

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 45 (2003)  
**Heft:** 248

**Artikel:** Erzählen gegen das Vergessen  
**Autor:** Goldberg, Marcy  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-865402>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.02.2026

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



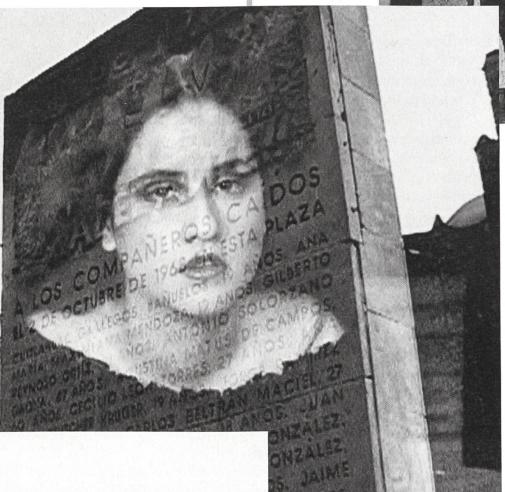
46 | 47



2



3



4



5

# Erzählen gegen das Vergessen



»Damit historische Ereignisse nicht in Vergessenheit geraten, muss man von ihnen erzählen.« So die Off-Stimme am Anfang von Richard Dindos neuestem Dokumentarfilm *NI OLVIDO NI PERDÓN*. Auf Anhieb mag dieses Statement logisch, ja selbstverständlich scheinen. So einfach wie Dindos Ansatz, den wir aus vielen seiner Filme kennen: Ein Augenzeuge kehrt an den historischen Schauplatz zurück und erzählt vor laufender Kamera, was einst an dieser Stelle geschah. Doch ist ein solches Unterfangen bei genauerer Betrachtung viel komplexer und bedeutsamvoller, denn der Themenkomplex »Geschichte und Erinnerung« wirft für Dokumentarfilmschaffende einige Fragen und Probleme auf. Aus welchen Gründen sollten Ereignisse vor dem Vergessen bewahrt werden? Wie lässt sich Geschichte mit filmischen Mitteln authentisch erzählen? Und – grösste Herausforderung für die audiovisuelle Praxis – wie kann man die Erinnerungen anderer Menschen filmisch darstellen und weitergeben?

NI OLVIDO NI PERDÓN – «weder Vergessen noch Verzeihung» – lässt Männer und Frauen der achtundsechziger Generation in Mexiko ihre Geschichte erzählen: Eine Geschichte, die in Vergessenheit zu geraten drohte, ohne je wirklich in der Welt bekannt gewesen zu sein. Im Zentrum des Films steht das Massaker vom 2. Oktober 1968 an der Plaza de las Tres Culturas in Tlatelolco, einem Vorort von Mexiko-Stadt. Im Verlauf des bewegten Sommers 1968 versammelten sich dort Tausende von Studierenden, um friedlich gegen Repression und Gewalt zu demonstrieren – wobei sie gleichzeitig betonten, ihre Bewegung werde die bevorstehenden Olympischen Spiele in der Hauptstadt nicht stören. Doch der autoritäre Premierminister Diaz Ordaz befahl der Armee, die Demokratiebewegung mit Gewalt zu zerschlagen. Am Platz selber schossen Soldaten in die Menge und töteten fast 300 Menschen. Weitere Demonstranten wurden verhaftet und gefoltert, die Leichen der Verschwendeten in unmarkierte Massengräber geworfen. Die Berichterstattung gab damals die Lügen der Behörden weiter und warf den Demonstranten fälschlicherweise vor, zuerst Gewalt angewendet zu haben. Erst im Jahr 2000, als die korrupte PRI-Partei, die sich siebzig Jahre an der Macht gehalten hatte, die Wahlen verlor, wurde die wahre Geschichte der Ereignisse von Oktober 1968 in die offizielle mexikanische Geschichtsschreibung aufgenommen.

