

D

Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa

Nicht anders können die Tage gegläntzt, nicht weniger Wärme gespendet haben als am Anfang, am Geburtsfest der Welt

Land	Italien 1970
Produktion	Guido Lombardi, Anna Lajolo
Regie, Kamera, Ton, Schnitt	Guido Lombardi, Anna Lajolo
Musik	G. Ligeti, Pink Floyd
Darsteller	Sandra D'Olif, Karl Baumgartner, Sebastiano Bernadello
Format	16 mm
Länge	40 Minuten

Über unseren Film

Von Guido Lombardi

D nimmt seinen Ursprung von der gegenseitigen Durchdringung der Irrealität und der Realität: Dies ist die Basis einer weiteren zukünftigen Realität, die der Film sucht und ausführt als Sprache der Phantasie und des politischen Stellenwerts. Die Personen im Film - Überlebende - leben in der Sprache und im Schweigen eine poetische Existenz des Todes: Das Irreale bricht in das Reale ein. Der rationale Aspekt ist nur ein Teil dieser Welt im Aussterben, deren Bewohner die letzte Generation sind. Die Schauplätze, Orte und Objekte einer langen stummen Gewalt, sind die Dörfer des östlichen Liguriens, wo 'die Welt der Bäume und Tiere' im Aussterben ist, um der 'Autobahn' Platz zu machen.

Die Fragmente des ersten und zweiten Buches der 'Georgica' des Vergil, die der alte Bauer spricht, sind ein soziales und philologisches Sediment, von dem die kritische Beschreibung der Gegenwart ihren Ausgang nimmt im Kontrast zu der Beschreibung einer ausgewogenen Welt, wie es die Vergils war.

Die Auszüge aus dem Essay 'Künstlerische Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution' von Peter Schneider verdeutlichen die heutige schöpferische Funktion der Phantasie.

Die Gesamtansicht einer Welt, wie sie der Bauer enthüllt und ausdrückt, ist die Freiheit selbst in ihrer reinsten und tiefsten Bedeutung. Wir glauben, daß die Sprache der Freiheit dann konkret wird, wenn sie aus dem Raum der Kunst, aus dem Subjekt als Freiheit des Autors heraustritt. Dieser muß verantwortlich sein, die notwendige Freiheit für die Realität und die anderen zu suchen und zu erfinden, und nicht seine individuelle Freiheit, aus der sich sein Alibi als Künstler nährt. Es ist notwendig, den Begriff der Freiheit neu zu formulieren: Der Bauer enthüllt die Einengung der Freiheit, da er häufig gezwungen ist, die Vergangenheit zu beschwören. Der Film hat keinen Teil an der Abstraktion der Freiheit der Kunst, sondern ist bestimmt in seiner Materialität. Die fehlenden Bilder

am Ende sind ein Raum, den es noch auszufüllen gilt, da der Film sich in der Form und in der Zeit in einer Steigerung befinden will.

'Lo spazio inosservato' (Der unbeobachtete Raum)

Von Guido Lombardi

... In einem bestimmten Moment wird es notwendig, Filme zu machen, aber ohne ein festes Schema, ein strenges Treatment anzuwenden, sondern vielmehr indem man eine Idee vom Menschen verwirklicht, die ihre eigenen Formen hat. Filme machen bedeutet, die Ideen vom Menschen und nicht von der Ästhetik zu definieren. Als Art des Sehens, die sich in viel objektiveren Formen äußert als jede andere Kunst, ist im Film immer alles sehr historisch: vor allem die Umwelt und der Mensch selbst im Bild tragen die Zeichen der Zeit. Heute ist es ein Dokumentarfilm, morgen schon ein historischer Film. Als Verwandlung der Wirklichkeit in Bilder und der Bilder in Wirklichkeit geht der Film von einem gesehenen Objekt aus, das aber die Möglichkeit einer Veränderung in sich trägt, einer anderen Existenz in der Lebendigkeit der Phantasie, die die Wirklichkeit fortführt. Außer Reproduktion ist die Phantasie auch Forderung, sie erweitert die Realität um ihre fehlenden Teile, ermöglicht eine Vision. Der unabhängige Film kann sich als politischer in diesen Grenzen definieren, indem er eben andere Bilder für die Realität sucht oder andere Bilder aus Bildern macht. Ein Taschenspielertrick manchmal, aber er kann seine Rationalität, seine Parteilichkeit erweitern und explizit in einer Kollektivarbeit ausdrücken. Unablässig können wir den Film erfinden, unaufhörlich müssen wir die Wirklichkeit entdecken. Diese sucht neue Bilder, andere Existenzen, erfindet sich selbst; zögernd zieht sich der Film in seinen Raum zurück, später kann er in die Gesten, in das Leben positiv oder negativ übergehen.

