

# Junger Film in Pesaro : das Komplexe und das Praktikable der Realität

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen**

Band (Jahr): **24 (1972)**

Heft 19

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-962161>

## **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.

# FESTIVALS

## Junger Film in Pesaro

*Das Komplexe und das Praktikable der Realität*

Zwei Schwerpunkte – eine Übersicht über japanische Filme der sechziger Jahre und eine Zusammenstellung neuer lateinamerikanischer Werke – kennzeichneten die achte «Mostra Internazionale del nuovo cinema» in Pesaro: ein Filmfestival, das ein grosses Renommee geniesst, heute allerdings nach einer frischen, klareren Linie Ausschau halten muss.

Auch Pesaro – die kommunistisch verwaltete Rossini-Stadt an der Adria, wo man noch vorletztes Jahr Philippe Garrel, letztes Jahr Nagisa Oshima entdecken konnte – auch dieser dem politisch oder formal fortschrittlichen Film gewidmete Anlass sieht sich heute in die herrschende Krise der internationalen Festivals verstrickt. Abseits des Kommerzes, der Kompromisse und des bereits Arrivierten hat es sich ein Image aufgebaut, das inzwischen von vielen anderen Festivals, und sei es auch nur zum Alibi und zur Vertuschung innerer Unveränderbarkeit, imitiert wird: Berlin hat sein «Forum», Cannes seine «Quinzaine» und seine «Semaine de la Critique», Venedig stopft in sein Programm wie auch ins einwöchige Gegenfestival «junge» Filme; andere, kleinere Festivals legen sich in der gleichen Richtung fest: Wo und wie unterscheidet sich da Pesaro mit einem eigenen Profil?

### *Informationstorso*

Mögen heute auch viele angeblich progressive Filme eine Standardisierung des Sehens, Fühlens und Denkens verraten, etwa aus Mangel an durch authentische Erfahrung gesättigten Einsichten, so zeigt sich Pesaro als Festival selbst offen nach allen Seiten, bereit, sich in Frage zu stellen und jedes Jahr dem Druck und der Zermürbungstaktik der Rechtsparteien die Stirn zu bieten. Mit einem relativ kleinen Budget von ungefähr 320 000 Franken – die Zuschauer geniessen freien Eintritt – wird eine Vielzahl internationaler Filme samt ihren Regisseuren nach Pesaro geholt; viele Werke werden untertitelt und darauf in italienischen Filmklubs gezeigt: letztes Jahr erreichten sieben auf diese Weise zirkulierende Beiträge in 50 Zentren und 200 Projektionen rund 50 000 weitere Zuschauer. Mit einem Betrag von 30 000 Franken wird eine Dokumentation zusammengestellt, die Interviews, Dialogliste oder gar das Szenario sowie allgemeine Beiträge über Regisseur und Werk umfasst und der kein anderes Festival Gleichwertiges entgegensetzen hat.

Dieses Jahr bestand das eine Hauptge-

wicht in der Zusammenstellung japanischer Filme der sechziger Jahre, die ergänzt wurde durch neuere Filme von Susumu Hani («Mio») und Teshigahara («Sommer-Soldaten»): alles in allem eine recht zwiespältige Repräsentation, die klar von Oshima dominiert wurde. Den zweiten Schwerpunkt legte man auf das lateinamerikanische Programm, das indessen eine Stagnation verrät. Schliesslich hat man noch eine Übersicht über das Gesamtwerk des Experimental-Filmers Edgar Snow zusammengestellt, dessen Recherchen allerdings höchstens für Snobs der heutigen Galerienbetriebe vorgestriger Schein-Avantgarde in Frage kommen. Der junge italienische Film seinerseits fehlte – von einem Dokumentarfilm Damianis abgesehen – völlig.

Pesaro hat dieses Jahr neue Wege der Information abgetastet und versucht, es allen recht zu machen: trotz einem relativ stark befrachteten Programm mussten so die verschiedenen Programme aber ein Torso bleiben.

