

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 2

Artikel: Ästhetik des Hungers, Moralismus der Satten
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932169>

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: 18.04.2026

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



Ästhetik des Hungers, Moralismus der Satten

Während in Südamerika der späten sechziger Jahre ein neuer Stil des politischen Kinos entstand, machte sich in Europa Eric Rohmer Gedanken zu Ethik und Moral. Im Februar im Zürcher Filmpodium.

Pierre Lachat

Glauber Rocha war eine, in einem gewissen Mass sogar *die* Symbolfigur unter den Filmemachern Lateinamerikas. Wenn nicht das Kino des ganzen Kontinents, dann personifizierte er doch wenigstens dasjenige Brasiliens. Und galt das nicht bezogen auf die gesamte Spanne des Jahrhunderts, dann galt es sicher bezogen auf die (entscheidenden) sechziger Jahre. Er verstand es, die intellektuelle und künstlerische Unbedingtheit der damals aufkommenden europäischen Neuerer wie Godard oder Straub mit der impulsiven Beseeltheit des Exoten zu verbinden. Er kam, wie man eben zu sagen begann, aus der Dritten Welt.

Seine Filme schliessen mit entwaffnender Selbstverständlichkeit soziale und politische Analyse auf der einen Seite und opernhafte, karnevaleske, populär-magische Elemente auf der andern in sich. Die *Trance*, von der 1967 in «*Terra em transe*» vielsagenderweise schon im Titel die Rede ist, gehört ganz vorn mit zu diesen Bausteinen. Der Film handelt von ihr, versucht aber auch, in eine solche zu versetzen. Revolutionärer Eifer wird bei Rocha demonstriert wie (notabene) praktiziert. Doch beschwört der Autor ebenso die archetypischen Rituale des sogenannten Tropikalismus, samt dessen ironischen Bekenntnissen zur Tradition der «Menschenfresserei». Nicht mit Ekel, sondern lustvoll erinnert man sich der Ureinwohner, die die anrückenden Kolonialisten zu verspeisen pflegten. Ausdrücklich versucht sich jemand wie Rocha als Erbe sowohl der portugiesisch-europäischen wie auch

der afrikanisch-indianischen Überlieferung zu gebärden. Wieviel er auch immer aus dem Filmschaffen Europas übernimmt, nie lässt es Rocha allein dabei bewenden. Immer zeigt sich da auch seine andere, ganz eigene Seite.

Mit seinem radikalen Impetus vertritt der Exilant und Frühverstorbene nachträglich gesehen besser als jeder andere die historische Gruppe des *Cinema Novo* (wie es damals hiess). Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues und andere brechen von (spätestens) 1960 an auf, Brasiliens Kino aus der hinterwäldlerischen Mittelmässigkeit kassenfester musikalischer Komödien, der sogenannten *chanchadas*, herauszubringen und ihm (für eine Weile) Weltgeltung zu verschaffen. «Uma estetica da fome» – lies: «Eine Ästhetik des Hungers» –, so überschreibt Rocha 1964 einen Aufsatz über Ursprung, Eigenart und Ziele des *Cinema Novo*. Der heute legendäre Text wird zum Manifest der ganzen brasilianischen Schule.

Sie habe, so schreibt er, «das Thema des Hungers beschrieben, poetisiert, zur Diskussion gestellt, aufgegliedert und zum Leuchten gebracht: Figuren, die Erde essen, Figuren, die Wurzeln essen, Figuren, die stehlen, um zu essen, Figuren, die töten, um zu essen, Figuren, die fliehen, um zu essen – schmutzige, hässliche, abgezehrte Gestalten, die in schmutzigen, hässlichen, dunkeln Häusern leben. Diese Galerie von Hungerleidern hat zur Gleichsetzung des *Cinema Novo* mit dem Miserabilismus geführt, den die Regierung so heftig verurteilt

und mit ihr die Kritiker, die im Dienst ausländischer Interessen stehen, die Produzenten und auch das Publikum, das die Bilder seines eigenen Elends nicht erträgt. Dieser Miserabilismus des *Cinema Novo* läuft der Tendenz zum verdauungsförderlichen Kino entgegen, die der Grosskritiker des Staates Guanabara, Carlos Lacerda, verfiht: Filme über reiche Menschen in schönen Häusern, die Luxuswagen fahren – muntere, komische, schnelle Filme ohne jede Botschaft, die ausschliesslich industrielle Zwecke verfolgen.» Bemerkenswert, dass dann gerade die beiden berühmtesten Kinostücke Rochas – der andere, «Antonio-das-Mortes», entsteht 1969 –, die Hungerfrage eigentlich nur streifen. In «*Terra em transe*» geht es stattdessen um die Nöte eines Literaten, der sich schmähdlich in die Dienste eines Demagogen stellt. Dieser Politiker ist gezielt dem erwähnten Carlos Lacerda nachgebildet, der an Filmen ein waches Interesse hatte, bloss war es von einer Art, die ihn mit den Cinemanovisten nur in Konflikt bringen konnte. «Antonio-das-Mortes» andererseits ist eine Art von mythologischer Tragödie aus dem tiefen Hinterland Brasiliens, in der die *cangaceiros*, historische Banditen, eine Hauptrolle spielen.