Der politische Film ist nicht das ausschließliche Problem eines Autors, sondern Ausdruck eines viel weiteren und komplexeren Prozesses, der sich nicht auf der Ebene des Eindrucks zeigt, sondern in der Zeit, in der diese Erkenntnis in ihrer Eigentümlichkeit und Notwendigkeit materiell produziert wird: nicht als Resultat einer ökonomischen Zeit des Profits. In diesem Zusammenhang sind die Unterschiede in der Konkretisierung wichtig, die Verallgemeinerung geht meistens in den Konsum über. Sie ist realer außerhalb des Films als Projekt und Praxis, als innerhalb des Films als Emotion. Wenn der politische Film aus den Grenzen seines Raumes und seiner bestimmten Zeit, aus der Umwelt, in der er entstanden ist, ausbricht, läuft er Gefahr, wieder 'Kultur' und 'Kunst' zu werden, sich aufzulösen. So wird er wieder kritischer Diskurs, wird wieder Idee von sich selbst. Seine Parteilichkeit ist ein kinematographischer Prozeß im Film und im Material, ist die Bewegung der Bilder, die Veränderung einer imaginären oder realen Situation, ist nicht einfach Information. Die politische Verwendung des Films ist eine Instrumentalisierung, der Prozeß kann außerhalb des Filmes verlaufen, er ist eine Konsequenz.

Der Schatten, der Widerschein, das Echo

Wenn in Bezug zur Realität der unabhängige Film - in einer übertriebenen ironischen Weise auf seine rosafarbene oder fluchtbeladene, aber befreiende Ideologie beschränkt - konkret fragmentarisch, unbestimmt erscheint, kann er sein Vorgehen in der Wirklichkeit ausdehnen als Definierung und Erweiterung jener Modalitäten, die ihn als neue kinematographische Erfahrung ausweisen.

Diese verschiedene Art sich dem Film gegenüberzustellen tendiert dahin, die Totalität der filmischen Erfahrung in der Wirklichkeit authentisch wiederzugewinnen, gegen die Darstellung "gesellschaftlicher Sublimationen, die dazu dienen, sich vom Widersprüchlichen

zu befreien", gegen die Darstellung "ideologischer Träume", zu denen der Film in seinem konstanten Beitrag zur Inauthenzität, zur Repression der Einbildungskraft, der Intentionalität, des Gestus gelangt ist, gegen eine filmische Darstellung, die sich als Darstellung der Abwesenheit von Wirklichkeit erweist. Der Film bewegt sich so in einem mystifizierten Raum, in dem der Ausschluß der historischen Wahrheit - des Antagonismus Arbeiterklasse / Proletariat - Kapitalisten / Bürger - verstanden als Ungleichheit und Tilgung letzterer, sein Fehlen von Realität und seinen Naturalismus bestimmt.

Ein opportunistisch dosiertes Wertesystem überzieht die Wirklichkeit und macht sie austauschbar bis zum Extrem. Das, was Abwesenheit bedeutet (in ihrem ganzen spektakulären Paradigma: Armut, Unglück, Kummer, Schmerz, Elend, Schicksalsschläge, Mißerfolg...) wird dargestellt durch das, was im Vordergrund steht (Reichtum, Glück, Freude, Abenteuer, Überfluß, Erfolg...). Es entstehen so weder Gegensätze noch Zusammenstöße, sondern Gleichsetzungen; in diesem "glücklichen Raum" ist das Proletariat dargestellt durch die Bourgeoisie, als Wohlstand.

Der Film bleibt Widerhall der Stimme, Schatten der Person, Echo eines Gesprächs, ihre Darstellung. Vor der Kamera steht eine "verstörte" Person, "verschleiert" oder "exaltiert" von der Psychologie und den "Mysterien" einer Ich-Wirklichkeitsbeziehung, empfunden als Selbstbehauptung oder Unterdrückung, als ultraphantastischer Individualismus. In diesem Bezug wird es nie möglich sein, wenn man im Rahmen des bürgerlichen Films bleibt, die Objektivierung zu erreichen, Sprache als lebendige Schichtung durchsichtiger oder symbolischer Wahrheiten zu erfassen, Sprache als Identität mit sich selbst, nicht als Darstellung.

Vor der Kamera spricht man in den Formen des Mythos (zur Metaphysik hin) oder in den Formen der Wirklichkeit (zur Praxis hin); nur letztere führen wiederum zur Authentizität des Films, wohingegen sich in den Formen des Mythos "die Kunst" und "die Kultur" zeigen, wie in einem unerreichbaren Spiegel, in dem sich die Gesellschaft verdoppelt. In den Formen der Wirklichkeit bestimmen die Handlung des Sprechenden: Wörter und Bilder, die Sprache, ihre Wahrheit in der Wirklichkeit, sie formen sie und formen sie um.

