Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 6

Artikel: Neues Kino mit Brückenschlag-Funktion
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931465

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: 09.07.2025

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

Urs Jaeggi

Neues Kino mit Brückenschlag-Funktion

Regierende Bürgermeister in Berlin haben es nicht leicht. Neben allem andern, was so auf sie zukommt, müssen sie Jahr für Jahr auch noch etwas Gescheites zur Eröffnung der Internationalen Filmfestspiele von sich geben. Eberhard Diepgen – in klassischen Kunstbereichen wohl eher zuhause als im Film – griff zu Bewährtem: Die Berlinale, so verkündete er im vollbesetzten Zoo-Palast, habe ihres Austragungsortes wegen eine ausgesprochene Brückenschlagfunktion zwischen Ost und West. Das war weder besonders originell noch neu. Schon früher war in seinen Ansprachen von der Berlinale als Grenztor oder als Drehscheibe zwischen den beiden Machtblökken die Rede gewesen. Nur: Diesmal sorgten die Filme des offiziellen Programms wie auch des Internationalen Forums des jungen Films dafür, dass seine Worte nicht zur leeren Floskel wurden. Sie schlugen Brücken nicht nur zwischen Ost und West, sondern auch zwischen Nord und Süd.

Der Brückenschlag ist übrigens keineswegs nur politisch zu verstehen. Zwar haben viele Filme – erheblich mehr als in früheren Jahren – politische Ereignisse der Gegenwart oder der zumeist jüngeren Vergangenheit als Ausgangspunkt ihrer Geschichten genommen. Aber mitunter waren es auch einfach Schilderungen des schlichten Alltags, die eine Brücke des Verständnisses und der gegenseitigen Achtung zwischen Menschen verschiedenartiger kultureller Herkunft zu schlagen vermochten. Ist das, was an der diesjährigen Berlinale zu beobachten war, als ein Trend zu einer Erneuerung und Wiederbelebung des Films zu verstehen? Nimmt das Kino endlich Abschied von der Welle jener infantilen Fantasy- und Horrorspektakel, die nun seit Jahren schon die Leinwände blockieren; Abschied auch von den unsäglich heimatlosen Eurofilmen, deren einziges Konzept die grenzüberschreitende Vermarktung ist? Geht es dem pseudointellektuellen Geschwafel vorprogrammierter Kultfilme endlich an den Kragen?

