Wege der Unterentwicklung : Verbreitung der Legenden

Autor(en): **Lachat, Pierre**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **46 (1994)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932084

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Wege der Unterentwicklung Verbreitung der Legenden

Das Zürcher Filmpodium setzt seine filmhistorische Reihe im Januar mit Filmen aus der Dritten Welt, Banditenballaden aus Italien und den USA und einem Frauenfilm aus Frankreich fort.

Pierre Lachat

Während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beherrschen einige wenige Länder Kunst und Medium des Weltfilms. Unter ihnen gehören schon die Sowjetunion oder Skandinavien, die bereits von den zwanziger Jahren an eine gewisse Rolle spielen, zu den exotischeren. Denn die führenden Nationen sind bekanntlich, ganz banal den Realitäten der Industrialisierung entsprechend, die USA und das europäische Quartett Deutschland, Frankreich, England und Italien.

Die Verleihung des venezianischen Goldenen Löwen 1951 an «Rashomon» von Akira Kurosawa markiert den Beginn einer neuen Ära. Unversehens rückt ein noch fernes Land wie Japan ins Blickfeld des weltweiten Interesses. Die folgenden Jahrzehnte bringen den Eintritt etwa Polens, Brasiliens, der Tschechoslowakei, Spaniens, Kanadas, Chinas, Griechenlands und der Schweiz in die internationale Arena (um nicht noch weitere zu nennen).

«El faham» und «Meghe dhaka tara», die aus Algerien und Indien stammen und 1960 und 1973 entstehen, illustrieren diese ausgeprägte historische Tendenz der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Mindestens so stark wie die kleineren europäischen Nationen machen nun gerade die Länder der Dritten Welt mit Filmen auf sich aufmerksam, die immer nachhaltiger das Eigentümliche ihrer Herkunft und Beschaffenheit betonen. Bis in die achtziger Jahre hinein werden sich immer wieder neue Kandidaten melden. Erst in jüngster Zeit ist die Entwicklung (wenigstens einstweilen) zum Stillstand gekommen.

Filme aus der Dritten Welt erfüllen eine der ältesten Aufgaben jeder Art von Kino, wenigstens für den Betrachter aus der (sogenannten) Ersten. Er sieht, was er kaum kennt, und zwar ist ihm das Gesehene nicht zuletzt darum unvertraut, weil es ihm die Filme aus der eigenen Gegend der Welt nicht zeigen. Um es negativ auszudrücken: Sein Voyeurismus wird angesprochen. Positiv ausgedrückt, wird sein Horizont erweitert, zusammen natürlich mit der Artenreichtum des Weltfilms.

«Meghe dhaka tara» von Ritwik Ghatak

«Meghe dhaka tara» (Der verborgene Stern) von Ritwik Ghatak ist 1960 eines der frühen Meisterwerke des indischen Kinos, jedenfalls von Europa und von heute aus gesehen. Die Schilderung des Alltags einer kleinbürgerlichen, vom sozialen Abstieg bedrohten Familie in Kalkutta mit der Tochter des Hauses als Hauptfigur hat so sehr realistische wie melodramatische Züge. Der italienische Einfluss ist spürbar, doch weicht er einer evidenten Entschlossenheit, so etwas wie einen nationalen Stil wenigstens zu entwerfen. Die Filme aus der Dritten Welt – dieses Beispiel zeigt es wohl am besten – erlangen dann ihre volle Bedeutung, wenn sie das übernommen, Erlernte mit dem Eigenen glücklich zu verbinden wissen.

«El faham» (Der Köhler) von Mohamed Bouamari wendet sich, entscheidende Jahre später als die Vorläufer aus Argentinien und Indien, am algerischen Exempel dem eigentlichen Hauptproblem zu, mit dem sich die Dritte Welt seit den sechziger Jahren zu befassen hat. Oft bringt es ja der Weg aus der sogenannten Unterentwicklung mit sich, dass Traditionelles zerstört wird, aber nichts wirklich Neues, geschweige denn Besseres an seine Stelle tritt. Die Helden sind bei Bouamari ein Köhler und eine Töpferin. Was tun sie, wenn Butangas und Plastikeimer den Markt erobern? Bis 1973, da «Der Köhler» entsteht, haben dann etliche Länder der Dritten Welt so etwas wie einen eigenen Stil bereits gefunden.

Italien hat 1961 (und vielleicht heute noch) mit dem Mezzogiorno sehr wohl seinen eigenen Anteil an der unterentwickelten Welt. *«Salvatore Giuliano»* ist eine Art politische Ballade nicht ohne

dokumentarische Züge, die der Neapolitaner Francesco Rosi der historischen Figur des in seiner Zeit sagenhaften, in einem gewissen Mass sogar volkstümlichen sizilianischen Banditen widmet. Der Titelheld war ebensosehr ein gewöhnlicher Verbrecher, wie er in den Augen mancher als Held des kurzen, heftigen Unabhängigkeitskampfes galt, der auf der Mittelmeerinsel in der allerersten Nachkriegszeit geführt wurde, und zwar auch, aber nicht nur seitens der Mafia.