Der Prozeß der Bedeutungsgebung und filmischen Strukturierung von seiten einer Gruppe zielt weitaus stärker darauf ab, den filmischen Raum in einen sprachlichen zu verwandeln: die einzelnen Teile des Systems in Klammern zu setzen: (Auto-)biographie, und um den Raum der Bedeutungsgebung aufs stärkste zu erweitern und zu bestimmen: (Autobio-)graphie. Diese Modalität klärt sich im Satz: der Autor muß die notwendige Freiheit für die Wirklichkeit und für die anderen finden und erfinden. Das Kino ist der skandalöse Ort der Darstellungen als "falsche Verbesserung oder emotionale Verseuchung", die immer mehr repressiv-darstellend den unteren Schichten der Gesellschaft gegenüberstehen. Wenn der Raum der bürgerlichen Wirklichkeit als Kontinuum gegeben ist (natürlich/geistig), ohne Brüche und Widersprüche, neutralisiert man die umgebende Welt, indem man sie auf eine indifferenzierte, taube und folglich unsichtbare Materialität beschränkt; gewöhnlich sehen (und hören) wir nicht die Gegenstände / Töne, da wir sie für unsere Verteidigung / Selbstbehauptung funktionalisiert haben; wir gebrauchen ein Netz von Begriffen, die eine fließende Kontinuität mit den sterilen Objekten und die einen verfallenen organischen Raum der Selbsterhaltung gewähren (Schlaf / Privacy: Privatperson, sich als Privateigentum besitzen) - (nach Carlo Finale: 'Alcune variazioni sui suoni' - oder 'Einige Variationen über die Töne' -), wenn also dieser Raum homogen ist, dank eines Systems der Identität der Objekte, ihrer Austauschbarkeit und Gleichwertigkeit in der Wirklichkeit, so ist folglich der Film der Raum ideologischer Unterstellungen, geistiger Berausung, der grenzenlosen Mystifikation, wenn auch weniger augenscheinlich, da hier die Wirklichkeit die Darstellung der Wirklichkeit ist.

Die Leinwand ist der Raum, wo sich nur die Einbildungskraft des Autors "austobt" und wo jene des Zuschauers entmündigt wird, der nur seine Passivität verwaltet. Die Geschichte des Films überträgt sich so ins Anekdotische. Wenn einerseits die Bildung einer Autorengruppe zu einer Differenzierung der Schichtungen der

ideologischen, mythischen und unbewußten Substanzen in der Sprache führt und die Fähigkeit zur Bestimmung der Materie und den physischen Raum der Bedeutungsgebung als politische Aktion in der Realität definiert, so enthüllt andererseits die Sprache, Schnittpunkt von Wörtern und Bildern als Akte des Sprechenden, ihr durchscheinendes Sein, wenn sie um 180 Grad gedreht, von hinten aufgerollt, vom Raum der Regie, der Autorität, vor die Kamera, in den Raum der Freiheit gerät. Hinter der Kamera befindet sich noch der verworrene Raum des Mythos, der Teilungen, vor der Kamera der lineare Ausdruck der Ideologie, die direkt als lebendige Wörter und Bilder erscheint. Dies kann eintreten dann, wenn sich der Spiegel gerührt hat, aus dem der suggestive und hypnotische "Humanismus" der Regie blickt, der sich von der Kamera auf die Leinwand ausdehnt, alle Räume erfassend und wiederum eine falsche Homogenität der Darstellung erzeugend.

Sehr wenige Antworten allerdings sind gefunden worden, imstande, grundlegende Veränderungen im Prozeß der filmischen Bedeutungsgebung zu setzen, der Raum hinter der Kamera bleibt vorwiegend der des Beobachters, der Autorität, der Raum einer herrschenden Klasse. Jener vor der Kamera ist der beobachtete, der verwaltete, der kontrollierte, dargestellte Raum einer unterdrückten Klasse. Zwischen diesen beiden entgegengesetzten Räumen stellt sich der ganze Film, seine Bewegungen, seine vermittelnde Zweideutigkeit oder seine seltene, differenzierende Materialität. Dem Film selbst, nichts anderem, ist die Aufgabe gestellt, diesen Unterschied zu vergrößern und eine Umstülpung des Raumes zu erzeugen.

Filmcritica, Rom, No. 214, Mai 1971

Filmografie

5 Dokumentarfilme in Mexiko (1967); A (1968); B (*La casa del fuoco*), C; *Si prende una ragazza, una qualunque, lì a caso* (nur von Guido Lombardi, 1969); *La casa è un diritto, non un privilegio* (zusammen mit Alfredo Leonardi, 1970); *E noi che siamo la forza del mondo* (zusammen mit Alfredo Leonardi), D (Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa, 1971)