

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 38 (1986)  
**Heft:** 21

**Artikel:** Engagierte Auseinandersetzung mit Faschismus  
**Autor:** Loretan, Matthias  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931385>

### **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:** 30.01.2025

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

Matthias Loretan

## Engagierte Auseinandersetzung mit Faschismus

Das 18. Internationale Dokumentarfilmfestival von Nyon (11.–18. Oktober) zeigte rund 50 aktuelle Filme von durchschnittlich erstaunlich guter Qualität. Das Inventar der Themen reichte von Annäherungen an Künstler über Faschismus, Krieg, Neokolonialismus, Apartheid bis hin zu Randgruppen, Drogen, Arbeitswelt, Heimat, Aids und Atomtechnologie. Formal herrschten Reportagen und Porträtfilme vor. Zeitgenössische Meisterwerke von hohem ideellen und formalen Gehalt waren kaum auszumachen. Am ehesten noch entsprach Erich Langjahrs Heimatfilm «Ex voto» diesem Anspruch. Die Filme stammten aus 15 Ländern, wobei vor allen die USA, Kanada, Frankreich und die Schweiz besonders prominent vertreten waren, während der Anspruch auf Internationalität mit der Auswahl der Filme aus sozialistischen Ländern sowie aus Ländern der «Dritten Welt» nur schlecht eingelöst wurde.

Die Schweiz kennt zur Zeit drei grössere, jährliche Filmveranstaltungen, die einander sinnvoll ergänzen: Die Solothurner Filmtage zeigen eine Werkchau des unabhängigen Schweizer Films. Das internationale Filmfestival von Locarno ist dem Spielfilm (Schwerpunkt: junge Regisseure und Filmna-

tionen, Innovationen) gewidmet und zieht am meisten Besucher an. Das Festival in Nyon ist die kleinste der drei Veranstaltungen. Der familiäre Konvent des internationalen Dokumentarfilms ist in der Aula des kleinstädtischen Gymnasiums grosszügig und doch funktional untergebracht.

In den letzten Jahren ist das Festival von jenen kaum kritisiert worden, die noch zur jährlichen «Party» (Leuthold) an den Genfersee fahren, um dort im kleinen Kreise eines internationalen Fachpublikums angeregt über eine Auswahl von Dokumentarfilmen zu diskutieren. In jüngster Zeit blieb allerdings ein Grossteil vor allem der Deutschschweizer Presse dem Festival fern, und – was schwerer wiegt – auch Schweizer Filmschaffende reisten immer seltener nach Nyon. Aber auch jene, die dem Anlass fernblieben, äuserten kaum öffentliche Kritik an der «Malaise» (Leuthold), da niemand die an sich sinnvolle, jedoch finanziell prekäre Institution einer internationalen Dokumentarfilmveranstaltung in der Schweiz gefährden wollte.

### Party der internationalen Fernseher

Im Anschluss an das letztjährige Festival durchbrach Beatrice Leuthold das Schweigen und veröffentlichte im «Cinébulletin» 123/24, dem Organ der Filmverbände, einen geharnischten Artikel über ihre Erfahrungen mit dem Festival. Ausgehend von den Schwierigkeiten, die sie und Hans Stürm wegen der Programmation ihres Films «Gossliwil» mit der Direktion des Festivals auszufechten hatten, legte B. Leuthold das gebrochene Verhältnis zwischen einem Teil des Schweizer Filmschaffens und dem Festival offen auf den Tisch. Sie bedauerte die stief-

mütterliche Behandlung des Schweizer Filmschaffens, welches in der hochstehenden Qualität gerade der letzten zehn Jahre zu einer stärkeren heimischen Verwurzelung des Festivals hätte beitragen können. Vor lauter freischwebender Internationalität versinke das Festival zusehends in grauer Provinzialität. Im bunt zusammengewürfelten internationalen Schärchen fänden eben gerade jene substantiellen Diskussionen nicht statt, welche die Krise des Dokumentarfilms genauer zu fassen und notwendige internationale Initiativen zu entwickeln vermöchten.

