

# Politische Komplikationen und zwei Aussenseiter

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **45 (1993)**

Heft 12

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931930>

## **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.

# Politische Komplikationen und zwei Aussenseiter

Die filmhistorische Reihe des Filmpodiums Zürich bringt im Dezember zwei Dokumentationen über den Faschismus und die Wiederbegegnung mit zwei genialischen Aussenseitern des Films: Luis Buñuel und John Cassavetes.

*Pierre Lachat*

**T**echnische Neuerungen, doch ebenso das allmähliche Aufkommen des Fernsehens verleihen dem Dokumentar- und Kompilationsfilm von etwa 1955 an nachhaltigen Auftrieb. Drehen und Bearbeiten werden entscheidend schneller und billiger, die Montage wird dementsprechend bald einmal komplexer. Das rasch zunehmende Interesse an Dokumentationen aller Art lässt die Tradition des lehrhaften, behäbigen sogenannten Kulturfilms in den deutschsprachigen Kinos im Lauf der Sechziger zu Ende gehen.

«*Mein Kampf*» von Erwin Leiser und «*Obyknowennyi faschism*» (Der gewöhnliche Faschismus) von Michail Romm – 1960 in der damaligen BRD, bzw. 1965 in der damaligen Sowjetunion entstanden – sind exemplarische Kompilationsfilme der Zeit. Sie zeichnen sich vor allem durch die breite Wiederverwendung historischen Materials aus, um nicht zu sagen: durch eine eigentliche ausgereifte Sprache des Filmzitats, die sich ja nicht aus der blanken Luft greifen lässt, sondern in Schritten erarbeitet sein will wie alle andern Spielarten des Films. Jetzt beginnt sich das mehr oder weniger systematische Archivieren auszuzahlen, das noch vor dem Weltkrieg eingesetzt hat und das nach 1945 in einer Reihe von führenden Filmländern zur Regel wird.

Der Vergleich zwischen Leisers und Romms Kompilationen ist kaum zu umgehen, weil sich der eine mit

Aufstieg und Fall des Adolf Hitler, der andere mit der kurzen, aber verheerenden Geschichte des gesamten europäischen Faschismus befasst. Wo «*Mein Kampf*» unüberhörbar aufs Warnen und Ankämpfen aus ist, vor einer – und gegen eine – Wiederkehr der alten nationalistischen und militaristischen Herrlichkeit, da entsteht «*Der gewöhnliche Faschismus*» noch ganz und gar aus dem Hochgefühl des errungenen Sieges über Hitler und Konsorten heraus und ergeht sich besonders gern in satirischer Darstellung. (Vgl. den Beitrag über Erwin Leiser in ZOOM 5/93.)

Der Faschismus, die unterlegene Ideologie, erscheint bei Romm mehr in seiner Lächerlichkeit und, wie der Titel sagt, Gewöhnlichkeit als in seiner Dämonie, welche eher dem von Leiser betonten

Aspekt entspricht. Der Russe sieht die politischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts nicht so sehr als das Werk und das Medium teuflisch genialer Führer, Duci und Caudillos denn vielmehr als das Ergebnis verbreiteter kleinbürgerlicher Dummheit und Vermessenheit.

Die Aktualität beider Filme für das Europa des Nachkriegs mit seinen neu auflebenden Gespenstern aus der Vergangenheit steht ausser Frage.

Seinen sagenhaften Erstling «*Un chien andalou*» hat er schon seit etwas über dreissig Jahren hinter sich, als Luis Buñuel 1961 just im Lande und unter der wachsamen Zensur des Caudillos und Hitlerschen Konsorten Francisco Franco Bahamonde «*Viridiana*» dreht. Der berühmte spanische Surrealist ist bereits der Autor von um die zwanzig weiteren