Jemand wird vermutlich einmal (wenn nicht schon geschehen) die gesamte Geschichte von den Ursprüngen, den Umständen des Zustandekommens und der anhaltenden Wirkung von «*La hora de los hornos*» schreiben. In der vollen Fassung viereinhalb Stunden lang, bildet diese Kompilation zweifel-

los einen einmaligen Fall in der gesamten bisherigen Filmgeschichte. «Die Stunde der Hochöfen» von Fernando Solanas und Octavio Getino entstand in einem Zeitraum von mehreren Jahren – vor, während und nach 1968 – in Argentinien und darf noch heute als Inbegriff des Filmessays schlechthin gelten. In seinen drei Teilen «Neocolonialismo y violencia», «Acto para la liberación» und «Violencia y liberación» unternimmt das monumentale Werk den Versuch, aus der Sicht aktiven revolutionären Widerstands die gesamte historische, soziale und politische Lage des lateinamerikanischen Kontinents (samt seinen Perspektiven) erzählend und analysierend darzustellen.

Auch wer heute die agitatorische Guerilla-Rhetorik für überholt hält – und eine lateinamerikanische Revolution sowieso für endgültig verpasst –, wird sich kaum der schieren grossartigen Fülle und Tiefe, dem gewaltigen Atem und dem stetig wechselnden Rhythmus dieser Chronik entziehen können. Nicht das beste Sachbuch – noch der beste Spielfilm – vermögen einem die grausame Logik und die aufwühlenden gefühls-mässigen Implikationen des Kolonialismus von gestern und vorgestern (und wohl mehr denn je von heute) auf so packende Weise plausibel zu machen. Ein Vergleich mit «*Yawar Mallku*» (Das Blut des Condors, 1968), den Jorge Sanjinés zur gleichen Zeit im Hochland von Bolivien dreht, drängt sich an dieser Stelle auf. Der Spielfilm stellt seinem ganzen Wesen gemäss etwas von dem, was das Essay übergreifend umfasst, anhand eines konkreten Einzelbeispiels dar. (Ein Indio-Dorf hat sich der heimlichen Sterilisation von Frauen durch ein sogenanntes Friedenskorps aus den USA zu erwehren, das darauf aus zu sein scheint, die Welt von Überzähligen zu säubern.) Wie sehr die Fiktion doch am Detail kleben bleibt, wo die – allerdings eben seltene – freie Form nach Lust und

Laune operiert! So ergibt sich, im historischen Nachhinein, ein gewisses Paradox bei «*La hora de los hornos*». War er nicht so sehr als Film (im geläufigen Sinn) und mehr als (heroischer) Akt gedacht, so ist es die Form, die ihre Wirkung bis heute ungebrochen zu tun vermag. Einmal mehr wird deutlich, dass das Medium, richtig verstanden und richtig angewendet, in stande ist, ganz einfach alles wiederzugeben. Gerade auch so gesehen bildet es eine Sprache im



«Ma nuit chez Maud»
von Eric Rohmer

umfassenden Sinn des Wortes. Sie kann uns einen Begriff von ganz Lateinamerika geben, auch davon, warum die Guerilla dann eben doch (an den meisten Orten) gescheitert ist – also auch davon, dass die Wirkung von Filmen nie überschätzt werden darf.

Eric Rohmer, der heute 74jährige Pariser Alt-Akademiker und Filmautor, dreht in der Beschaulichkeit der französischen Provinz sein moralistisch-privates Meisterstück «*Ma nuit chez Maud*» (1969), während weit hinten in Brasilien oder Argentinien Militärs und Guerillas aufeinanderprallen. Es ist eine unpräntöse, feinsinnige, gescheiterte – und verhältnismässig ernsthafte – Komödie wie aus vorkinematografischen Zeiten, und sie geht einer ganzen Reihe recht ähnlicher Kinostücke desselben immer gleich zufriedenen Autors voraus, die in den nun folgenden gut 20 Jahren entstehen.

Katholik, begegnet der Held (ein noch ganz unverbrauchter Jean-Louis Trintignant) seiner goldhaarigen Françoise während der Messe. Doch lernt er

andererseits auch die dunkle Agnostikerin Maud kennen, die ihn um ein Haar zwischen die Laken kriegt. Um seine Angebetete Françoise zu gewinnen, schwindelt er ihr fromm vor, jener verlockenden Brünette erlegen zu sein, was die Entscheidung der noch zögernden Blondine auf fast wundersame Weise beschleunigt.

Fünf Jahre später, nachdem er mit dieser eine Familie gegründet hat, begreift der Held, indem er jener, Maud, zufällig wieder begegnet, dass es zwischen den beiden Frauen eine Verbindung gab, die ihm die ganze Zeit über verborgen geblieben ist. Françoise hatte einen Geliebten, den damaligen (inzwischen geschiedenen) Gatten von Maud. Wer hat da nun wen warum mit bestem Wissen und Gewissen beschwindelt und manipuliert? Keiner und keine kann ganz ehrlich sein. Moralisten haben den

Vorzug (im Unterschied zu den Moralaposteln), weder sich noch andere zu überfordern. Sie anerkennen die unvermeidliche Lüge, die absolut notwendige Unoffenheit.

Was so exakt, sogar geometrisch angelegt scheint (gemäss den Gepflogenheiten der französischen Bühne), gewinnt in der schlicht-eleganten Inszenierung durch den kultiviertesten aller Filmregisseure der Welt etwas unwiederholbar Leichtes und Spontanes, eine unaufdringliche Ironie, die Rohmer in seinen späteren Filmen oft wieder gesucht, aber nur da und dort wiedergefunden hat. Seine runde Zufriedenheit konnte einen damals schon nerven, später tat sie es noch mehr. Doch was ihn (fast) jedesmal wieder vor sich selbst gerettet hat, ist seine Unfähigkeit, sich selber wirklich ganz ernstzunehmen. Und wie bereits angedeutet, heisst das wiederum soviel wie: seine Unfähigkeit, sich und andere zu überfordern. So schrecklich kunstvoll ist die Filmkunst bei ihm zum Glück gar nicht. ■