Die Erwartungen von B. Leuthold, zur Zeit Filmkritikerin beim Zürcher «Tages-Anzeiger», sind hoch. Und doch neige ich dazu, ihr rechtzugeben. Ihre Kritik, so scheint mir, ist auch an der Festivalleiterin Erika de Hadeln nicht spurlos vorbeigegangen. Mit unterschiedlichem Erfolg hat sie gegenüber den letzten beiden Jahren Verbesserungen vorgenommen.

Es ist für einen Aussenstehenden schwer abzuschätzen, wie es zu den Querelen zwischen der Festivalleitung und einem Teil des vor allem in der Deutschschweiz domizilierten Dokumentarfilmschaffens gekommen ist. Kaum verstehbar ist, dass Erika de Hadeln als Direktorin sich in den letzten Jahren um die Solothurner Filmtage focht und es versäumte, sich am wichtigsten Forum über die Situation des einheimischen Filmschaffens ein Bild zu machen. Immerhin ist es ihr gelungen, die Beziehungen zum welchen Fernsehen enger zu knüpfen, jener Institution also, die in der Westschweiz traditionsgemäss den Dokumentarfilm nachhaltig fördert und verbreitet. Der augenfälligste Nutzen der Zusammenarbeit des Festivals mit der regionalen Fernsehanstalt der SRG ist der



**Transponierung des Schreckens in eine lyrische Elegie: aus «Nuit et brouillard» von Alain Resnais.**

mit 5000 Franken gestiftete «Prix de la Télévision Suisse Romande». Umgekehrt provoziert das Zusammenspannen mit der SRG die Skepsis gewisser Deutschschweizer Filmemacher. Die fatale Nähe zum welschen Fernsehen hat offenbar auch bereits auf das Festival selber zweifelhaftige Auswirkungen: Die beiden letzten Präsidenten der Internationalen Jury stammten aus Genfer Fernsehredaktionen. Zwei Produktionen

derselben Anstalt waren aus schwer einsehbaren Gründen im diesjährigen Wettbewerb vertreten: Peter Ammann hat sich mit *«Fugue à plusieurs thèmes»* zu einem ambitionierten Videoessay versteift, in dem er, über Fellini, Casals und Jung ausholend, didaktisch die humanitären Anliegen der (eigenen) Kunst zu erläutern versucht. *«Faites-moi tourner la tête»* ist eine routinierte Reportage, in der Jean-Louis Roy der aktuellen Renaissance der Tanzschulen und -clubs zuweilen aufdringlich dem Bedürfnis nach Kontakt und der Angst vor

der Einsamkeit bei einzelnen Tanzenden nachspürt.

## **Bestreben nach Verbindlichkeit**

Dem Image, bloss eine nette Party auf dem abgehobenen, internationalen Parkett zu sein, versuchte Erika de Hadeln in diesem Jahr mit zwei Massnahmen entgegenzutreten: Die Gesprächsrunde über die internationale Situation des Dokumentarfilms, in der vor allem Mitglieder der Internationalen Jury über die Schwierigkeiten in ihren Ländern berichteten, begnügte sich allerdings damit, Material zu sammeln; Zeit und Vorbereitungen reichten nicht aus, um Zusammenhänge herauszuarbeiten oder gar mögliche international koordinierte Gegenstrategien zu besprechen. So verlief diese Initiative leider im Sand.

Eine eindringliche inhaltliche und ästhetische Verbindlichkeit erreichte die Veranstaltung heuer in jenem Teil der Retrospektive, die an den nationalsozialistischen Holocaust erinnerte. Die Festivalleitung leistete damit einen Beitrag zur im Welschland heftig geführten Diskussion, die durch Behauptungen revisionistischer Historiker wie zum Beispiel der Lehrerin Paschoud ausgelöst wurde, welche die Judenvernichtung in den Gaskammern anzweifeln oder gar bestreiten. Es geht diesen zum Teil ultrarechten Historikern darum, die Realität der nazistischen Todesmaschinerie zu banalisieren oder in Zweifel zu ziehen. Von der Strategie der Nazi-Schergen profitierend, die möglichst alle verräterischen Spuren zu verwischen trachteten, beharren diese Historiker auf der schmalen Quellenlage und bezweifeln die Gültigkeit der aus sozialistischen Ländern eingebrachten Dokumente.