Als Dindo 2002 seine Interviews mit Überlebenden des Massakers und weiteren Mitgliedern der damaligen Bewegung führte, hatten sie noch kaum öffentlich über ihre Erinnerungen gesprochen. Und es bleibt nach

wie vor gefährlich, darüber zu sprechen, wie das Schicksal des ehemaligen Studentenführers Lopez Osuna zeigt. Eine Illustrierte druckte 2001 seine Geschichte und sein Foto: kurz darauf wurde er tot aufgefunden – und dieser Mord ist bis heute nicht aufgeklärt. In einem so angespannten Kontext hat sich erinnern nichts mit Nostalgie zu tun, sondern wird zu einem politischen Akt. Die Wahrheit über die damaligen Ereignisse erzählen, heißt es, die offizielle Geschichte einer notwendigen Korrektur unterziehen. Und wer sich in der Öffentlichkeit an seine bewegte und verfolgte Jugend erinnert, gibt den Kampf um Freiheit und Gerechtigkeit an die heutige Jugend weiter.

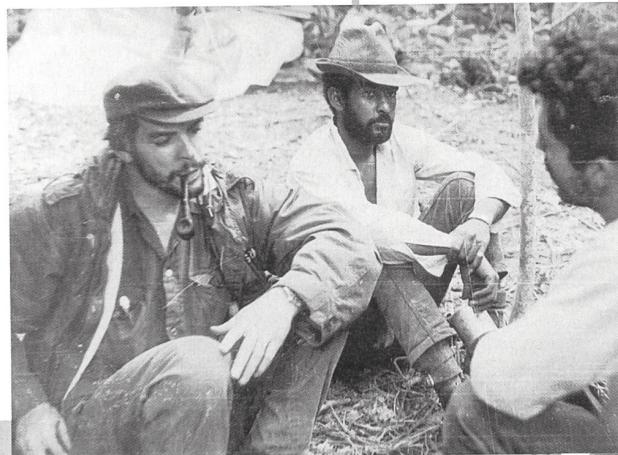
Die überbrenndsten Szenen des Films finden an der Plaza in Tlatelolco statt. Die Rückkehr an den Schauplatz der damaligen Greuel scheint eine kathartische Wirkung auf die Überlebenden zu haben. Es ist, als hätten sie die Ereignisse jenes 2. Oktober noch immer vor Augen. Dindos diskreter Einsatz von Archivaufnahmen des Massakers untermauern die bildhaften Schilderungen der Augenzeugen, ohne sie eins-zu-eins "illustrieren" zu wollen. Zuschauen, wie sich die Überlebenden an die Gewalt und die bittere Enttäuschung von damals erinnern, an dem Ort, der immer noch die Spuren der Vergangenheit aufweist: noch näher an die Erinnerungen anderer Menschen kann man nicht herankommen.

weltreise könnte. Eine solche Übertragung findet aber nicht nur im Alltag statt – an Schulen oder vor dem Tlatelolco-Denkmal –, sie wird auch durch Kunstwerke befördert, die Dindo in seinem Film zitiert. Etwa ROJO AMANECER (1989), der Spielfilm von Jorge Fons, der den 2. Oktober 1968 im Leben einer Familie inszeniert, oder die Auftritte der jungen, aus Kindern der Achtundsechziger bestehenden Schauspielgruppe, die das damalige Klima von Repression und Gewalt dramatisiert. Dindo hat NI OLVIDO NI PERDON allztes Hommage an seine eigene Generation, der Achtundsechziger, bezeichnet. Die Hoffnung auf eine bessere Zukunft wird im Film durch die vielen jungen Leute und vor allem von der Tochter des ermordeten Lopez Osuna verkörpert, die fest entschlossen ist, den Kampf weiter zu tragen.

