

Der chilenische Film ist noch nicht (ganz) tot

Autor(en): **Caiozzi, Silvio / Eichenberger, Ambros**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 7

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933066>

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.

Der chilenische Film ist noch nicht (ganz) tot

Interview mit dem chilenischen Regisseur Silvio Caiozzi

Chile gehört nicht wie Brasilien, Mexiko oder Argentinien zu den grossen Filmnationen des lateinamerikanischen Kontinents. Ernsthafte Versuche zum Aufbau eines nationalen Films, gewillt, sich mit den Realitäten des Landes auseinanderzusetzen, konnten erst unter den Präsidenten Eduardo Frei und Salvador Allende unternommen werden. Vor allem die Jahre 1967–1973 haben grosse Hoffnungen in Bezug auf die Entwicklung des chilenischen Films geweckt. Unter den etwa 30 Langspielfilmen, die in diesen sechs Jahren entstanden sind, befinden sich Werke wie «Valparaíso, mi amor» von Aldo Francia (1968), «Tres tigres» von Raul Ruiz (1968), «El Chacal de Nahueltoro» (1969) und «La tierra prometida» (1973) von Miguel Littin, die, zusammen mit anderen, international von sich reden machten. Dieser Aufschwung Chiles wurde auch durch das erste grosse Filmtreffen Lateinamerikas unterstrichen, das 1969 im chilenischen Viña del Mar stattgefunden hat.

Leider war diese chilenische Filmeuphorie von kurzer Dauer. Nach der Machtübernahme durch General Pinochet am 11. September 1973 ist davon nicht mehr viel übrig geblieben. Die meisten Cineasten verliessen das Land und gingen ins Exil. So ist es nicht verwunderlich, dass unter dem Pinochet-Regime bis jetzt erst *ein* chilenischer Spielfilm, «Julio comienza en Julio» (*Julius beginnt im Juli*) von Silvio Caiozzi, gedreht worden ist. Verwunderlich ist eher, dass Regisseur und Film sich durchzusetzen vermochten, trotz der enormen Schwierigkeiten, die zu überwinden waren. Durchgesetzt hat er sich nicht nur in Cannes, wo der Film in der «Quinzaine» zu sehen war, oder am Festival des lateinamerikanischen Films im spanischen Huelva, wo das Werk mehrfach ausgezeichnet wurde, sondern, was viel wichtiger ist, in Chile selbst.

Das folgende Interview deutet an, welche Anstrengungen dazu notwendig waren und von welchem «Glauben» sie getragen werden. Das Gespräch mit Silvio Caiozzi hat Ambros Eichenberger anlässlich eines Symposiums über den lateinamerikanischen Film im Februar 1980 in Berlin geführt.

Auf dem letzten internationalen Festival des lateinamerikanischen Films in Habana (Dezember 1979) war viel von der politischen und ästhetischen Krise des Kinos auf dem Subkontinent die Rede. Mangel an Innovationen, an neuen Formen, schrumpfender revolutionärer Geist, verschwommene Sozialkritik, Konzessionen an den breiten Publikumsgeschmack, Anpasserei usw. gehören zu den Vorwürfen, die erhoben wurden. In Chile geht es nicht nur um den «Schwung» oder die Ausrichtung der nationalen Kinematographie, sondern – seit gut sieben Jahren – um ihre nackte Existenz. Wie beurteilst Du die Situation?

Das Leben oder Sterben des unabhängigen chilenischen Films hängt aufs engste mit den gesetzlichen Schutzmassnahmen zusammen, die ihm der Staat, zum Beispiel durch die steuerfreie Einfuhr von Rohmaterial und sonstige Steuererleichterungen, gewährt oder eben nicht gewährt. Bestimmungen zum Schutz und zur Förderung eines nationalen Filmschaffens in Chile sind 1967 in Kraft getreten. Sie haben sich in der Folge sehr positiv ausgewirkt und Leute wie Miguel Littin, Raul Ruiz, Aldo Francia, Helvio Soto und andere zu beachtlichen Leistungen angespornt. Damals entstanden fünf bis sechs Langspielfilme im Jahr, das bedeutet für unsere Verhältnisse eine recht erfreuliche Zahl. Weil das Filmförderungsgesetz im Jahre

1974 dann nicht mehr erneuert wurde, hat diese fruchtbare Phase ein rasches Ende genommen. Es trat ein Stillstand ein, der bis heute weiterdauert, weil von offizieller Seite her nichts mehr unternommen worden ist, um den chilenischen Film am Leben zu erhalten. Dementsprechend sind die Folgen. Dazu gehört, dass es schon rein ökonomisch unmöglich ist, heute in Chile einen unabhängigen Film zu produzieren. Kaum ein Drittel der Entstehungskosten hätte Aussicht, wieder eingespielt zu werden. Hinzu kommt, dass sich die Zahl der Kinos in den letzten Jahren von etwa 400 auf 150 drastisch verringert hat. Der Schrumpfungsprozess betrifft vorwiegend ländliche Gegenden. Dort sind viele Kino-Säle wegen zu teuren Eintrittspreisen (mehr als anderthalb Dollar) in Diskotheken umgewandelt worden. Zudem hat die Verbreitung des Fernsehens stark zugenommen. Mit Hilfe eines gut eingespielten Abzahlungssystems können sich auch Leute aus den unteren sozialen Schichten relativ leicht die Anschaffung eines Gerätes leisten.