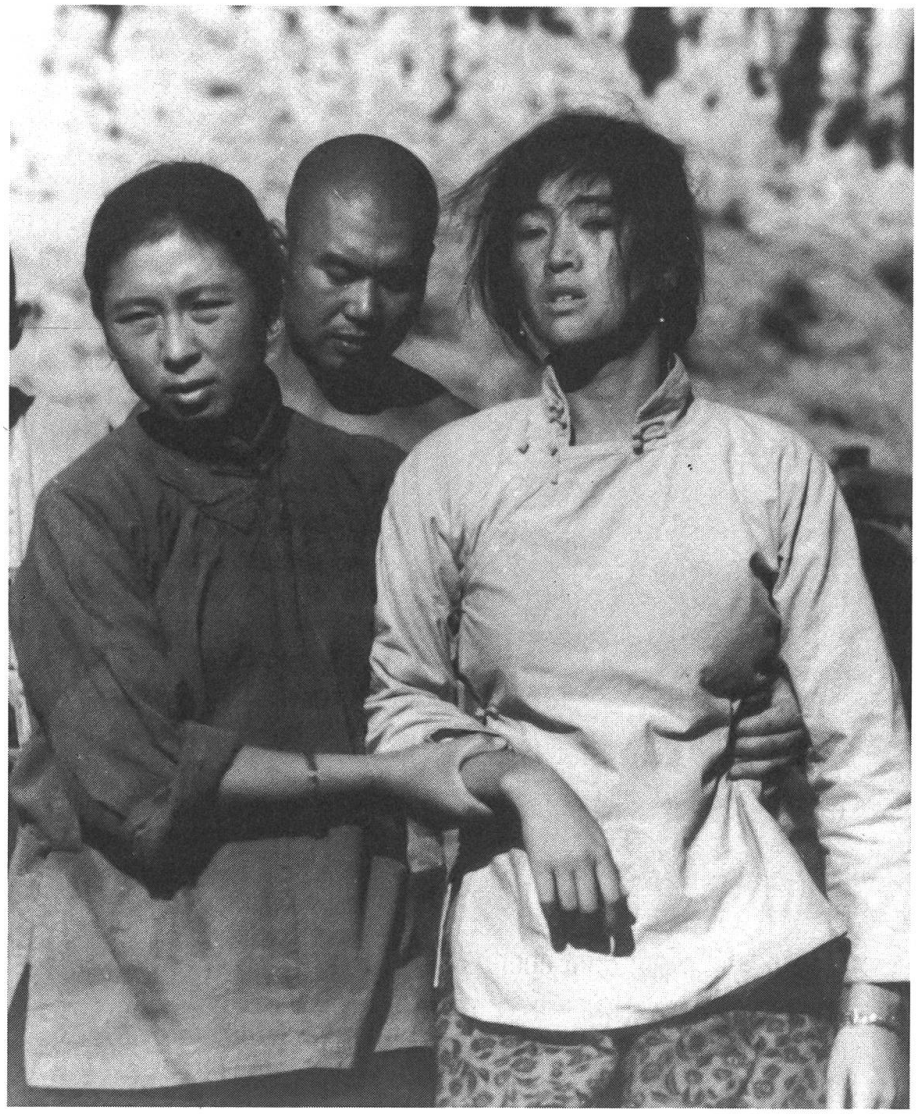
Natürlich macht eine Schwalbe noch keinen Frühling. Und nichts ist gefährlicher, als aus einer zufallsreich zustandegekommenen Auswahl von Filmen, wie sie an einem internationalen Festival mit A-Status gezeigt wird, Entwicklungstendenzen herauszulesen. Dennoch: bei aller gebotenen Vorsicht ist das Erscheinungsbild vor allem gerade auch des Wettbewerbs doch ein Hinweis auf einen gewissen Wandel. Auffallend dabei ist, dass sich die feststellbare Veränderung im internationalen Filmschaffen weniger in formaler denn in inhaltlicher Beziehung niederschlägt. Nicht die Machart der Filme bestimmte die Diskussion, sondern die Inhalte, auch wenn sich da und dort eine überraschende Handhabung der filmischen Mittel manifestierte.

Dass sich unter diesen Umständen in Berlin eine lebhafte Auseinandersetzung entwikkelte, liegt auf der Hand. Sie nahm gelegentlich Dimensionen an, die an die grossen Diskussionen der späten sechziger Jahre erinnerte, als sich eine ausgesprochen politisch und sozial ausgerichtete Kritik mit einer rein ästhetisch argumentierenden stritt. So kann es nicht verwundern, dass sich die professionellen Beobachter vor allem über den Stellenwert insbesondere des Wettbewerbes einmal mehr in den Haaren lagen. Innovatives, meinten die einen, sei in diesem Jahr hier kaum zu entdecken gewesen; vom besten Wettbewerb seit vielen Jahren sprachen die andern.

Kraftbrocken aus China

Die internationale Jury unter der Leitung des Italieners Dr. Guglielmo Biraghi, dem Direktor des Filmfestivals von Venedig im letzten Jahr, neigte offensichtlich dazu, die im Wettbewerb feststellbare Tendenz zum politisch und sozial engagierten Film zu honorieren. Ihr Verdikt, das natürlich wie immer auch von festival-politischen Überlegungen mitgeprägt worden ist, zeugt davon. Wenn immer auch versucht wurde, den Preissegen gleichmässig auf die teilnehmenden Nationen zu verteilen und kein wichtiges Filmland zu übergehen, so fällt doch auf, dass von einer Ausnahme abgesehen alle ausgezeichneten Filme sich mit den prägenden Einflüssen von Tradition, Gegenwart und gesellschaftlichem Umfeld auf den Menschen befassten. Und selbst die Ausnahme, *«Moonstruck» (Mondsüchtig)* des Hollywood-Routiniers Norman Jewison (Silber-

Packendes Filmepos aus China: «Hong Gaoliang» (Das rote Hirsefeld) von Zhang Yimou.



ner Bär für die beste Regie) fällt letztlich nicht aus dem Rahmen. Das brillante, clever inszenierte und hervorragend gespielte Konversationsstück (vgl. die ausführliche Kritik in ZOOM Nr. 5/88) spielt ja in einem ganz bestimmten sozialen Umfeld: jenem der Italoamerikaner in New York, die bis auf den heutigen Tag viel von ihrer ursprünglichen Lebensart beibehalten haben. Der Film, ganz bewusst allein auf vordergründige Unterhaltung ausgerichtet – eine gepflegte «soap opera» sozusagen – ist im Palmarès nur deshalb ein Aussenseiter, weil er im Gegensatz zu den andern Filmen auf eine vertiefende Auseinandersetzung absichtlich verzichtet.

