

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. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Erzählen gegen das Vergessen



1 DANI, MICHÉ,
RENATO & MAX

2 ERNESTO "CHE"
GUEVARA, DAS
BOLIVIANISCHE
TAGEBUCH

3 Bertolt Brecht und Max
Früch in MAX FRISCH,
JOURNAL I-III

4 NI OLVIDO,
NI PERDÓN

5 CHARLOTTE: «LEBEN
ODER THEATER?»

«Damit historische Ereignisse nicht in Vergessenheit geraten, muss man von ihnen erzählen.» So die Off-Stimme am Anfang von Richard Dindos neuem 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 genauer Betrachtung viel komplexer und bedeutungsvoller, 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 Díaz 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 Verschwundenen 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 2000 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 López 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, 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 berührendsten 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. Oktobers noch immer vor Augen. Dindos diskreter Einsatz von Archivaufnahmen des Massakers untermauert die bildhaften Schilderungen der Augenzeugen, ohne sie eins zu eins «illustrieren» zu wollen. Zuschauern, 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.

Erinnerungen werden auch an jüngere Generationen übertragen. In *NI OLVIDO NI PERDÓN* bilden die Aussagen der Augenzeugen von 1968 zwar den Kern des Films, doch Begegnungen mit Kindern und Jugendlichen stellen dar, wie das historische Bewusstsein weiterleben 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 Schauspielerguppe, die das damalige Klima von Repression und Gewalt dramatisiert. Dindo hat *NI OLVIDO NI PERDÓN* als letzte 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 López Osuna verkörpert, die fest entschlossen ist, den Kampf weiter zu tragen.

Politik und Ästhetik

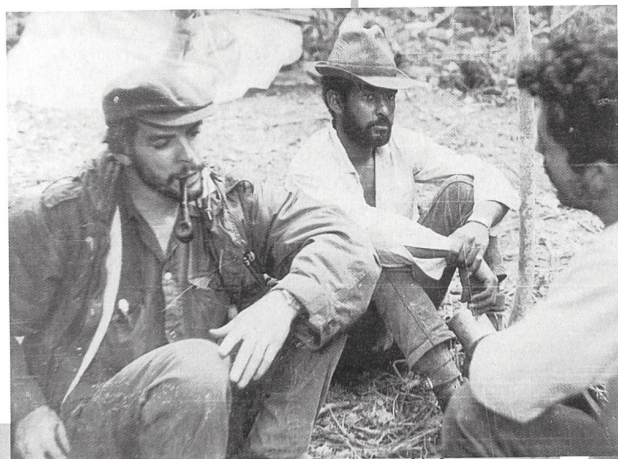
Bewegte Jugend, utopische Träume, Verfolgung durch politische Machthaber,

das Potential von Kunst als Instrument der Erinnerung: die Themen von *NI OLVIDO NI PERDÓN* sind Richard Dindos Themen schlechthin. Seit über dreissig Jahren greift er sie – aus einer Reihe historischer und geographischer Kontexte – konsequent immer wieder auf. Fast ausschliesslich realisiert er dokumentarische Porträts; immer sind die Porträtierten entweder Rebellen oder Künstler, oder beides. In jedem Fall gilt es, ihre Geschichten vor dem Vergessen zu bewahren.