Gewinner des Goldenen Sesterzen: «Chile hasta quando?» von David Bradbury (Australien).

Überlebende Opfer der Vernichtungslager weigerten sich aus Gründen der Pietät, sich mit besagten Historikern in Nyon an einen Tisch zu setzen, um deren Thesen zu diskutieren. Weil die Diskussion kurzfristig anberaumt worden war, liess sich kein unabhängiger Zeitgeschichtler auftreiben, der fundiert auf dem Podium die Gegenseite vertreten hätte. So konnten die historisch bewanderten und rhetorisch gewieften Experten und Holocaust-Verniedlicher, der Lyoner Professor Robert Faurisson und der Pariser Verleger Pierre Guillaume, ihre beckmesserischen Distinktionen vortragen, bis schliesslich das Publikum, einem empörten Aufruf von Freddy Buache, dem Leiter der Schweizer Cinemathèque in Lausanne, folgend, die Versammlung verliess und die unselige Diskussion mit den zynischen Experten abbrach.

Für die drei Filme der Retrospektive stellte sich die Frage nach der Historizität der Judenvernichtung, nach deren genauen Ausmassen sowie nach

der Existenz der Gaskammern nicht, ihre schreckliche Faktizität setzten diese Werke vielmehr voraus. «*Nuit et brouillard*» (Frankreich 1955) von Alain Resnais, «*Le temps du ghetto*» (Frankreich 1961) von Frédéric Rossif und «*Obyknowennyj Faschismus*» (*Der gewöhnliche Faschismus* Sowjetunion 1965) von Michail Romm konzentrierten sich darauf, Aspekte der grässlichen Unfassbarkeit der nazistischen Verbrechen zu verstehen und sich daran in einer ästhetisch gültigen Form zu erinnern.

### Meisterwerke der Retrospektive

Das über zweistündige, in 16 Kapiteln gegliederte Werk «*Der gewöhnliche Faschismus*» geht der Frage nach, warum der einfache Deutsche Hitler gefolgt ist. Romm gelingt dabei eine filmisch gültige, sozialpsychologisch einleuchtende, klassenkämpferisch ab und zu abwegige Analyse des Faschismus. Rossifs 82minütiger Film vermit-

telt der Nachwelt ein erschütterndes Protokoll über das Warschauer Ghetto und die verzweifelten Versuche, in dieser dem Tode geweihten Zwangsgemeinschaft zu überleben. Die bis in unsere Tage eindrucklichste künstlerische Dokumentation über das Leiden in den Konzentrationslagern – ihr Niveau hat nur noch Claude Lanzmanns «*Shoah*» (vgl. ZOOM 6/86) erreicht – hat schon früh Resnais geschaffen.

Alle drei Meisterwerke sind dokumentarische Essays, alle drei Autoren greifen zu wesentlichen Teilen auf historisches Bildmaterial zurück. Den Filmaufnahmen, die von den Nazis selbst mit propagandistischer Absicht hergestellt wurden, stellt Romm in «*Der gewöhnliche Faschismus*» nur wenige aktuelle Einstellungen mit gewöhnlichen, weiter nicht bekannten Leuten auf der Strasse entgegen. Die beiläufige Vieldeutigkeit ihrer Gesten kontrastiert er mit dem ästhetischen Funktionalismus des Faschismus, in dem arische Individuen nur als politische Repräsentan-

ten oder als Teil einer gefügigen Masse gezeigt werden. Vor allem mit den Mitteln der Montage und des Kommentars bürtet Romm die Oberflächen der Nazibilder gegen den Strich. Sein Traktat über das Lesen von Bildern zerstört die faszinierende Aura der Propagandaästhetik (Massenaufmärsche, Feuer) und immunisiert die Zuschauer gegen deren Wirkung.