«The Man Who Shot Liberty Valance» von John Ford

Der Film geht keineswegs als erster auf die Besonderheiten und Widersprüche des Südens ein. Er tut es aber auf eine kritische, distanzierte und doch nicht etwa kalte Weise, die den Weg für eine ganze Reihe ähnlicher italienischer Filme der sechziger und siebziger Jahre ebnet. Rosi wird selber, etwa mit «Il caso Mattei» (1972) oder «Cadaveri eccellenti» (1975), Entscheidendes zu der fraglichen Reihe beitragen. Die benachteiligte Region des Landes wird, von «Salvatore Giuliano» ausgehend, zu einem festen Thema des italienischen Films, um nicht zu sagen zu einer seiner eigentlichen Aufgaben.

Die Erschiessung des Banditen Liberty Valance, die im Titel des Western *«The Man Who Shot Liberty Valance»* von John Ford aus dem Jahr 1962 angesprochen ist, hat mit derjenigen Giulianos nur entfernte Ähnlichkeit. Trotzdem lohnt es sich, die beiden Filme wenigstens unter dem Gesichtspunkt des Umgangs mit ihren Helden zu vergleichen. Rosi betreibt eine nüchterne Demontage nicht nur seiner Hauptfigur, sondern auch eine solche der offiziellen italienischen Sizilienpolitik. Bei Ford mündet die Erlegung des Outlaws, die angeblich das Werk eines couragierten Lawyers (James Stewart) ist, in unverhüllte Legendenbildung, um nicht von frommer Lüge zu reden. Ein anderer (John Wayne) hat in Wahrheit die Dreckarbeit getan, aber: *When the legend becomes a fact print the legend.* Wenn die Legende zur Tatsache geworden ist, dann verbreite die Legende (Dann lüge wie gedruckt, liesse sich frei interpretieren). Der Held betreibt seine eigene Verklärung, und Ford mag ihn deswegen nicht wirklich tadeln.

Der alte Westen konnte vermutlich nicht anders als von seinen Mythen leben, je weniger wahr, umso wirkungsvoller. Italien – und im besondern der Süden – kann sich schon lange nichts anderes mehr leisten, als sie aufzulösen. Gerade in diesen Wochen und Monaten dürfte das noch ein wenig deutlicher geworden sein, als es vor über dreissig Jahren Rosi zu machen verstand.

Unterdessen erreicht in Paris die kurzlebige *nouvelle vague* mit *«Cléo de 5 à 7»* von Agnès Varda einen ihrer Höhepunkte. Es ist ein Film, der schon nur deshalb von historischem Rang ist, weil er von einer Frau realisiert wird. Er präfiguriert schon 1962 von seinem ganzen ausgesprochen femininen Charakter her eine wesentliche neue Entwicklung. Ausgelöst durch den allgemeinen Aufbruch, den die Pariser Neuerungen nach sich ziehen, wird sie im Verlauf der folgenden Jahrzehnte ein eigentliches Kino der Frauen hervorbringen. Weibliche Wahrnehmung, weibliche Gemütszustände, weibliches Stilempfinden sind in Vardas Meisterwerk schon fast archetypisch vorgebildet. Als inszenierter Dokumentarfilm verfolgt «Cléo de 5 à 7» die Sängerin Florence (Corinne Marchand), genannt Cléo, an einem Spätnachmittag zwischen fünf und sieben. So lange hat die Heldin auf die möglicherweise über Leben oder Tod entscheidenden Resultate einer medizinischen Untersuchung zu warten. Eine Wahrsagerin deckt ausgerechnet die Karte mit dem Sensenmann auf. Ein weiterer Gang führt ins Kino, zum Besuch einer trivialen Komödie.

Was da versucht wird, ist ein Experiment in Zeitgestaltung. Eine ganze Lebensspanne sieht sich gleichsam auf zwei Stunden reduziert. Ohne es sich oder dem Zuschauer bewusst zu machen, stehen ja die meisten Filme vor eben dieser Aufgabe, wirkliches Leben in seiner wirklichen Dauer nehmen und in einen örtlich und zeitlich begrenzten, künstlichen Rahmen pressen zu müssen. «Cléo de 5 à 7» ist der erste (und möglicherweise einzige) Film überhaupt, der uns für diese Grundbedingtheit jeder Art von fiktionaler oder dokumentarischer Erzählung ein Gefühl zu geben versteht. ■