### *Gewalt, Blut und Tod*

Von netten Sagen und idealisierten Samurai-Geschichten war in den 13 gezeigten japanischen Filmen nichts zu spüren. Sie waren fast alle durchsetzt, wenn nicht dominiert von Vergewaltigungen, von Brutalität, Tod und Verbrechen. Dem Europäer fehlen – mag er sich auch aus seiner Froschperspektive einige Kenntnisse erworben haben – viele notwendige Grundlagen zum Verständnis dieser Filme. Kulturelle, linguistische, philosophische und politisch-historische Hintergründe bleiben oft nur vage erfassbar; Ausdrücke in Bild, Geste und Wort stehen uns fern; der japanische Humor, die besondere Ironie nachzuvollziehen, ist äusserst schwierig. Und während wir hier von wirklichkeitsfremden, auf Export und Exotik getrimmten Werken konditioniert wurden, blieben Leute wie Ozu, Imamura und Oshima unseren Kinos fern: höchstens in Filmklubs oder kommunalen Kinos mag das eine oder andere Werk – wie etwa Oshimas «Zeremonie» – zirkulieren. Fast sämtliche japanischen Filme von Pesaro machen klar, dass die Gewalttätigkeit der Figuren jenes System spiegeln, in dem diese Menschen leben. Das heisst: Auf die Gewalttätigkeit der herrschenden politischen und sozialen Macht reagiert der einzelne unbewusst mit Gegengewalt; das durch die Mittel staatlicher Repression unterdrückte Opfer richtet seine Reaktion nur zumeist nicht gegen die Urheber – eben den Staat und dessen ungerichte Ordnung –, sondern, primitiver, blind, gegen andere Opfer eben dieses Staates: Vergewaltigung, Raub, Diebstahl und Mord sind instinktive Reaktionen des bedrängten einzelnen. Am deutlichsten kommt dieser Zusammenhang bei Oshima zum Ausdruck – bei Filmen, die die visionäre Gabe Stendhals belegen, der immerhin schon vor nahezu einhalb Jahrhunderten erkannt hat, dass es einmal zum Gemeinplatz würde, dass das herrschende System für jene Verbrecher verantwortlich sei, die Diebe und Mörder in der entsprechenden Gesellschaft verüben...

### *Licht in Nacht und Nebel*

Zur besseren Kenntnis von Oshimas Gesamtwerk – unser letztjähriger Pesaro-Artikel ging auf die neun damals gezeigten Filme ein – waren diesmal zwei in den sechziger Jahren entstandene Filme zu sehen: zuerst «Nihon Shunka-ko» (etwa: «über japanische frivole Lieder»). Eine eher einfache Geschichte verbreitert sich unter der Hand Oshimas zu einer stark rituellen Darstellung dessen, in welchem Mass die Imagination die Realität überwinden und dadurch verändern kann. Der Mensch wird als Produkt, ja Gefangener seiner Umgebung gezeigt: Er irrt im Labyrinth und der Wüste von funktionalen Dekors und mächtigen politisch-wirtschaftlichen Kräften umher; rein optisch schon dominieren ihn Reklamewände, die zu Sex und Konsumation anreizen; die Vordergrunde beherrschen den Menschen, dessen Sinnlichkeit – die eine positiv antreibende Kraft sein könnte – zum Motor von Gewalt und Mord wird: Oshimas Klima lebt von der ausgearbeiteten Plastizität und Wucht der Bilder, dem Ineinander von Politik und Persönlichem; das Ritual der Gesellschaft gewinnt die Herrschaft über den einzelnen.

Viel weiter noch geht der magistrale, 1960 geschaffene, in Japan praktisch verbotene «Nacht und Nebel in Japan», ein überaus dialogreicher Film von immenser formaler Geschlossenheit: da ist alles wie aus Marmor gehauen. Schon nur mit Beleuchtungseffekten, die einzelne Figuren aus ihrer realen Umgebung herausgreifen, während die Dekors in völliges Schwarz versinken, schon nur mit langsamen Kameraschwenks, die von einer Sequenz zur anderen übergleiten, wird eine Konstruktionsebene geschaffen, in der sich Oshima bereits vor zwölf Jahren Szenen, Bewusstseins- und Zeitwechsel erlauben konnte, die völlig ausgereift wirken. Oshimas kämpferisches Engagement, seine zerquält zurückhaltende Kraft, die immer wieder zu explodieren droht und doch verdrängt bleibt, lässt sich nicht in eine jener häufigen ideologischen Schmalspurlokomotiven zwängen, die da ihren dogmatisch sturen Weg realitätsfremd durchstampfen, an den bestehenden Siedlungen und Gesellschaften vorbei – vorbei gerade an jenen Realitäten, an denen man sich stets neu orientieren sollte.

