiner Einsamkeit und Hingabe ist dieser Mensch auch eigenständig – eine überraschende Anfrage an uns, die wir mit grosser Begabung die Ansprüche unserer Umwelt wahrnehmen und ihnen meist entsprechen.

Auf schon fast dramatische Weise verdichtet sich Zeitgeschichte in der Person von Harvey Milk, dem Protagonisten der amerikanischen Fernsehproduktion *«The Times of Harvey Milk»* von Robert Epstein. Milk war ein engagierter Homosexueller, der mit Humor und Phantasie während der 70er Jahre für politische Ämter in Kalifornien kandidierte und sich bei seiner politischen Arbeit auch für andere soziale Minderheiten einsetzte. Ein verunsicherter Volksvertreter der schweigenden Mehrheit setzte diesem Aufbruch ein jähes Ende, indem er Milk, zusammen mit dem liberalen Bürgermei-

ster George Moscone, ermordete. Mit Statements und Filmmaterial von Bekannten und Mitarbeitern sowie mit Ausschnitten aus der aktuellen und aufregenden Berichterstattung der regionalen Fernsehstationen rekonstruiert der Film die Arbeit dieses charismatischen Politikers. Epstein verdichtet das Porträt, kongenial mit Emotionen spielend, zur Auseinandersetzung, ob es in unseren Gesellschaften wirklich Platz für aufrechte und selbstbewusste Minderheiten gibt?

Mischformen von Dokument und Fiktion

Für viele Autoren des Dokumentarfilms genügen Recherchen, Hartnäckigkeit und Neugierde nicht, um die Wirklichkeit zum Sprechen zu bringen. Sie wollen stärker abheben von der Oberfläche der Dinge, entschiedener in ihre Abbilder eingreifen, um etwas durch Kunstgriffe sichtbar zu machen, was möglicherweise nicht einmal in ihnen steckt.

Chris Marker ist diesbezüglich mit *«2084: Vidéoclip pour une réflexion syndicale et pour le plaisir»* am weitesten gegangen. In seinem 10minütigen Thesenfilm entwirft er drei Visionen einer möglichen Zukunft für unsere Gesellschaft und die Rolle der Gewerkschaften. Während der Kommentar gescheiterte Hypothesen entwickelt, sind die meisten «Denkbilder» am Videoschnittplatz entweder synthetisch erzeugt oder verfremdet worden; denn 2084 als gesellschaftliche Realität ist nicht einmal versuchsweise abbildbar. Jedes Abbild wäre nämlich eine zu starke Einschränkung für das Denken.

Ebenfalls ein eigenartiges Spiel mit dem Dokumentarfilm treibt der Experimentalfilm *«Satori Stress»* des Belgiers Jean-Noel Gobron. Was sich vorerst wie eine unschuldig gefilmte Reportage über Tokio ausgibt, wird durch den Text, der kontrapunktisch zum Bild verläuft, gestört. Immer stärker gibt sich ein filmendes europäisches Ich zu erkennen, das sich in eine japanische Frau verliebt und vom Erleben der Liebe her seinen veränderten Blick auf Dinge richtet, die auch andere hätten sein können. Gobrons Experiment kann gelesen werden als Ausdruck radikaler Skepsis gegenüber dem Dokumen-

tarfilm. Für ihn ist Sehen vom subjektiven Erleben nicht zu trennen. Die anderen beobachten, bedeutet für ihn, einen eindringlicheren Blick auf seine eigene Wirklichkeit werfen.

Neben der radikalen Kritik der Wahrnehmung gibt es auch andere Gründe, um mit fiktionalen Elementen die Grenzen des Dokumentarfilmes zu sprengen. Nachgespielte Szenen können die Intimsphäre des Dargestellten besser wahren, sie erlauben dem Autor aber auch, über die Interpretation der Dargestellten oder Zeugen hinauszugehen; inszenierte Situationen können schliesslich in ihrer präsentischen Darstellung einen nachhaltigeren Eindruck bei den Zuschauern auslösen, als wenn bloss in indirekter Form ein Beteiligter von einem Ereignis berichtet.

Der in Mannheim ausgezeichnete Schweizer Beitrag *«Er Moretto, von Liebe leben»* von Simon Bischoff geht in seinem phantastischen Porträt der männlichen Prostituiertenszene Roms eigenwillige Wege (auf sie sowie auf andere Schweizer Filme, die in Nyon gezeigt wurden, wird ZOOM noch ausführlicher zurückkommen). Die wohl geglückte Synthese von Fiktion und Dokument gelang wohl der französischen Videoproduktion *«Histoires sans fioritures»* von Bernard Martino und Martine Guillon. Der Film lässt sechs arbeitslose Jugendliche zu Wort kommen, die einfühlsam befragt, über ihre aktuelle Situation und ihre Geschichte nachdenken. Einzelne Schlüsselerlebnisse werden dabei szenisch dargestellt, vertieft und aufgearbeitet. Der Videofilm besticht wegen seiner überzeugenden Lösung, die Betroffenen am Prozess des Films zu beteiligen, ohne dass man als Zuschauer dem Produkt deswegen nur seine wohlgemeinte Absicht nachsagen könnte.