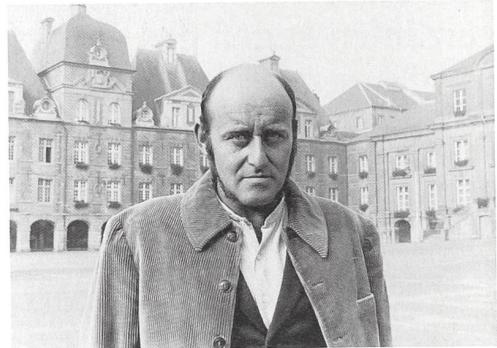
Politik und Ästhetik

## Bewegte Jugend, utopische Träume, Verfolgung durch politische Machtinhaber,

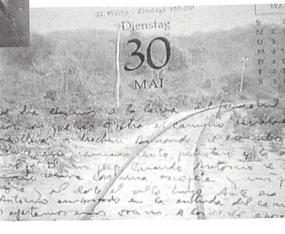
1



2



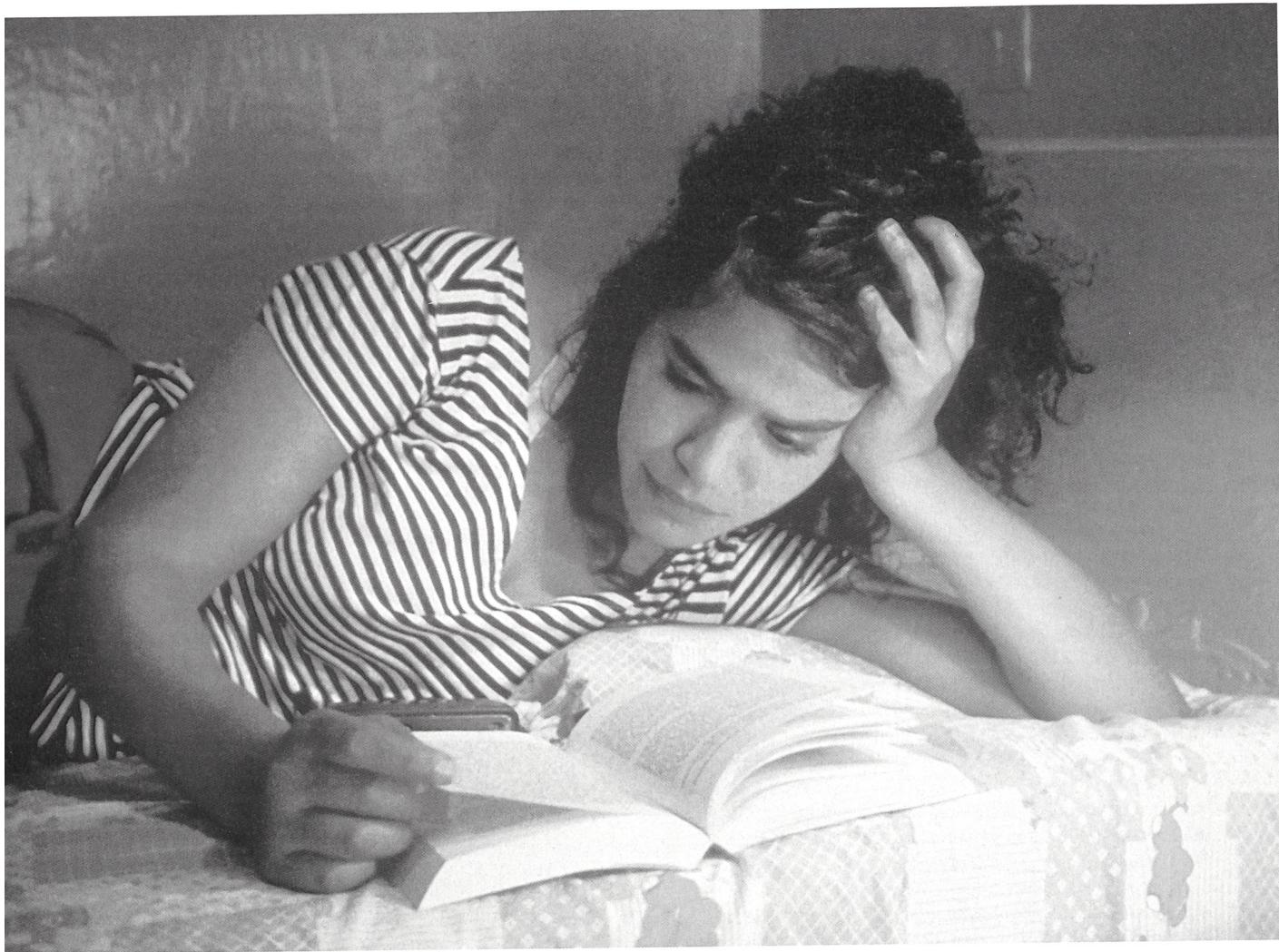
De dia llegamos a la tierra del faraonismo  
nos encogimos de miedo al caminar viendo  
que iban a luchar. Ayer se envió un  
correo con caminos rectos rectilíneos y lo  
que pasó en la noche cuando Antonio se  
despertó vio que el sol nacía en el horizonte  
y que el sol se ponía en el horizonte. A la una  
Antonio se levantó en la mañana y se puso  
a leer un libro que dice que el sol nace  
en el este y se pone en el oeste.