Von vielen Festivalgästen als eine eigentliche Überraschung wurde die Auszeichnung des chinesischen Beitrages *«Hong Gaoliang» (Das rote Hirsefeld)* von Zhang Yimou mit dem Goldenen Bären bewertet. Verwundern konnte dies indessen nur, wer die jüngste Entwicklung des Filmschaffens in der Volksrepublik China nicht mitverfolgt hat (siehe dazu «Thema: Film in China» in ZOOM Nr. 4/88). Meines Erachtens gehört der Regieerstling des Kameramannes von Chen Kaiges «Huang Tudi» (Die gelbe Erde) und «Da Yue Bing» (Die grosse Parade) zwar nicht zu den subtilsten, wohl aber zu den bedeutsamsten Filmen jener Filmemacher der sogenannten fünften Generation, die nun auch im Westen Aufsehen zu erregen beginnt. Zweifellos aber hat dieses Werk die Auszeichnung in hohem Masse verdient.

«Das rote Hirsefeld» ist ein Kraftbrocken von Film, ein gewaltiges, bildstarkes Epos mit einer verblüffenden Farbdramaturgie, die einem immer wieder den Atem verschlägt. Im Mittelpunkt der Geschichte steht eine junge Frau, vorerst eingehüllt in das Rot der jungfräulichen Braut. Sänftenträger schaukeln sie durch eine unwirtliche Wüstengegend hin zu einem aussätzigen Schnapsbrenner, der sie für den Gegenwert eines Esels gekauft hat und nun heiraten will. Im roten Hirsefeld, welches das Brenngut für den Schnaps liefert, weist das Schicksal der jungen Braut einen anderen Weg. Nicht den Leprakranken wird sie zum Mann nehmen, sondern einen der Sänftenträger, der sie aus den Fängen eines Banditen rettet. Und weil die Vorsehung ihren ursprünglichen Bräutigam auf wundersame Weise verschwinden lässt, wird sie als «Witwe» gleich auch noch Besitzerin der Brennerei. Doch immer wieder wird das Leben in abgeschiedener Idylle bedroht. Banditen entführen die Frau und geben sie nur gegen ein hohes Lösegeld zurück. Und später fällt die japanische Besatzungsarmee ins Hirsefeld ein, um mitten hindurch eine Strasse zu bauen. Als sich die Brenner, um ihre Existenzgrundlage bangend, zur Wehr setzen, wird ihr Widerstand brutal und blutig niedergewalzt. Nur der inzwischen neunjährige Sohn der Frau und der Vater überleben das Gemetzel. Gemeinsam schreiten die beiden im Schlussbild dem durch die Sonne blutrot gefärbten Horizont entgegen.

Nur unzulänglich vermögen Worte diese kraftvolle Fabel zu beschreiben, die zu einer dich-

ten Allegorie der umwälzenden Ereignisse im Reich der Mitte an der Schwelle zur Neuzeit gerinnt. Die Allmacht der Feudalherrschaft über das Volk, das Eingebundensein in zum Teil überkommene Traditionen, der Versuch der Frau, sich aus ihrer Rechtlosigkeit zu befreien und das Trauma der brutalen Unterdrückung durch die japanische Besatzungsmacht werden in «Das rote Hirsefeld» freskenhaft thematisiert. Dies geschieht immer im Hinblick auf die Unausweichlichkeit der grossen Revolution, die mit der roten Farbe im Film ständig signalisiert wird – unübersehbar im Schlussbild, das zur Apotheose sich steigert. Das ist Kino, das sowohl über den Verstand wie auch über die Emotionen funktioniert: derb und lieblich, brutal und zärtlich, vital und poetisch zugleich und immer voller Zwischentöne. Man kommt nicht umhin, Zhang Yimous Werk mit jenen grossen nationalen Filmepen zu vergleichen, wie sie etwa Sergej Eisenstein mit «Panzerkreuzer Potemkin» für die Sowjetunion oder Mehboob Khan mit «Mother India» für Indien geschaffen haben.

