

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

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

Band: 23 (1971)

Heft: 20

Artikel: Pesaro

Autor: Jaeggi, Bruno

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962121>

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: 10.01.2026

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

tiv; sogar sich selbst erfährt er hauptsächlich im hausgemachten Film.

«*Giochi particolari*» ist ein ärgerlicher Film: Ein durchaus interessantes Thema – der Kommunikationsverlust eines Menschen – läuft in phrasenhafter Nachdenklichkeit leer; die Suche nach einem Sinn des Lebens, verbunden mit dem Ergründen der Identität, erschöpft sich in geschmäcklerischen Spielereien und floskelhafter Selbstquälerei. Marcello Mastroianni, der Inbegriff des suchenden, zweifelnden Intellektuellen, wirkt wie eine Karikatur seiner selbst. Diese «besonderen Spiele» geben einen mühsamen, allzu langen Film ab, der besser etwas weniger «besonders» ersonnen worden wäre.

Urs Mühlmann

gigen, von den Interessen der Filmwirtschaft und Industrie freien Films, doch gelohnt. Denn hier leben der Film, die Diskussion, der Anreiz – trotz allen Stagnationen. Eine immense Dokumentationsarbeit hilft gewonnene Eindrücke vertiefen und verarbeiten. Das Gespräch zwischen Regisseuren und Journalisten kommt leicht zustande. Hier glaubt man an den Film von morgen: an den freien, persönlichen, von der Sklaverei der Rendite befreiten Film.

Für die meisten Zuschauer vermittelte Pesaro zudem den ersten und umfassenden Kontakt mit einem japanischen Regisseur, der bei uns höchstens durch Berichte aus Paris und Cannes namentlich bekannt geworden ist: mit Nagisa Oshima, einem der irritierendsten, persönlichsten und vielleicht auch widerspruchsvollsten Regisseure dieser bedeutenden Filmnation. Oshima dreht seine Filme in völliger Unabhängigkeit und Subjektivität. Auch er reflektiert über den Film. Doch dieser theoretische Vorgang vollzieht sich, im Gegensatz zu anderen Regisseuren, vorwiegend außerhalb der Leinwand; auf ihr herrscht das Bild, die filmische Sprache, die Montage – das, was aus dem Zusammenprall von verschiedenen Blicken aufbricht. Das sind stets flüchtige und daher fruchtbare, moderne Resultate vorausgegangener Reflexionen. Auch Oshima erzählt keine Geschichte im herkömmlichen Sinn. Was er schafft, ist – um so mehr – Film: dialektisch, lebendig, treffend, reich. Er folgt keiner kollektiven Strömung; er schöpft aus der eigenen Person.

Oshimas Filme sind von der politischen und sozialen Umgebung nicht zu trennen; sie verraten ein tiefes, beherrschtes Leiden an Welt und Zeit. Es fehlt dabei nicht an Stimmen, die Oshimas Filme von der politischen Essenz, von der verdrängten Sexualität her angehen. Oshima wird man aber wohl nur dann einigermaßen gerecht, wenn man in seinen Filmen die Suche nach der angedeuteten menschlichen Erfüllung erkennt, die notwendigerweise am negativen universellen Gesetz scheitert. Dabei verschränken sich folgerichtig Politisches und Ethisches; letztlich verharrt der Blick auf dem Absoluten und Unerreichbaren, das Streben danach verrät eine leere Transparenz: da gibt es weder religiös noch politisch oder philosophisch festlegbare, von der menschlichen Gesellschaft nachvollziehbare Werte. Vielleicht liesse sich das Absolute erst im Tod und nur darin vollziehen: ideal im helllichtigen, undramatischen Opfertod. Hellsicht und Weltverlörenheit verkrallen sich hier denn auch ineinander wie das Politische und Persönliche: kaum auszumachen, was zuerst war – für den europäischen Beschauer noch weniger als für den japanischen. Die Filme, die stets mit verletzbarem Ernst dieselben Gedanken, Rituale und Gefühle variieren, weisen auf einen unergründlichen, unauflösbar abgelagerten Satz auf dem Grund der Existenz: nur der Weg nach innen kann zu ihm führen. Dabei muss sich Oshima mit Pessimismus und tiefer Liebe, mit schwermütiger Empfindsamkeit und gedanklicher Konfusion auseinandersetzen.