«*Viridiana*» von Luis Buñuel

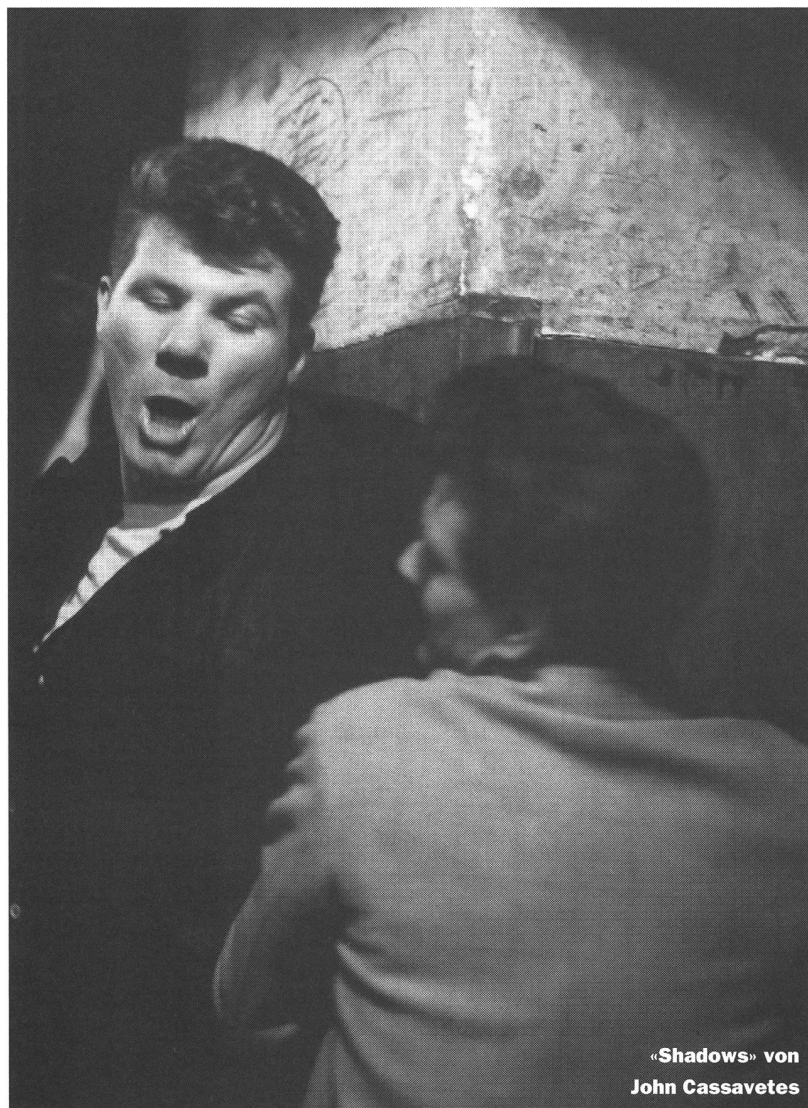
Filmen, die vorwiegend in Mexiko entstanden sind, ihn aber noch ungenügend bekannt gemacht haben. Mit dem bald einmal als blasphemisch verrufenen ironischen Kinostück um eine fast heiligmässige Novizin, die keine guten Erfahrungen mit der Nächstenliebe macht, setzt für ihn so etwas wie eine zweite, europäische Laufbahn ein. Noch für fast zwei weitere Jahrzehnte wird er die Welt mit seinen kleinen scharfen skeptischen Filmen bewerfen und erst mit der Zeit etwas von seiner forschen Aggressivität verlieren.

Betuliche aller Schattierungen sind gebührend schockiert von «Viridiana», der unbegreiflicher Weise die Tugend zu bestrafen scheint. Die Titelheldin (Silvia Pinal) ist frei einer wenig bekannten historischen Heiligen aus der Epoche des Franz von Assisi nachgebildet. Sie will den Armen und Hungernden helfen, gerade die Bedürftigen aber wenden sich brutal gegen ihre Wohltäterin und ruinieren ihr Caritas-Werk.

Wie gewohnt weitet Buñuel die Geschichte um keinerlei auch nur impliziten Kommentar aus, der das Verständnis erleichtern würde, sondern tut, was er immer tut. Er lässt nämlich zu, dass die Sache ihr Geheimnis bewahrt, und bringt innere Spannung gerade durch das Lakonische seiner Diktion auf: dank einer Ironie, die niemals vielsagend oder gar augenzwinkernd ist, dafür öfter grausam als liebevoll, wiewohl nie menschenverachtend.

Das Missverständnis um «Viridiana» ist beispielhaft für manche weitere Auseinandersetzung um gewisse Filme nicht nur Buñuels. An Gotteslästerung liegt ihm, der sich als «Atheisten durch die Gnade des Allmächtigen» begreift, so wenig wie an einer Verachtung der Menschen. Die Institutionen des organisierten Glaubens hingegen haben in der Tat einiges von ihm zu gewärtigen. Er macht die Religion nicht schlecht, zweifelt aber die meisten Formen an, unter denen sie sich kundtut.

Zur selben Zeit, da Buñuel seinen zweiten Atem schöpft, debütiert in den



«Shadows» von  
John Cassavetes

USA ein weiterer Unehreerbietiger, John Cassavetes, mit «Shadows». Es ist vielleicht der eine und einzige Film, der wenigstens für eine Weile so etwas wie den Beginn einer *nouvelle vague* in den USA anzuzeigen scheint, wohin dann freilich die Pariser Bewegung nie im eigentlichen Sinn übergreifen vermag. Mit entsprechenden Methoden unaufwendig realisiert, entsteht er in den Strassen von Manhattan und erzählt, wie der Titel sagt, von Schatten, von Bewohnern New Yorks, die von einem Ausweg aus ihrer verkorksten Lebenslage nur träumen können.

Der junge Amerikaner griechischer Abkunft hat eine Karriere vor sich, die ihn als Erfolgsschauspieler nach Holly-

wood und besonders zum Fernsehen bringen wird. Mit dem jeweils Verdienten aber kehrt er als unbelehrbar unabhängiger Filmautor auch immer wieder zurück in die Quartiere seiner Heimatstadt New York, wo seine aussergewöhnlichen, thematisch wie stilistisch ganz und gar nonkonformen Filme entstehen. Cassavetes bleibt, nicht anders als Buñuel, eine zwangsläufig isolierte, einmalige, unvergleichliche und unwiederbringliche Figur der Filmgeschichte, mit einem Werk, das keine simple Einordnung und keine wohlfeilen didaktischen Analogien erträgt.

Ihm hätte, wie seinem spanischen Kollegen, ein zweiter Atem beschieden sein müssen! ■