De dia llegamos a la tierra del faraonismo  
nos encogimos de miedo al caminar viendo  
que iban a luchar. Ayer se envió un  
correo con caminos rectos rectilíneos y lo  
que pasó en la noche cuando Antonio se  
despertó vio que el sol nacía en el horizonte  
y que el sol se ponía en el horizonte. A la una  
Antonio se levantó en la mañana y se puso  
a leer un libro que dice que el sol nace  
en el este y se pone en el oeste.

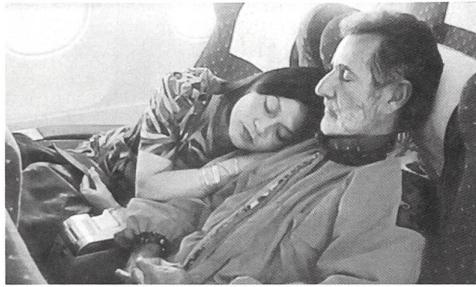


De dia llegamos a la tierra del faraonismo  
nos encogimos de miedo al caminar viendo  
que iban a luchar. Ayer se envió un  
correo con caminos rectos rectilíneos y lo  
que pasó en la noche cuando Antonio se  
despertó vio que el sol nacía en el horizonte  
y que el sol se ponía en el horizonte. A la una  
Antonio se levantó en la mañana y se puso  
a leer un libro que dice que el sol nace  
en el este y se pone en el oeste.





4



5

durch Filmbilder und Aussagen von Zeitzeugen ergänzt und kommentiert.

Der Kampf des Einzelnen gegen Ungerechtigkeit ist ebenfalls ein immer wiederkehrendes Thema in Dindos Werk. Dazu gehören Filme wie *ERNESTO "CHE" GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH* (1994), der den verhängnisvollen letzten Feldzug des Revolutionärs nachzeichnet, *GENET IN CHATILA* (2000), wo Jean Genets Empathie mit dem Leiden der Palästinenser thematisiert wird, und *AUGENBLICKE IM PARADIES* (1996), der den südafrikanischen Anti-Apartheid-Aktivisten und Dichter Breyten Breytenbach begleitet. Dass es sich in allen drei Fällen um Schriftsteller handelt, deren Texte von Dindo verfilmt wurden, ist kein Zufall. Auch hier geht es darum, die Erinnerungen anderer filmisch darzustellen, und auch hier entsteht die "Lösung" in einer Verbindung aus Wort und Bild, subjektiven Aussagen und der Rückkehr an die realen Schauplätze. Weil Dindo sich immer auf bildhafte Einzelerfahrungen und präzis ausgewählte historische Orte konzentriert, gelingt es ihm, grosse Themen der Weltgeschichte authentisch und glaubhaft zu erfassen.

#### **Begegnung mit Abwesenden**

Er leiste Widerstand gegen die Vergänglichkeit, erklärte Dindo 1996 in einem Interview in der WoZ. Dank einer besonderen Eigenschaft des Kinos – dem Gegenwartsein-

druck des bewegten Bildes, der ewig erhalten bleibt – leben seine toten Helden und Heldeninnen in den Filmen weiter. Was auch heisst: Seine Filme setzen den porträtierten Menschen nicht nur ein Denkmal, sie holen sie in die Aktualität zurück und ermöglichen eine Begegnung mit den Abwesenden. Wer Dindos Filme über Che Guevara, Jean Genet oder Arthur Rimbaud (*ARTHUR RIMBAUD, EINE BIOGRAPHIE*, 1990) sieht, wird nicht nur an die verstorbenen Helden erinnert, sondern teilt – zumindest für die Dauer der Filmvorführung – ihren subjektiven Blick. Um diesen Effekt zu erzielen, scheut Dindo nicht vor Inszenierung zurück. Er setzt Schauspieler ein oder filmt aus der vermeintlich subjektiven Perspektive seiner abwesenden Hauptfigur. Solche Dramatisierungen werden jedoch immer mit authentischem Material kombiniert, wie etwa einem realen Schauplatz oder einem autobiographischen Text.