Auch Rossif versieht in «Le temps du ghetto» die historischen Aufnahmen der Deutschen vom Judenghetto mit einem leider etwas unbedarften Kommentar und durchsetzt sie mit kunstvoll ausgeleuchteten Porträts «en face» und «en profil» von Überlebenden, die von ihren schrecklichen Erlebnissen berichten. In ihrem getragenen Tonfall vermitteln diese stilisierten Äusserungen eine Tendenz ins Überhöhte, ja oft Geschmäcklerische. (Immerhin sei daran erinnert, dass die synchrone Tonaufnahme im Dokumentarfilm damals erst gerade aufkam und Rossif die heute

üblichen «talking heads» noch ganz als Mittel der Kommentierung des übrigen Bildmaterials einsetzte.)

Resnais «Nuit et brouillard» konfrontiert das historische Schwarzweiss-Material mit eigenen, in fahlen Farben gehaltenen Bildern der verlassenen Konzentrationslager, der Ruinen der Todesmaschinerie und der hinterlassenen Habseligkeiten der umgebrachten Juden. Der literarisch dichte Kommentar von Jean Cayrol, die eigenwillige kühle Musik von Hanns Eisler sowie die überlegte Montage schaffen eine Transponierung der Schreckens in eine gelungene lyrische Elegie. Sie legt Zeugnis ab für eine geschundene Menschheit und warnt vor einer Wiederholung solchen Geschehens.

## Zeitgenössische Faschismus-Bewältigungen

An den Meisterwerken der Retrospektive lässt sich Mass nehmen für eine Beurteilung des heutigen Angebots. Die intellektuelle und ästhetische Herausforderung der Retrospektive sowie Erika de Hadelns anregende Programmation der ausgewählten Filme mögen dazu beigetragen haben, dass die Diskussionen in den kleinen Gruppen wohl an Substanz gewonnen haben. Thematisch gab es zudem interessante Bezüge zu den Klassikern des Dokumentarfilms, da viele der in Nyon gezeigten Werke sich mit der Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus befassten.

Gerade nach Romms Analyse der faschistischen Filmsprache und dessen ideologischer Blindheit, Zeichen der Aufrüstung und Faschisierung nur im Westen zu sehen, liess einem der sowjetische 40minütige Beitrag «Pomni» (Erinnere dich) von E. Vetsisheva ratlos. Der An-

lass, dem Andenken russischer Widerstandskämpfer gegen die nazistische Besatzungsmacht in Belgien zu huldigen, lässt sich anhand des mageren dokumentarischen Materials nur unglaubwürdig auf die These vom Wiedererstarken des Faschismus in Westeuropa zurechtbiegen. Jenseits einer billigen Ost-West-Polemik haben immerhin bereits Villi Herman, Niklaus Meienberg und Hans Stürm (CH 1980) Parallelen zwischen dem historischen und dem aktuellen Faschismus in ihrem Film «Es ist kalt in Brandenburg» assoziiert. Doch während dieser Film die vielfältigen Bezüge bewusst in der Schwebelasse ordnet «Pomni» sein Material mit einem unerträglichen Pathos und einem ästhetischen Pseudoavantgardismus von vorgestern (rhythmisierte Zoombewegungen, grotesker Gebrauch von Weitwinkelobjektiven).