Oshimas Filme:

- «*Ai to Kibo no Machi*» («Das Quartier der Liebe und der Hoffnung»), 1959
 - «*Seishun Zankoku Monogatari*» («Grausame Erzählung aus der Jugend»), 1960
 - «*Taiyo no Hakaba*» («Der Friedhof der Sonne»), 1960
 - «*Nihon no Yoru to Kiri*» («Nacht und Nebel in Japan»), 1960
 - «*Shiiku*» («Die Zähmung»), 1961
 - «*Etsuraku*» («Der Genuss»), 1965
 - «*Yunbogi no Nikki*» («Yunbogis Tagebuch»), 1965
 - «*Hakuchi no Torima*» («Der Besessene am helllichten Tag»), 1966
 - «*Ninja Bugeicho*» («Chronik der Unternehmung von Ninja»), 1966
 - «*Nihon Shunka-ko*» («Über lustige japanische Lieder»), 1967
 - «*Muri Shinju Nihon no Natsu*» («Selbstmord – Japanischer Sommer»), 1967
 - «*Koshikei*» («Die Erhängung»), 1968
 - «*Kaettekita Yopparai*» («Die Rückkehr der Betrunkenen»), 1968
 - «*Shinjuku Dorobo Nikki*» («Tagebuch des Diebes von Shinjuku»), 1968
 - «*Shonen*» («Der kleine Knabe»), 1969
 - «*Tokyo senso sengo Hiwa*» («Geheime Nachkriegsgeschichte nach dem Krieg von Tokyo»), 1970
 - «*Gishki*» («Die Zeremonie»), 1971
- Nagisa Oshima wurde am 31. März 1932 in Kyoto geboren.

FESTIVALS

Pesaro

Ein internationales Filmfestival, das sich erlauben kann, zu enttäuschen

«Zum erstenmal in diesem Jahrhundert, und vielleicht zum erstenmal seit Jahrhunderten überhaupt, erkennen die Menschen allmählich, dass man, wenn man etwas sagen will und dies mittels einer didaktischen Erklärung tut, in den meisten Fällen eher Widerstand als Zustimmung findet.» An diesen Satz (der von Peter Brook und Antonin Liehm stammt) hatte man sich dieses Jahr in Pesaro öfter, als einem lieb war, zu erinnern: tatsächlich brauchte man bei etlichen Beiträgen lediglich die Inhaltsangabe zu kennen, um sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die ganze didaktische Langeweile sämtlicher Phrasen und Programme auszudenken. Stichproben genügten jeweils, um auch die Armut des Bildes, die Phantasielosigkeit der Gestaltung bestätigt zu finden. Was sich nicht ständig verändert und erneuert, was sich nicht unentwegt erbarmungslos selbst in Frage zu stellen vermag, ist tot – auch im Film.

Die Entdeckung: Oshima

Jene, die mit ihrer Dogmenhaftigkeit und Lustfeindlichkeit eine beängstigend reaktionäre Starre entblössen, hielten sich vielleicht mit Vorteil an Oshima, der meint: «Eine als richtig bezeichnete politische Position und als fruchtbar betrachtete Schöpfungsbedingungen sind noch keine Garantie dafür, dass Kunst zustande kommt.» Nun, wenn auch sämtliche europäischen Beiträge ernüchterten und enttäuschten; wenn selbst die lateinamerikanischen Filme – mit einer einzigen Ausnahme (Sanjines) – weder Neues noch ganz Überzeugendes brachten, so hat sich Pesaro, die Mostra des unabhän-

Von diesem geläuterten Zustand, von der Todesnähe aus sieht Oshima dann Welt und Mensch in grellem Licht: illusionslos, doch ethisch-moralisch, dadurch selbst politisch wach; den Menschen als Verurteilten ohne wirkliche Alternative erkennend; verurteilt, ob nun zum Sterben oder zum Überleben, zum Töten oder zum Erdulden.