Oshima porträtiert überaus genau die verschiedenen revolutionären Kräfte und zeigt, wohin politische Verzweiflung und Vereinzelung führt. Das ist ein Endspiel, eine «vase close», in der sich Privates und Politisches, Theorie und Praxis ineinander verschränken; hier wird jeder mit seiner Verantwortung, seiner Realität und Schwäche, seinem Misstrauen und seinen Zweifeln konfrontiert.

### *Der Film und das Praktikable*

Während Oshima von der Praxis und Realität ausgeht, von einem atmosphärischen Historismus, der in eine Dialektik der gesellschaftlichen und individuellen Realität mündet, während Oshima in erster Linie aufzeigt und jenen etwas ratlos zurücklässt, der aus dieser dargestellten Wirklichkeit das Praktikable für den

Kampf im Alltag ablesen möchte, so dokumentieren Werke anderer japanischer oder lateinamerikanischer Regisseure, wie und was für die Aktion zu lernen ist. So etwa Noriaki Tsuchimoto mit «Minamata, die Opfer und ihre Welt»: Eine grosse chemische Industrie vergiftet mit ihren ins Meer abgeleiteten Abfallstoffen die Fische, was bei den sich vorwiegend von Fischereiprodukten ernährenden Menschen schwerste zerebrale Krankheiten, in vielen Fällen sogar den Tod provoziert. Die Fabrikleitung versucht, sich mit Geld das Schweigen der Betroffenen und der Öffentlichkeit zu erkaufen. Der Film zeigt, wie sich trotz dieser Bestechung viele Opfer zu organisieren beginnen. Dieser Beitrag wurde – ausserhalb des Kinosystems – fast einer Viertelmillion Menschen gezeigt: Wo neue Fabriken gebaut werden sollen, bedient man sich nun dieses Films als Waffe und Informationsvermittler.

#### Wenig Neues aus Lateinamerika

Dokumentares und Rekonstruiertes verweben sich in «Operation Massaker» von Jorge Cendron zu einem Film, der eine der vielen lateinamerikanischen Polizeiaktionen darstellt, in denen politisch Tätige ohne Prozess irgendwo in der Anonymität massakriert werden. Diese Filme bekämpfen das System mit einer Wahrheit, die allein schon revolutionär ist. Ohne auf weitere Filme dieser Art einzugehen, fehlt den in Pesaro gezeigten dokumentaren Beiträgen allgemein der genau dargestellte Mechanismus und Hintergrund; die Filme bleiben am Aktionsfaden hängen: Einer relevanten Analyse verwehren festgefügte Wendungen den Weg. Spiegelt das Angst vor der persönlichen Interpretation und Gestaltung? Ist das das Resultat mangelnder Verarbeitung und Durchdringung – ein enttäuschendes Resultat, vergleicht man diese Filme etwa mit Solanas «La Hora de los Hornos» (1969). Andererseits dürfen die Schwierigkeiten derartiger Unterfangen nicht übersehen werden: Der Kameramann von «Die Stunde der Generale» etwa wurde von den Schergen des bolivianischen Regimes gefangengenommen und erschossen.

Ist es um den brasilianischen Film still geworden, kamen aus Chile, Bolivien oder Uruguay keine neuen Töne, so zeichnet sich auch im kubanischen Film eine Stagnation ab. Letztes Jahr ernüchterte Gomez; Alea lässt nichts von sich hören; dieses Jahr kamen Santiago Alvarez und Humberto Solas nicht weiter. Immerhin: Alvarez' Bericht von Castros Reise durch Chile («Ich bin der Sohn Amerikas ... und ich schulde ihm mich selbst») arbeitet innerhalb der Grenzen einer derartigen Dokumentation mit dem ihm eigenen Geschick; Distanzierungen kontrastieren auf eigenartige Weise mit Demagogie. Das Ganze lebt weitgehend von den Reden Allendes und Castros, lässt indessen Alvarez' frühere Kraft und Inspiration vermissen.