Selbstkritisch und ohne dröhnende Poesie befasste sich ein anderer Autor aus einem sozialistischen Land mit dem Faschismus. Im 20minütigen Film «Stein schleift Schere» leistet Peter Voigt eine persönliche und darum für die DDR eher ungewöhnliche Erinnerungsarbeit. Aus einer Distanz von über 40 Jahren kehrt der Autor in jene polnische Stadt zurück, in der er als Kind in einer reichsdeutschen Familie aufwuchs und ihm nationalsozialistische Privilegien und Parolen selbstverständlich erschienen. Die schlichte Konfrontation der Erinnerungen, die von einer Frauenstimme in einem literarisch dichten Kommentar reflektierend distanziert vorgetragen werden, mit den ungeheuer suggestiven Bildern einer verschlafenen Provinzstadt im nass-kalten Herbst 1985 stellt ein eindrückliches Mahnmal gegen die Banalität des Bösen im Faschismus dar. Schmerzlich macht der Film bewusst, wie

### Nyon 86: Preise

Die Internationale Jury vergab den Goldenen Sesterzen an den Australier David Bradbury für seinen Film «Chile hasta quando». Silberne Sesterzen erhielten die drei Filme «Isaac in America: a Journey with Isaac Bashevis Singer» von Amram Nowak (USA), «Blue Snake» von Niv Fishman (Kanada) und «Stein schleift Schere» von Peter Voigt (DDR).

Die ökumenische Jury verlieh ihren ersten Preis an «Ex voto» des Schweizer Erich Langjahr und zeichnete fünf Filme mit besonderen Erwähnungen aus: «Heimkinder» von Gisela Tuchtenhagen (BRD), «Nora's Namibia» von Norbert Bunge und Caroline Goldie (BRD), «Ma'loul fête sa destruction» von Michel Khleifi (Belgien/Palästina), «Stein schleift Schere» von Peter Voigt (DDR) und «Paysage du silence» von Jean-Blaise Junod (Schweiz).

verführbar Menschen gerade in ihren kleinbürgerlichen Hoffnungen sind, eindringlich scheint angesichts der naiven Einfalt der erinnerten Kindererfahrungen die Frage nach der Verantwortung, der Schuld auf.

Anschaulich werden faschistische Vergangenheit und ihre Bewältigungen auch in zwei Filmporträts über Künstler, die beide als Opfer unter den nationalsozialistischen Verfolgungen gelitten haben. In seiner direkten, witzigen und wenig ambitionierten Form zeichnet Amram Nowak mit *«Isaac in America»* (USA, 58 Minuten) ein kongeniales Bild des jiddischen Schriftstellers Isaac Bashevis Singer und seines sprühenden Lebens und funkelnden Geistes. Zwischen Aufnahmen vom Alltag des berühmten 80jährigen Nobel-Preisträgers in New-York werden anhand von Archivmaterial sowie persönlichen Fotos und Amateurfilmen Stationen Singers Biografie eingebracht. Nur ungern und ohne Vorwürfe erinnert er sich an die Flucht vor den nazistischen Verfolgern aus dem jiddischen Stetl. Selbstironisch und mit typisch jüdischem Humor nimmt er vor der Kamera sich und seine Glaubensbrüder in Amerika auf die Schippe.

Mit sensiblem Respekt nähert sich der Westschweizer Jean-Blaise Junod in *«Paysage du silence»* dem slowenischen Maler Zora Music, der als Widerstandskämpfer nach Dachau deportiert wurde und dort den Tod in Zeichnungen festhielt, denen nichts Überflüssiges mehr anhaftet und die in ihrer nackten Faktizität von grosser künstlerischer Strenge sind. In zurückhaltender Vornehmheit – durch das Bild noch unterstrichen, indem die Betrachter den Künstler nicht sprechen, sondern bloss seiner auf Tonband aufgezeichneten Stimme zuhören sehen – erzählt Music von biografischen und schöpferischen

Schlüsselerlebnissen. Die sparsamen Andeutungen im Gespräch werden ergänzt durch Junods Filmbilder aus der Lebenswelt des Künstlers, die durch Motive, Stimmungen und Elemente der Bildgestaltung dem Geist Musics nachempfunden sind. Die eigentlichen Höhepunkte dieses schon fast klassischen Künstlerporträts bilden Musics Bilder, die die Betrachter einladen zu einer Meditation über Schönheit, Tod, Sublimierung des Leidens und innere Stille.