Grossartig kommt das in «Die Erhängung» zum Ausdruck, wo ein Verurteilter die Hinrichtung überlebt und dann mit dem Auge dessen, der den Tod akzeptiert und gekannt hat, die Welt beobachtet, seine eigene Identität erkennt, sich durch die Liebe befreit und letztlich im nun frei gewählten (Hinrichtungs-)Tod nicht nur seinen Unschuldsbeweis, sondern die Erfüllung seines Durstes nach dem Absoluten sieht: nach der uneingeschränkten Liebe, die in dieser Welt, einem groteskerbärmlichen Theater, nicht zu realisieren ist.

Ist diese Welt ein undurchdringliches Labyrinth («Tagebuch des Diebes von Shinjuku»), herrschen in ihr Niedrigkeit, Egoismus («Das zu ernährende Tier») und Verdrängung, reibt man sich an ihrer Widerrücklichkeit und an ihrem fatalen Zeremoniell auf («Die Zeremonie»), so ist der Eingang in den Tod und dessen Absolutheit doch nicht jedem möglich. So versucht sich die Frau in «Der Besessene am helllichten Tag» zweimal das Leben zu nehmen – umsonst. Ihrem jeweiligen Suizidpartner indessen gelingt der gleiche Schritt auf Anhieb. Eine unumkehrbare Schicksalsbestimmung wird auch in «Geheime Nachkriegsgeschichten» deutlich.

Dem Werk Oshimas fehlt allerdings noch

die letzte Rigorosität und Festigkeit. In seinem bewundernswerten Ernst nimmt er Statik, Unbeholfenheit, Konfusion in Kauf. Die von Tod und (sexueller) Gewalt geprägte Welt ist schwer in Rhythmus und Tonfall, wobei – anderseits – gerade dieses Bohrende, Eindringliche, Kompromisslose die Faszination eines Beschwörungsakts gewinnt. Oshima erscheint, etwa im überragenden Werk «Die Zeremonie», selbst als jener Mensch, der allmählich zugedeckt, lebendig begraben wird; der langsam erstickt und die Umarmung nur noch von ferne als Wohltat empfindet, den andern durch verstopfte Ohren noch kaum vernimmt; der im Kuss seinen Mund, in der Berührung seine Haut von der Erde durchdrungen fühlt und nichts als Erde riecht – und doch in einer morbiden Welt nicht sterben kann.

Film in Lateinamerika

Wenn es auch nützlich schien, vom Anlass in Pesaro zu profitieren, um Oshima hier ein klein wenig bekannter zu machen, so sollen die lateinamerikanischen Beiträge, die den zweiten positiven Schwerpunkt bildeten, doch noch kurz erwähnt werden.

Was ihnen allen mehr oder weniger gemeinsam ist, liegt im Blick auf Vergangenes, das man derart transparent zu machen versucht, dass Probleme der Gegenwart, der eigenen Kultur und Natur in den Vordergrund rücken. Dazu greift Tomas Gutierrez Alea ins 17. Jahrhundert zurück («Geschichte eines Kampfes gegen die Dämonen»); Manuel Octavio Gomez, von «Der erste Angriff mit der Machete» bekannt, spricht vom Kuba der dreissiger Jahre («Die Tage des Wassers»); der Bolivianer Jorge Sanjines rekonstruiert eine der vielen blutigen Niederschlagungen von Arbeiterunruhen (1967); der Argentinier Gerardo Vallejo schliesslich reflektiert mit seinem halbdokumentarischen Bild einer Familie über eine ganze Region und drei – ungenügende – Möglichkei-

ten, der Ausbeutung und dem Elend zu begegnen.