Enttäuscht blieben viele auch von «Ein Tag im November», dem zweiten Langspielfilm von Humberto Solas, von dem man vor drei Jahren «Lucia» zu sehen be-



Tai Kato variiert das viele japanische Filme beherrschende Thema der Gewalt in einem allerdings etwas zwiespältigen Aktionsfilm «Die Spielerin von der roten Pfingstrose»

kommen hat: Zu viele und disparate Einflüsse dringen hier – nicht immer sehr glücklich – durch. Immerhin: Die sinnliche, schöne, gelegentlich auch etwas larmoyante Studie über einen jungen Mann, der nach der kubanischen Revolution entfremdet bleibt, hat durch den Ernst und die formale Konzeption etwas Bestechendes: der ganze Film zieht in einer raffinierten Rückblende kritische Bilanz aus einer Lebensform, die noch nicht den «neuen Menschen» nach Castros Vorbild hat schaffen können. Alea hat zwar in «Erinnerung eines Unterentwickelten» ein ähnliches Problem interessanter behandelt (1967/68); bei Solas indessen handelt es sich um einen jungen, einst revolutionären Bürgerlichen, der in einer individuellen, politischen, psychologischen und moralischen Krise steht. Man denkt gelegentlich – bei aller Unterschiedlichkeit – an Fabrizio in «Prima della Rivoluzione» und an die Überzeugung Bertoluccis, wonach das Bürgertum keine Chance mehr hat. Doch im Gegensatz zu Fabrizio kann sich der junge Kubaner nicht zur praktikablen Resignation entscheiden; er bleibt vor der Durchsetzung der Revolution, die wirtschaftlich und gesellschaftlich grosse Erfolge erzielt hat, im bürgerlichen Alltag – in einem eigentlichen Niemandland – ratlos stecken. Solas weiss als einer der ganz wenigen in Pesaro vertretenen Regisseure mit der Musik als selbständigem Film-Element umzugehen: Überhaupt blieb jener, der in Pesaro neue filmische Wege oder Persönlichkeiten zu entdecken hoffte, recht unbefriedigt, sieht man von Oshima ab. Dennoch wäre es naiv und der Zielsetzung Pesaros nicht angepasst, würde man sich nun enttäuscht und ernüchtert zeigen: Auch aus dem Gebotenen lassen sich manche wichtige Überlegungen ableiten. Insbesondere der Gegensatz zwi-

schen komplex realitätsreflektierenden Analysen im Stil Oshimas, die von der Praxis ausgehen und doch wenig praktikabel für diese Realität selbst erscheinen, und, andererseits, den die Realität vereinfachenden, für eine ganz bestimmte Aktion aber praktikablen Beiträgen (etwa «Minamata») dürfte zu einigen Reflexionen anhalten.

Bruno Jaeggi

## AUFSATZE

### Filmwerbung auf amerikanisch oder Die missbrauchte Filmkritik

Die Verfilmung des Broadway-Musical-Hits «Cabaret» spielt im Berlin der frühen dreissiger Jahre, unmittelbar vor Hitlers Wahlsieg. Doch für die europäische Premiere dieser mittelgrossen amerikanischen Produktion wurde Paris gewählt. Die Frontstadt ist ja, trotz Berlinale und vielen andern Manifestationen, schon etwas zur Kulturprovinz verkommen.

Daraus ist nicht etwa abzuleiten, «Cabaret» wäre ein besonderer Film: dass mehrere Dutzend Journalisten aus allen Ländern des Kontinents für zwei Tage nach Paris eingeflogen werden; dass sie im feudalen «Prince de Galles» in der vornehmen Avenue George-V logieren. Denn alles ist im Werbebudget drin. Zweck der weiter nicht ungewöhnlichen Aktion: Es sollte in ganz Europa von «Cabaret» und seinem Star Liza Minelli die Rede sein, ganz gleich in welchem Sinn. Was hiermit für die Schweiz geschieht.