### Filme über die «Dritte Welt»

Kaum einen Film gab es am Dokumentarfilmfestival von Nyon, der aus der Perspektive von Dokumentaristen aus der «Dritten Welt» gestaltet worden wäre. Immerhin bemühten sich die meisten Filmemacher aus der «Ersten Welt», ihre Gesprächspartner in Mexiko, Namibia und Indien authentisch zu Wort kommen zu lassen. Das Unrecht in jenen Ländern wird oft als Folge weltweiter Zusammenhänge beschrieben, deren Nutzniesser in den Metropolen der nördlichen Hemisphäre diese Filme ansprechen wollen. Der von der Internationalen Jury mit dem goldenen Sesterzen bedachte Film *«Chile hasta quando?»* des Australiers David Bradbury ist eine aktuelle und journalistisch unter erschwerten Bedingungen hergestellte Reportage, welche den morschen Zustand Chiles unter der Herrschaft General Pinochets aufzeigt und die verschiedenen Richtungen des Widerstandes vorstellt. Die ökumenische Jury hat auf eine Auszeichnung dieses bewegenden Filmes verzichtet, da er bereits an der diesjährigen Mannheimer Filmwoche den ersten Preis der katholischen Jury errang.

Nobert Bunge und Caroline Goldie (BRD) zeichnen in *«Noras Namibia»* das Porträt einer Frau, die sich mutig gegen die Apartheid Namibias (im Schatten Südafrikas) einsetzt. Der einfache Film lebt ganz von der Ausstrahlung dieser Frau, die durch ihr Engagement in Familie, Kirche und Gesellschaft um Gerechtigkeit und Befreiung kämpft. Sie äussert sich enttäuscht über das Desinteresse der Deutschen am Apartheidsystem in Namibia, das sie historisch durch ihre Kolonialgeschichte mitbegründet haben und das sie heute durch ihr Stillschweigen mittragen.

Die belgische Produktion *«Ma'loul fête sa destruction»* des Palästinensers Michael Khleifi zeigt, wie Bewohner eines galiläischen Dorfes, das 1948 von den Israeli zerstört wurde, alljährlich am «Tag der Befreiung» zu den Ruinen ihres Heimatortes zurückkehren, um in einem Fest sich und ihre Kinder an die Vertreibung von dieser Stätte vormals blühenden Lebens zu erinnern. Der halbstündige Film konfrontiert das Archivmaterial sowie die Bilder vom Fest mit Aufnahmen einer Geschichtslektion, in der ein Lehrer aus palästinensischer Sicht den Schülern die Gründung des Staates Israel erklärt. Gerade die eindeutige, aber versöhnliche Haltung des Films macht die Tragik des Konfliktes zwischen Israeli und Palästinensern deutlich. Aus unterschiedlichen zeitlichen Verwurzelungen heraus erheben die beiden Gruppen Anspruch auf dieselbe Erde.

### Kontrovers um «Ex voto»

Neben der Diskussion mit den revisionistischen Historikern über die Judenvernichtung vermochte auch Erich Langjahrs Heimatfilm *«Ex voto»* (vgl.

ZOOM 19/86) die Meinungen in Nyon zu verunsichern und zu polarisieren. Während die ökumenische Jury «Ex voto» mit dem ersten Preis auszeichnete, ging der Film bei der Internationalen Jury leer aus. Ein Mitarbeiter der amerikanischen Zeitschrift «Variety» feierte das Werk des Innerschweizers als diesjährige Entdeckung von Nyon, der Filmspezialist der renommierten französischen Zeitung «Le Monde» verglich die poetische Bildkraft und die menschliche Wärme der filmischen Votivtafel mit Fredi M. Murers «Höhenfeuer», eine Vaterfigur des Schweizer Dokumentarfilms bezeichnete die Bäuerin im Film gar als eine der eindrücklichsten Frauenfiguren des helvetischen Filmschaffens, die man nicht nur als Person eingehend kennenlerne, sondern die geradezu eine mystische Ausstrahlung gewinne. In der Tat ist die heilige Torin in ihrer Einfachheit eine Schlüsselfigur für Langjahrens essayistische Beschäftigung mit seiner Heimat. In der Zeichnung dieser Frau sowie im bedingungslosen Suchen nach der starken Emotion stösst denn der Autor auch auf die Grenzen des Dokumentarfilms. Hier haken die Kritiker ein. Ihnen ist die Beschwörung der emotionalen Kraft verdächtig, unangenehm fühlen sie sich an den deutschen Filmemacher Werner Herzog erinnert. Sie werfen der barocken Filmmode vor, sie behandle Motive wie Heimat und Armee in einem für faschistische Ästhetik typischen Zusammenhang. – Ausgerechnet ein Film, der sein Thema und seine poetische Inspiration einer starken regionalen Verwurzelung verdankt, hat die Gespräche unter dem internationalen Publikum in Nyon wohl am nachhaltigsten geprägt. ■

