

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 3

Artikel: Ein Kreisen um den heissen Brei
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932101>

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: 19.04.2026

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

Ein Kreisen um den heissen Brei

Im März zeigt das Filmpodium in Zürich vier weitere Beispiele aus der besonders ergiebigen Periode der frühen sechziger Jahre.

Pierre Lachat

Was in der Februar-Nummer von ZOOM unter der vorliegenden Rubrik ausgeführt worden ist, lässt sich (mit Einschränkungen) bis ins März-Programm des Filmpodiums hinein weiterverfolgen: Offensichtlich sind die frühen sechziger Jahre, wie an jener Stelle bereits festgehalten, eine ausserordentlich fruchtbare Periode der Filmgeschichte gewesen. Das erweist sich jetzt auch an Beispielen aus Brasilien, Polen, Japan und (wieder) Italien.

In Brasilien weitet in der fraglichen Zeit (1963 und 1964) die Aufbruchsbewegung des *Cinema Novo* mit herben sozialkritischen Geschichten Film um Film den Blick auf einen Kontinent in permanentem Aufruhr. «*Vidas secas*» (1969) von Neslon Pereira dos Santos ist eines der Beispiele, die den Hintergrund der Umwälzungen besonders deutlich – sozusagen in reinster Form – ausleuchten. In Japan setzt sich derweil die (leider heute endgültig verlorene) klassische Tradition der Kurosawas und Mizoguchis fort, wenn mit Hiroshi Teshigaharas «*Suna no onna*» (Die Frau in den Dünen, 1964) auch noch tastend, zaghaft und mindestens vorübergehend ohne richtiges Vertrauen in die Zukunft. In Osteuropa dirigiert unterdessen Andrzej Munks «*Pasazjerka*» (Die Passagierin, Polen 1964) ein weiteres Mal den Blick zurück auf den Weltkrieg, während Bernardo Bertolucci mit «*Prima della rivoluzione*» 1964 eher in die Gegenrichtung weist und kommende Veränderungen – die bevorstehenden Rebellionen der späten Sechziger – klimatisch vorausahnt.

Es ist leider bezeichnend, dass der

«*Suna no onna*»
von Hiroshi
Teshigahara



polnische Regisseur vor Abschluss der Dreharbeiten stirbt, wodurch «Die Passagierin» – ein Film, der sich in Rückblenden auf die Judenverfolgungen im Zweiten Weltkrieg besinnt – zu seinem Vermächtnis gerät. Der Italiener hingegen ist zur selben Zeit sage und schreibe 24 Jahre alt geworden und hat schon «*La commare secca*» (nach einem Drehbuch von Pier Paolo Pasolini) hinter sich. So stehen denn, in unsern Breiten, traditionelles und junges Kino (wie man neuerdings sagt) einander gegenüber. Doch wohin die Entwicklung bereits steuert, wird gerade durch den Vergleich zwischen dem polnischen und dem italienischen Beispiel hervorgehoben. Der sogenannte sozialistische Film nämlich bleibt, wiewohl auf eine durchaus lebendige Weise, der Vergangenheit verhaftet. Der «westliche» hingegen legt ein gewisses drängendes Ungestüm an den Tag.

Zusammen repräsentieren Pereira dos Santos und Bertolucci, als Bewohner der «Dritten» und der «Ersten» Welt, die Kräfte, die die nächsten anderthalb Jahrzehnte der Weltfilmgeschichte weitgehend bestimmen werden. Teshigahara und Munk ihrerseits sind, als Japaner und Pole, Bewohner von Zwischenwelten (wenn man so sagen darf) und – in einem gewissen Sinn – auch von Zwischenzeiten. Die beiden nehmen sich bereits ein wenig wie Nachgedanken des historischen Prozesses aus. «*Die Frau in den Dünen*» erreicht als Zweipersonenstück vor einer Szenerie in ununterbrochener Bewegung sogar so etwas wie eine Zeitlosigkeit, die bewusst ans absurde Theater jener Epoche erinnert. Da erschliesst sich eine Dimension jenseits von hier und jetzt, aber auch jenseits von anderswo, von gestern und morgen. Und wie-



der einmal kommt zum Vorschein, was letztlich die Besonderheit so vieler japanischer Filme der Jahre zwischen 1945 und 1975 ausmacht: dass sie es nämlich fertigbringen, immer sehr fernöstlich und zugleich immer sehr von westlichen Vorbildern inspiriert zu sein.