Methoden der Verfremdung

Aber nicht nur die Fiktion bietet sich für den Dokumentarfilmer an, mit filmischen Mitteln Distanz zu seinem Material zu gewinnen. Beim brasilianischen Kurzfilm *«Die Hutmacher»* von Adrian Cooper ist es die präzise Kameraarbeit, die nur mit wenigen Einstellungen Arbeitsabläufe in

einer Hutfabrik erfasst und durch Reduktion und Dauer die Auswirkungen dieser Tätigkeiten auf die Menschen sichtbar macht. Der Schweizer Beitrag *«Der Zigarrenkönig»* von Norbert Wiedmer, ein Porträt über Zino Davidoff und sein Unternehmen, verfremdet sein Material durch den – leider etwas redundanten, zu wenig auf die Fotografie von Fritz E. Maeder vertrauenden – «Kommentar»: Die Einsicht, dass die Zigarrenfabrikation letztlich nur Rauch produziert und das Geschäft vom Mythos um den blauen Dunst profitiert, führte zum geglückten Einfall, die Geschichte als Märchen zu erzählen und sie in dieser Form zugleich zu ironisieren.

Überzeugend verfremdet/verdichtet auch Michel van Zele seinen Stoff in *«So-leil noir»*. Der Beitrag des Lyoner Regionalfernsehprogramms bezeichnet sich im Untertitel als «opera populaire» und handelt vom französischen Kohlebergbau. Der Film ist jener Generation von Mineuren gewidmet, die nach dem Zweiten Weltkrieg ihr Leben und ihre Gesundheit dem Wiederaufbau der französischen Wirtschaft geopfert haben und deren Überlebende heute krank, ärmlich und vergessen fallengelassen werden. Van Zele rückt diese Mineure und ihre Kultur wieder ins Bild; in ihrem Patois lässt er die wenigen Überlebenden erzählen: von ihrer Arbeit, von Unfällen, Opfern für die Allgemeinheit, vom Mythos des Kohlebergarbeiters, von der Silikose und den Streiks. Was die Arbeiter erzählen ist menschenunwürdig, eine Tragödie, die leicht in pauschaler Anklage oder in Depression enden könnte. Doch mit einem Brechtschen Kunstgriff fasst van Zele das Ungeheuerliche in eine komödiantische Verfremdung. Ohne dadurch in der Analyse unpräzise zu werden, zeigt er die Arbeiter nicht nur als Opfer, sondern, allen Widrigkeiten zum Trotz, auch als Subjekte mit einem eigenwilligen kulturellen Ausdruck (Sprache, Lieder, Wohnungseinrichtung, Skulpturen, Erinnerung). Indem der Film diese Dialektik zwischen Subjekt und Objekt aufreißt, macht er das geschehene Unrecht erst in seinem Wahnwitz erfassbar.

Matthias Loretan

FILMKRITIK

Under the Volcano (Unter dem Vulkan)

USA 1984. Regie: John Huston
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/311)

John Huston, der amerikanische Regisseur, ist auch im Alter von 78 Jahren noch ein unermüdlicher Schaffer. Seine über 40 Jahre umspannende Karriere als Filmregisseur (und auch Drehbuchautor und Schauspieler) wird durch eine Filmografie illustriert, die nicht nur durch die Quantität des geschaffenen Werkes – annähernd 40 Filme – auffällt, sondern auch durch eine eigenwillige Aufteilung in grundsätzlich zwei Kategorien von Filmen: den ernsthaften, menschlich engagierten und künstlerisch ambitionierten Film und den mit leichthändiger Entspannung gedrehten, aber gleichwohl mit technischer Perfektion und erzählerischer Raffinesse ausgestatteten, die Unterhaltung anzielenden Film.

Gelungenes findet man in beiden Kategorien: *«The Maltese Falcon»* (1941), *«The Treasure of the Sierra Madre»* (1948), *«The Asphalt Jungle»* (1950), *«The African Queen»* (1952), *«Moulin Rouge»* (1953), *«The Misfits»* (1961), *«The Kremlin Letter»* (1970), *«Fat City»* (1972), *«Wise Blood»* (1979). Verschiedene Projekte aber sind auch missglückt; sei es, dass die filmische Ausführung dem künstlerischen Anspruch der literarischen oder historischen Vorlage nicht zu genügen vermochte – *«Moby Dick»* (1956), *«Freud»* (1962), *«The Night of the Iguana»* (1964), *«The Bible»* (1966) und *«Reflections in a Golden Eye»* (1967) mögen dafür stehen –, sei es, dass das «spezifische Gewicht» der Vorlage dann doch etwas zu gering war – zum Beispiel bei *«Heaven Knows, Mr. Allison»* (1957), *«The Barbarian and the Geisha»* (1958), *«Casino Royale»* (1967, eine Episode). Vor allem in den achtziger Jahren war der Name John Hustons mit derart läppischen Filmen verknüpft (*«Phobia»*, *«Escape To Victory»*).