In *GENET IN CHATILA* beispielsweise lässt Richard Dindo die junge Schauspielerin Mounia Raoui die Orte besuchen, welche Genet in seinen Aufsätzen «Quatres heures à Chatila» und «Un captif amoureux» darstellt. Im Off werden Genets Texte gelesen, im Bild sind die beschriebenen Orte, wie sie zum Zeitpunkt der Dreharbeiten aussahen, zu betrachten. Im Fall von Che Guevara arbeitet Dindo ähnlich mit den Schauplätzen und Memoiren seines Helden. Doch er geht noch einen Schritt weiter und filmt auch Seiten aus Chés Tagebuch so, als ob sie Landschaften wären. Das extremste Beispiel aber liefert er in *ARTHUR RIMBAUD, EINE BIOGRAPHIE*. Richard Dindo dreht den Film so, als ob er kurz nach Rimbauds Tod 1891 einen Dokumentarfilm gemacht hätte. Rimbauds Freunde und Verwandte kommen zu Wort und erzählen vom eigenwilligen und rätselhaften jungen Dichter, der später das Schreiben aufgab, um als Waffenhändler in Afrika zu wirken. Diese Figuren werden zwar von Schauspielern gespielt, doch ihre Aussagen stammen aus authentischen Dokumenten der Zeit und wurden an den Orten aufgenommen, wo Rimbaud tatsächlich war.

In all diesen Fällen versucht Dindo also nicht, seinen Zuschauerinnen und Zuschauern etwas vorzutäuschen, sondern lädt sie ein, sich vorzustellen, wie es damals hätte aussehen können, und bietet ihnen dadurch an, im Prozess des filmischen Wiederherstellens der Vergangenheit eine aktive Rolle zu spielen.

«Ich bin als Filmemacher ein Biograph und glaube fest daran, dass der Dokumentarfilm die Kunst der Biographie ist», schrieb Dindo 2000 in einem Aufsatz, der den auf-

1 ERNESTO "CHE"  
GUEVARA,  
DAS BOLIVIANI-  
SCHE TAGEBUCH

2 ARTHUR  
RIMBAUD, EINE  
BIOGRAPHIE

3 Mounia Raoui in  
GENET IN CHATILA

4 NI OLVIDO,  
NI PERDÓN

5 Breyten Breytenbach  
in AUGENBLICKE  
IM PARADIES

schlussreichen Titel «Ich erzähle die Erzählung des andern» hat. Der Dokumentarfilm hat einen besonderen Stellenwert, weil er – als wahres Gesamtkunstwerk – alle anderen Ausdrucksmittel enthalten kann. Neben herkömmlichen dokumentarischen Aufnahmen von Schauplätzen und Augenzeugen bestehen Dindos Filme aus weiteren Elementen, wie geschriebenen Texten, gemalten Bildern oder Zeichnungen, Fotos, historischen Ton- oder Filmaufnahmen, Auftritten von Schauspielern sowie Ausschnitten aus Spielfilmen und Theaterstücken. Weil er solche Elemente in seinen Filmen einsetzt, bezeichnet sich Dindo als «unreiner» Dokumentarist. Doch im Dienst der «Wiederherstellung» der Vergangenheit funktionieren diese diversen Materialien als Zeitdokumente, welche eine abwesende Vergangenheit aufflackern lassen, wie – so Dindo – «eine Illumination».

Im Buch «Dokumentarisch Arbeiten» (1996) des deutschen Publizisten und Fernsehdokumentaristen Christoph Hübner erklärt Dindo: «Meine ganze Arbeit dreht sich um dieses Problem der Wiederherstellung des Vergangenen. Deshalb bin ich ein unreiner Dokumentarist. Dokumentieren heisst eigentlich: filmen, was sich vor der Kamera abspielt im Augenblick. So ist der Dokumentarfilm entstanden. Ich aber bin ein Dokumentarist der Vergangenheit. Wenn ich an einen Ort komme, hat sich das Ereignis schon abgespielt. Ich kann es also nicht mehr filmen. Mein Protagonist ist nicht mehr da. Ich muss das Ereignis zuerst einmal wiederherstellen. Da ich aber keinen Spielfilm drehe, muss ich dieses Wiederherstellen dem Zuschauer imaginär vorführen. Er muss sich das Ereignis, die Personen, die nicht mehr sichtbar sind, vorstellen. Das heisst, der Film konstruiert sich Bild für Bild einer Abwesenheit gegenüber. Und ich versuche, über die Sprache der Menschen, über das Erzählen, sichtbar zu machen, was eigentlich abwesend ist.»

Marcy Goldberg