Bertolucci, noch mit beiden Beinen in seiner Gegenwart drin, führt in «*Prima della rivoluzione*» einen Bürgersohn in Parma vor, der den Ausstieg aus seiner Klasse probt. Er tut es, um sich (möglicherweise) der Linken, den Kommunisten anzuschließen, die ihn allerdings so wenig mit offenen Armen empfangen, wie es jedes andere mögliche Milieu zu tun bereit ist. Tastend, suchend geht der Held seinen Weg zwischen öffentlichem und privatem Leben, zwischen Kultur und Politik. Aber er tut es noch ganz ohne zu wissen, welcher Entscheidung ihn wohin führen wird, in welcher Reihenfolge sich die fälligen Antworten (wenn überhaupt) sinnvollerweise finden lassen und wie sie einander wechselseitig bedingen werden. So treibt einer ziellos dahin, und so vieles scheint offen, aber für fast alles ist es auch noch um etliches zu früh. Die Kreisbewegung – als Rückkehr an den Ausgangspunkt im Glauben, voranzukommen – wird dementsprechend zur beherrschenden grafischen Form von «*Prima della rivoluzione*». Man kreist um den heißen Brei herum: Vielleicht tut das nicht nur der Film, sondern der ganze historische Moment, in dem er entsteht. Eindeutig ist nur die Verwirrung der Gefühle und Gedanken. Und vielleicht ist es überhaupt am besten, gar nichts zu unternehmen und nur einfach

das Leben zu genießen, das dem Helden so unendlich süß und verlockend vorkommt.

Die Authentizität – um nicht zu sagen: die Einmaligkeit – des Films ergibt sich zweifellos daraus, dass sich der junge Bertolucci aus Parma 1964 selber noch in einer vergleichbaren Lage befindet, auch wenn

die autobiografische Identität von Autor und Protagonist ihre Grenzen hat. Wir begreifen am Beispiel von «*Prima della rivoluzione*» besser denn je, warum Filme, die das Jungsein glaubwürdig darstellen, äusserst rar sind: weil sie nämlich meistens von den Nichtmehrjungen gemacht werden.

Pereira dos Santos seinerseits führt hinaus in die karge weite Urszenerie des Cinema Novo, in den mythischen Sertão des Nordostens mit seinen Dürren und mit seiner Armut; in die vergessenen, sich selbst überlassenen Gegenden des gewaltigen Landes, in eine Art von brasilianischem Gegenstück zum italienischen Mezzogiorno (der ja einer der Lieblingslandschaften des italienischen Neorealismus darstellt). Der Viehhirt Fabiano zieht mit seiner Familie von Gut zu Gut, überall dorthin, wo der trockene Sommer jeweils ein Überleben – sprich: ein Nichtverdursten – gerade

noch möglich macht. Die vornehme Entscheidungsschwäche, die sich der italienische Bürgersohn leistet, müsste dem Helden von «*Vidas secas*» nicht nur als Luxus, sondern als etwas Unverständliches erscheinen.

Mit einer schlichten narrativen Kraft sondergleichen, schnörkellos und ohne jeden verbalen Nachdruck – auf eine Art und Weise, die sich als «neo-realistischer als der Neorealismus» bezeichnen liesse – wird verdeutlicht, wie die Armut das Leben der grossen Mehrheit der Brasilianer im Hinterland bestimmt. Armut bedeutet zuvorderst Dürre, Mangel an Saft, im physischen Sinn, aber auch Mangel an psychischer und kultureller Labsal. In der Trockenheit droht das Leben selbst einzugehen. Wo sich Widerstand manifestiert in diesem Land, ist es ihm weniger um Verbesserungen, als ums nackte Überleben zu tun.

Die angehenden Kulturrevolutionäre Pereira dos Santos und Bertolucci haben davon zu träumen begonnen, die Verdammten dieser Erde, gerade von der Art des Viehhirten im Sertão, sich erheben zu sehen, womöglich gar noch Seite an Seite mit den entlaufenen Bürgersöhnen von Parma und Rio oder São Paulo. Völlig ausbleiben wird nichts von dem sehnlichsten Erhofften. Aber Wirklichkeit wird nur Vereinzelt davon und selbst das höchstens für eine Weile. ■