Wird der Filmmarkt, wie in den meisten lateinamerikanischen Ländern, ebenfalls fast gänzlich von den USA beherrscht?

Das ist ein weiterer, wichtiger Punkt, der die Konkurrenzfähigkeit eines chilenischen Films schon im Keim erstickt. USA-Produktionen überschwemmen nämlich zu 90 Prozent den Markt. Die Filme können für 5000 oder 10000 Dollars, also überaus billig, eingekauft werden, weil sie vorher anderswo bereits amortisiert worden sind. Dieser Übermacht sind wir schutzlos ausgeliefert, wenn der Staat nichts zum Schutz und zur Entfaltung der eigenen Kultur, auch der Filmkultur, unternimmt.

Die Situation scheint so aussichtslos, dass dagegen kaum etwas unternommen werden kann?

Versuche zu Veränderungen haben wir trotzdem immer wieder unternommen. So kam es, unter der tatkräftigen Mitwirkung der Kunst- und Kommunikationsabteilung der katholischen Universität von Santiago, die uns auch sonst sehr unterstützt, schon 1976 zu einem ersten Zusammenschluss aller Filmschaffenden, die nach dem 11. September 1973 noch im Lande verblieben sind. Ziel davon war es, der Regierung einen Vorschlag zur gesetzlichen Protektion des chilenischen Films zu unterbreiten. Das haben wir denn auch getan. Allerdings mit wenig Erfolg. Bis heute gibt es nämlich weder eine Antwort noch ein Gesetz.

Bedeutet das nicht, dass die Hoffnungen auf einen chilenischen Film endgültig begraben werden müssen?

Zur Zeit spricht fast alles dafür. Die hier gebliebenen Filmschaffenden haben entweder keine Arbeit mehr, oder sie müssen sich das Brot durch die Herstellung von TV-Werbespots verdienen. Das heisst im Klartext, dass heute nur noch alle fünf bis sechs Jahre ein unabhängiger Spielfilm entsteht. Das ist tatsächlich zu wenig, um von der Weiterexistenz eines nationalen Kinos reden zu können. Und trotzdem lebt der Traum davon weiter in uns allen ...

Durch die Fertigstellung Deines Films «Julio comienza en Julio» und durch die grosse Anerkennung, die er bei Publikum und Presse fand, ist ein Bruchteil dieses Traumes in Erfüllung gegangen? Wie war das möglich?

Die Entstehungsgeschichte zu diesem Film hat sich von 1974 bis 1979 hingezogen, hat also volle fünf Jahre gedauert. Ich beendete 1967 meine filmische Ausbildung am Columbia College von Chicago und kam nach Chile zurück. Dort hatte ich Gelegenheit, mit vielen unserer besten Regisseure zusammenzuarbeiten. So war ich beispielsweise Kameramann bei Peter Lilienthals «La Victoria», ich assistierte Costa-Gavras bei den Dreharbeiten zu «Etat de Siège». Das sind meine guten Jahre gewesen. Als sie 1973 schlagartig zu Ende gingen, bildete ich mit zwei Kollegen eine eigene kleine Produktionsfirma, die sich mit Aufträgen zu kommerziellen Film- und



Miguel Littin (links) und Silvio Caiozzi beim Symposium über lateinamerikanischen Film in Berlin.

Fernsehproduktionen nicht nur über Wasser hielt, sondern im Laufe von drei Jahren auch etwas Ersparnis auf die Seite legen konnte. Damit starteten wir, im 16mm-Format, unseren «Julio». Obwohl die Schauspieler auf ihre Gagen verzichteten und die historischen Kostüme, die wir brauchten, gratis von der Theaterabteilung der katholischen Universität von Santiago zur Verfügung gestellt wurden, war nach Beendigung der Dreharbeiten kein Geld mehr da. Das zwang uns dazu, vorübergehend wieder in die Werbung einzusteigen, um die Endfertigung des Films zu ermöglichen. 1979 war es dann endlich soweit. Gleich darauf wurde der Film in den USA technisch einwandfrei auf 35mm-Format aufgeblasen. Damit war eines unserer Ziele erreicht: Wir hatten den Beweis erbracht, dass es möglich und notwendig ist, auch unter schwierigsten Umständen den Gedanken an das einheimische Filmschaffen hochzuhalten und sogar in die Tat umzusetzen. Wir hofften, auf diese Weise auch die Regierung zu überzeugen, dass dieses Filmschaffen staatlich geschützt werden muss....