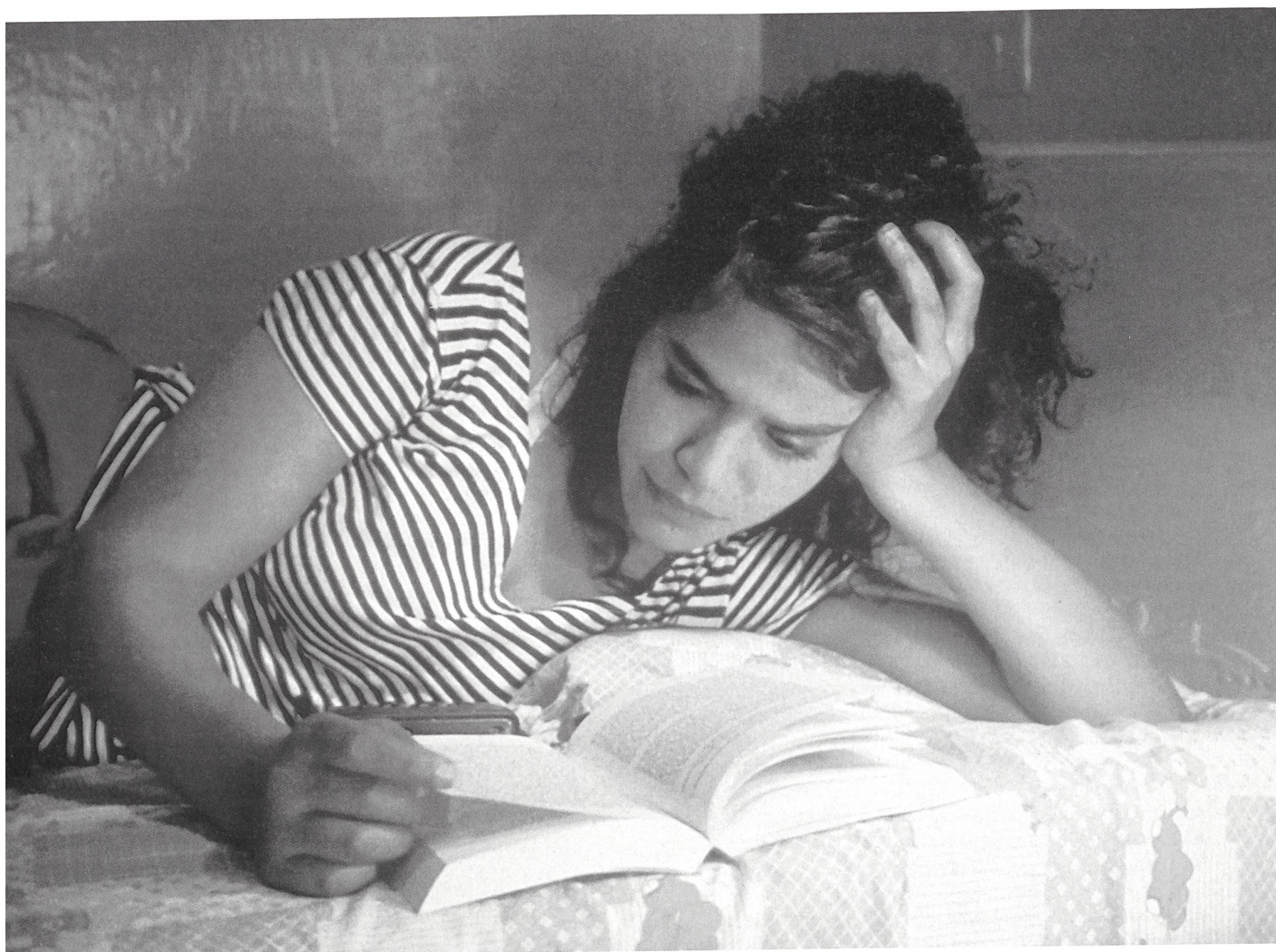
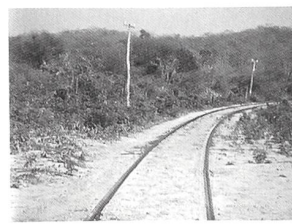
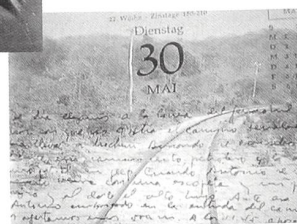
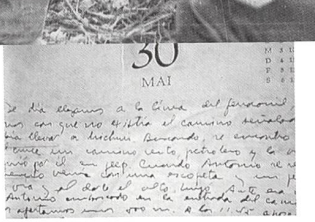
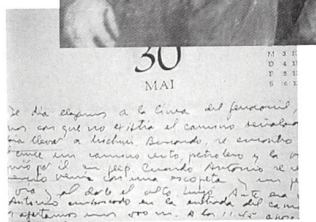
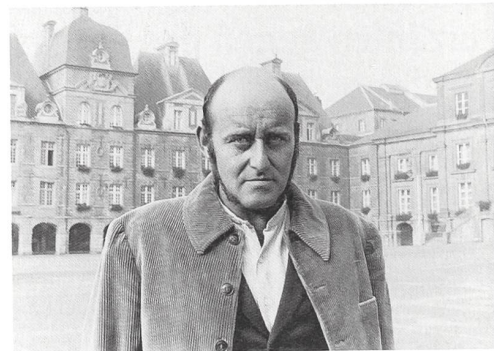
Dass es bei Dindo sowohl eine politische wie auch eine ästhetische Strömung gibt, lässt sich am Beispiel seiner beiden Filme aus diesem Jahr zeigen. Denn neben der achtundsechziger Bewegung in Mexiko widmete sich Dindo 2003 mit *ARAGON, LE ROMAN DE MATISSE*, welcher im vergangenen Frühling am Festival Visions du réel in Nyon uraufgeführt wurde, auch noch einem kunsthistorischen Sujet: Der Schriftsteller Louis Aragon, der 1941 aus dem besetzten Teil Frankreichs flüchten musste und in Nizza Henri Matisse begegnete, versuchte noch Jahrzehnte danach die Bilder des grossen Malers mittels Sprache einzufangen, bis er 1970 «Henri Matisse, roman» fertiggeschrieben konnte. Dindo nimmt Aragons Buch als Vorlage, um die Beziehung zwischen Bild und Sprache auf vielschichtige Weise zu ergründen. Thematisiert Aragons Buch die Begegnung zwischen Maler und Dichter, so wird in Dindos Film durch die Begegnung von geschriebenem Text und Filmbild eine weitere Ebene eingeführt. Doch neben den kunsthistorischen Betrachtungen lässt Dindo die Weltgeschichte nicht vergessen, sondern erinnert immer wieder an Aragons Flüchtlingsdasein in Nizza und an den Krieg, der jenseits der Grenze tobte.

Eine weitere tragische Geschichte aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs dokumentierte Dindo mit *CHARLOTTE: «LEBEN ODER THEATER?»* (1992). Das Porträt der jüdischen Künstlerin Charlotte Salomon basiert auf der Reihe von fast 800 autobiographischen Gouachen, welche die Malerin während den zwei Jahren im Exil in Frankreich produzierte, bevor sie 1943 von den Nazis verschleppt und ermordet wurde. Im Werk von Charlotte Salomon geht es aber nicht um ein Opfersein, sondern um die bewusste Aufarbeitung der eigenen Lebensgeschichte und die Entwicklung einer starken subjektiven Formsprache. Dass die Künstlerin auch geschriebene Texte in ihre Bilder integrierte, macht sie zur idealen Protagonistin für Dindo, der die Beziehung zwischen Sprache und Bild gerne immer wieder thematisiert. Wie bei *ARAGON, LE ROMAN DE MATISSE* schafft die dokumentarische Kamera eine zusätzliche Ebene, in dem sie die Bilder und Texte von Charlotte Salomon

1



2



3



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-Aktivistinnen 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 präzise ausgewählte historische Orte konzentriert, gelingt es ihm, grosse Themen der Weltgeschichte authentisch und glaubhaft zu erfassen.

Begegnung mit Abwesenden

Er leistete 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 Heldinnen 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 Ches 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 BOLIVIANISCHE 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