Der Regisseur der beiden ausserordentlich schönen und stimmigen Filme «Ukamau» und «Iwar Mallku», der Bolivianer Jorge Sanjines, war für den wohl reifsten und wichtigsten Film aus Lateinamerika besorgt: «Die Nacht von San Juan». Produziert wurde er dank des italienischen Fernsehens, das damit den Zyklus «Lateinamerika, gesehen von seinen Regisseuren» eröffnet und de Andrade (Brasilien), Alvarez (Kuba), Getino (Argentinien) und Ruiz (Chile) die Gelegenheit gibt, sich frei mit ihrer Situation auseinanderzusetzen. In seinem revolutionären Epos beobachtet Sanjines an einem authentisch und intensiv wirkenden Modell die Reaktion der Gewalt auf jene, die mehr Lohn, aber weniger Elend und Ungerechtigkeit verlangen. Im Dienst der Herrschenden und Profitierenden zerstörten Polizei und «Rangers» jedes menschliche Aufbäumen im Keim. «Die Nacht von San Juan» verfällt dabei in keinem Augenblick ins Deklamatorische oder Didaktische; Sanjines berührt den Betrachter vielmehr mit einem geradezu samten und warmen Ton, der indessen jäh wie ein Peitschenschlag ins offene Gesicht treffen kann; alles ist von komplexem Leben, von Spontaneität und reportagehafter Direktheit erfüllt. Die ruhigen, atmosphärisch dichten Bilder erhöhen dieses Zeugnis einer düsteren, bewegten Zeit zum Gleichnis: ein inniger Film, der nicht nur im Einklang steht mit dem am Anfang zitierten Satz, sondern auch von einem Bewusstsein und einer Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung zeugt, die den meisten in Pesaro vertretenen Europäern durch und durch fehlt. Bruno Jaeggi

Reflexion über Wirklichkeit, Vorstellung und politischen Film: «Geheime Nachkriegsgeschichten nach dem Krieg von Tokio» des Japaners Nagisa Oshima

AUFSÄTZE

Peter Fleischmann zum jungen deutschen Film

Ausschnitte aus einem Interview

1969 hat Fleischmann dem deutschen Film neuen Auftrieb verschafft: «Jagdszenen aus Niederbayern» wurde, wo immer das Werk in den folgenden Monaten auch auftauchte, als der wichtigste deutsche Film seit vielen Jahren bezeichnet. Glauber Rocha erkannte in ihm das erste Werk Deutschlands, das gegenüber der «Neuen Welle» ohne Komplexe dasteht; in Cannes, Berlin und Pesaro konzentrierte sich das Interesse weitgehend auf den jungen Regisseur: abseits der verbissen und dadurch völlig unfruchtbaren Produkte Kluges, weit entfernt sowohl von interessanten, doch mehr und mehr verrannten Straub als auch von den biederer Jungfilmmern wie Schamoni hat sich in Peter Fleischmann ein Talent angemeldet, von dem vieles zu erwarten ist.

Heute lässt die Fortsetzung dieses ermutigenden Ereignisses, Fleischmanns neuester Film «Das Unheil», auf sich warten. Obwohl Fleischmann mit einem der hoffnungsvollsten Regisseure, Volker Schlöndorff, eine Produktionsgesellschaft gegründet hat; obwohl Roland Galls «Wie ich ein Neger wurde» starke Beachtung verdient; obwohl die Münchner Sensibilisten einen neuen Wind bringen, hat sich in der deutschen Filmproduktion nichts zum Besseren gewendet. Die Kluft zwischen völlig unverändertem urdeutschem Bieder- und Bürgersinn, der sich von Heintje bis zu den «Sex»filmchen breittut, und den isolierten Vertretern einer mehr und mehr in Igelstellung verharrenden Filmerelite, die unverständen und zurückgebunden bleiben, ist grösser und tiefer denn je.

Für das Poetische und Lebendige

Es ist heute – wenige Wochen vor der Premiere von «Unheil» – eher beängstigend, auf die Gespräche zurückzugreifen, die ich mit Peter Fleischmann in Pesaro, Mannheim und Cannes über die deutsche Filmsituation geführt habe – nicht obwohl, sondern gerade weil sie in ihrer harten Analyse der filmischen Infrastruktur der Bundesrepublik unvermindert weitergegangen.

Der Film versucht, durch Sensibilität und Poesie zu packen – es scheint, dass es Ihnen gelungen ist. Sehen Sie darin einen Unterschied zur übrigen deutschen Produktion?

Ich habe die Nase voll von diesen trockenen, weitverbreiteten Lageberichten. Ich wollte die Leute zwingen, zuzusehen und sich betroffen zu fühlen; das kann man