Der Film wurde in der Folge im Kino, vorab in Santiago, zu einem grossen Publikumserfolg, bevor er am V. Festival des lateinamerikanischen Films im spanischen Huelva mehrere Preise bekam. Hat Dich das überrascht?

Ja! Niemand gab dem Film grosse Chancen. Die Verleiher und Kinobesitzer bei uns stehen chilenischen Filmen a priori skeptisch gegenüber. Sie gehen immer noch von der Annahme aus, dass das chilenische Publikum keine chilenischen Filme sehen will, sondern englisch oder französisch gesprochenen Produktionen den Vorzug gibt. Das stimmt – leider – zum Teil, und dies ist auch eine Erklärung dafür, weshalb sehr wenig Filme aus anderen lateinamerikanischen Ländern bei uns zu sehen sind.

Dass «Julio comienza en Julio» gezeigt wurde und einen Durchbruch schaffte, hängt einerseits mit einem kleinen Wunder und andererseits mit der kräftigen Unterstützung durch die Presse zusammen. Das kleine Wunder bestand darin, dass sich eine ältere Dame aus der Verleihbranche, nach mehrfachem Drängen meinerseits, dazu überreden liess, den Film in den zwei besten Kinos von Santiago zu programmieren und nicht in einem Theater zweiter Klasse, wie es ursprünglich vorgesehen war. «Er wird sich dort knapp eine Woche halten können», meinte sie. Gleichzeitig setzte eine grossangelegte Pressekampagne ein. Unsere Kritiker animierten das Publikum unter anderem mit dem Hinweis zum Filmbesuch, dass es sich möglicherweise um den *letzten* chilenischen Film handle, der in den Kinos zu sehen sei. Hinzu kam die Meldung, dass das Festival von Cannes den Film für die «Quinzaine» ausersehen hatte. Trotz alledem waren die Vorführungen des ersten Tages schwach besucht. Ich fragte mich jedenfalls, ob es nicht besser wäre, die ganze Filmerei aufzugeben. Die alte Dame war natürlich ebenfalls enttäuscht. Dann setzte aber eine intensive Mundpropaganda ein, die durch die wenigen, aber offenbar qualifizierten Zuschauer ausgelöst wurde und ihre Wirkung nicht verfehlte. So lief der Film in diesen beiden grossen Häusern in Santiago drei Wochen lang mit steigender Besucherzahl. Nach dieser Zeit wurde er in ein zweitrangiges Kino verlegt, nicht weil es an Zuschauerandrang fehlte, sondern weil ein Vertrag mit der Verleihfirma von «Superman» den weiteren Verbleib im Programm unmöglich machte. Internationale Verleihkonzerne diktieren also, mehr als die Qualität der Filme selbst, was wie lange hier gezeigt werden darf...

Dadurch, dass die katholische Universität von Santiago den Film hernach in ihr kulturelles Programm aufnahm, wurde er von der Billetsteuer befreit, was für uns eine grosse Hilfe bedeutete, weil der Staat nicht weniger als 22 Prozent an Billetsteuern einkassiert.

Du hast sicher auch über die tieferen Ursachen nachgedacht, die zum Erfolg Deines Films beigetragen haben?

Sie können wohl am besten mit den Stichwörtern Identitätsverlust und Identitätssuche angedeutet werden. Das ist nicht nur für Chile, sondern für ganz Lateinamerika ein zentrales Problem. Bei uns scheint mir aber der Identitätsverlust besonders offensichtlich zu sein. Mehr und mehr imitieren und importieren wir einen Lebensstil, der nicht mehr viel mit uns selbst zu tun hat, sondern die – schlechte – Kopie einer Zivilisation darstellt, die von *aussen* an uns herangetragen wurde und herangetragen wird. Diese Imitation führt zu einem Minderwertigkeitskomplex unseren eigenen Werten gegenüber. Einfach gesagt: Fast alles «made in Chile» ist schlecht, – fast alles «made in USA» ist gut!

Dieser kulturellen Entfremdung gegenüber muss man die eigenen moralischen und künstlerischen Kräfte mobilisieren, sonst gehen Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl eines Volkes vor die Hunde. Das Volk muss sich selbst in seiner Sprache, in seinem Brauchtum, in seiner Musik, in seiner Eigenart und in seinen Problemen wiedererkennen. So verstehe ich unter anderem Aufgabe und «Sendung» des chilenischen Films. Er soll dem Volke Identifikationsmöglichkeiten liefern, ihm helfen, zu sich selbst zu finden und stolz auf sich selbst zu sein. Darin liegt das Geheimnis des Erfolges!