**Brasiliens «Cinema novo»**

Thomas Christen

**Film in Trance und Aufruhr**

Vor ungefähr 25 Jahren begann in Südamerikas grösstem Land Brasilien eine aufsehenerregende und aufregende Entwicklung im Bereich des Films, eine Bewegung, die schnell einen Namen hatte, nicht sehr lange dauerte, aber für das Kino der Dritten Welt Symbol- und Signalcharakter besitzt. Heute bereits Filmgeschichte geworden, ist das «Cinema novo» immer noch beispielhaft für ein Kino, das sich aus Abhängigkeit und Fremdbestimmung zu befreien versucht, um zu einer eigenen Sicht der Dinge, einer authentischen Ausdrucksweise zu gelangen. Bis Ende Jahr laufen in Zürich (ETH), St. Gallen (Kino K59), Bern (Kellerkino) und Luzern (Filmklub) eine Reihe von Werken, die zu den wichtigsten Vertretern des «Cinema novo» gehören. Anlass genug, um etwas näher auf Entstehung, Entwicklung, politisches und kulturelles Umfeld und wichtigste Vertreter dieser Bewegung einzugehen.

Fragt man nach dem Stellenwert des brasilianischen Films im Bewusstsein von uns Westeuropäern, so kann die Antwort lauten: ein geringer, marginaler. Zwar mag der eine oder andere in den letzten Jahren diesen oder jenen Film aus Brasilien gesehen haben, ja einige Produktionen erregten sogar internationales Aufsehen und waren auch an der Kinokasse erfolgreich: «Xica da Silva» (1976, ZOOM 13/79) und «Bye, bye, Brasil» (1980, ZOOM 1/81) von Carlos Diegues, «Eu te amo» (1981, ZOOM 17/84) von Arnaldo Jabor, «Pixote» (1980, ZOOM 13/82) von Hector Babenco und vor allem «Dona Flor e sus duos maridos» (1976, ZOOM 23/78) von Bruno Barreto mögen als Beispiele genannt werden. Diese Filme waren teilweise auch in ihrem Entstehungsland äusserst erfolgreich, so lockte der letztgenannte in Brasilien beinahe so viele Zuschauer in die Kinos wie Spielbergs «Jaws» (Der weisse Hai).

Alle diese Filme aus den späten siebziger und frühen achtziger Jahren besitzen jedoch kaum etwas Verbindendes, es sei denn eine gewisse Exotik. Weit weniger erfolgreich, was die Zuschauerzahlen anbelangt, aber als Bewegung wahrgenommen, von der zeitgenössischen Kritik mit viel Interesse bedacht und mittlerweile in die Filmgeschichte eingegangen ist das brasilianische Kino der sechziger Jahre: das «Cinema novo». Man könnte etwas überspitzt formulieren: Sorgte das «Cinema novo» vor allem für publizistisches Aufsehen, für Diskussionen innerhalb von Cineasten- und Cinephilen-Kreisen, so wird das heutige brasilianische Kino vor allem von einer beträchtlichen Zuschauerschaft gesehen, auch im Ursprungsland. So verfügte es anfangs der achtziger Jahre über einen Marktanteil von rund einem