Die historische Einkleidung des Themas in Deinem Film ist diesem Identifikationsprozess offenbar nicht abträglich gewesen?

Nein: Der Film spielt im Jahre 1917. Er zeigt, wie ein Grossgrundbesitzer sich von europäischen Lebens- und Bauformen beeindruckt lässt, wie schlecht er seine Arbeiter behandelt und wie er sich alle erdenkliche Mühe gibt, seinen Sohn, der eigenen Denk-, Mach- und Gangart gemäss, zurechtzubiegen. Das löst im Sohn eine Gegenbewegung und einen Reifeprozess aus. Diese Problematik ist auch heute noch aktuell...

Silvio, zum Schluss bleibt nur zu hoffen, dass Du als Einzelkämpfer nicht müde wirst...

Das Wort «Kampf» und «Kämpfer» hat seine Berechtigung. Weil es in unserem Filmschaffen keine Kontinuität mehr gibt, wird dieser Kampf beim nächsten Film wieder von vorn beginnen müssen. Ganz allein stehe ich aber nicht da. Achtzig Prozent unserer besten Filmleute, darunter auch viele Schauspieler, haben nach 1973, teils aus politischen, teils aus ökonomischen Gründen, das Land allerdings verlassen. Viele davon arbeiten heute in Mexiko, Venezuela oder Brasilien. Andere sind nach Frankreich oder Spanien ausgewandert. Ich bleibe mit ihnen verbunden und habe aus dieser Freundschaft – auch in der Öffentlichkeit – nie ein Hehl gemacht.

Seit Ende 1979 versuchen sich auch die 20 Prozent der Zurückgebliebenen in einer «Association of chilen filmproducers» neu zu gruppieren. Das Pflänzchen ist noch jung und es muss verschiedenen Interessen kommerzieller und nichtkommerzieller Filmemacher Rechnung tragen. Auch die Aktivitäten und die Berufsauffassungen sind verschieden. Was uns eint, ist der Wille, unserer Stimme zur Förderung des einheimischen Films durch den Staat mehr Gehör zu verschaffen und die Produktion unabhängiger chilenischer Spielfilme, als Fernziel, nicht aus den Augen – und aus dem Herzen – zu verlieren.

Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

Auf der Seite der Unterprivilegierten: Yilmaz Güney

Umut (Hoffnung). Türkei 1970. Regie: Yilmaz Güney (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/66)

Endise (Unruhe). Türkei 1974, Regie: Yilmaz Güney und Serif Gören (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/92)

Eine beispielhafte kulturpolitische Leistung erbringt Yilmaz Güney mit seinen Filmen, die hohen inhaltlichen und formalen Ansprüchen genügen und doch in der Erzählhaltung ganz dem populären Film nachempfunden sind. Ohne elitäre Allüren verarbeitet er Gestaltungselemente des Action-Kinos in sozialkritische Filme, die ihn mit ihrer politischen Brisanz immer wieder ins Gehege der türkischen Zensur getrieben haben. Seine Popularität verdankt Güney allerdings nicht zuletzt auch seiner Geschichte. Als «Revolverheld» hat er in über 100 Filmen des türkischen Kommerzkinos gespielt, dem bei weitgehendem Analphabetentum der Bevölkerung eine wichtige Rolle als Unterhaltungsmedium zukommt. Pro Jahr werden in der Türkei rund zweihundert Filme zwischen «Sex and Crime» produziert, billige Fliessbandplagiäte amerikanischer Vorbilder. Einen bewusst gestalteten, anspruchsvollen Film gibt es erst seit den sechziger Jahren.

Mit «*Umut*» gelang Yilmaz Güney 1971 in Cannes der internationale Durchbruch. In poetischen, ästhetisch durchkomponierten Bildern erzählt er parabelhaft die Geschichte Cabbars, eines Kutschers aus der südosttürkischen Kleinstadt Adana, der mit irrationalen Hoffnungen einer Realität entflieht, die gezeichnet ist von Schulden, Angst und Desorientierung. Mit seiner verlotterten Kutsche fristet er ein Dasein am Rande der Gesellschaft. Unfähig, seine vielköpfige Familie zu ernähren, treibt er immer tiefer in die Ausweglosigkeit. Eines Tages wird eines seiner ausgehungerten Pferde zu Tode gefahren. Niemand ist mehr bereit, ihm zu helfen. Die Zeit der Kutscher ist vorbei. Sein letztes Geld investiert er in die illusionäre Suche nach einem