Auf dem Hintergrund der Geschichte

Dass sich die Jury, der auch der Schweizer Filmschaffende Daniel Schmid angehörte, weniger von ästhetischen denn von inhaltlichen Gesichtspunkten leiten liess, geht auch aus dem übrigen Palmarès klar hervor. Beinahe zwangsläufig kam so eine weitere Nation aus der sogenannten Dritten Welt zu einer Auszeichnung. Für *«La deuda interna» (Die Schuld)* erhielt der argentinische Regisseur Miguel Pereira einen Silbernen Bären; für die ausserordentliche künstlerische Qualität des Filmes, wie es in der Begründung hiess. Nun allerdings besticht dieses eher ruhige und in seinem Aufwand bescheidene Werk weniger durch seine formale Brillanz – Pereira arbeitet konsequent und sauber mit konventionellen filmischen Mitteln – als durch seine eigenwillige Auseinandersetzung mit Argentiniens jüngster Vergangenheit.

Von einem Lehrer wird berichtet, den es in ein kleines, abgelegenes Dorf irgendwo hoch oben in den Anden verschlägt. Die Neugier des schüchternen Hirtenbuben, der allein bei seiner Grossmutter aufwächst, weil seine Mutter bei der Geburt gestorben ist und der Vater die Familie verlassen hat, um anderswo Arbeit zu finden, weckt seine Aufmerksamkeit. Er gewinnt das Vertrauen des kleinen Veronico, fördert ihn und wird sein väterlicher Freund. Besonders das ferne Meer und die Schiffe, die auf ihm fahren, erregen die Bewunderung Veronicos. Die See einmal zu sehen und sie auf einem Schiff zu durchpflügen, wird zum Traum, zur Sehnsucht des kleinen Hirten.

«La deuda interna» löst indessen diese Geschichte einer Entwicklung nie aus ihrem Umfeld heraus. Die Armut im Andendorf, das Misstrauen der Grossmutter gegen den Lehrer und die Schule, die ihren Schutzbefohlenen immer stärker absorbieren, bleiben ebenso präsent, wie die politischen Ereignisse im Land, die sich zwar fernab in einer scheinbar anderen Welt abspielen, aber dennoch als Ausläufer das Dorf erreichen: Der Brief des Vaters, der Veronico dem Schutze des Lehrers anempfiehlt, weil er sich als politischer Aktivist im Kampf gegen die Diktatur an Leib und Leben gefährdet sieht. Die Machtübernahme durch die Generale, die sich im Dorf insofern auswirkt, als der kluge und menschliche Dorfvorsteher plötzlich dem einfältigen und unfähigen Vertreter der Soldateska unterstellt wird. Die Fussballweltmeisterschaften schliesslich, die am Radio mitverfolgt werden und selbst hoch oben in den Anden noch eine Woge des nationalen Stolzes und des Chauvinismus auslösen.

Geschichtsschreibung aus einem anderen Blickwinkel wird da betrieben, von aussen her sozusagen. Und dennoch stellt sich über diese Distanz weg Betroffenheit ganz direkt ein. Der Lehrer, der nach seiner Versetzung in die Stadt Veronico allein zurücklässt, forscht einige Jahre später nach einer Zeit der Ungewissheit dem Schicksal Veronicos nach und nimmt den beschwerlichen Weg ins Andendorf unter die Füsse. Dort zeigt ihm der Dorfälteste ein Foto, das Veronico mit einigen Kameraden als Matrosen der «Belgrano» zeigt, jenes Kriegsschiffes, das die Briten im Falkland-Krieg versenkt haben und das zum stählernen Sarg für fast 1500 Seeleute wurde...

Der Mensch als Spielball und letztlich auch Opfer historischer und politischer Ereignisse ist auch das Thema von *«Kommissar» (Die Kommissarin)* des Russen Aleksandr Askoldow. Der Film wurde nach seiner Fertigstellung im Jahre 1967 unter Verschluss gehalten und erst in jüngster Zeit nach der Öffnung in der Sowjetunion freigegeben. Askoldow hat ihn im letzten Jahr geringfügig überarbeitet. Der Film – lange Zeit Spekulationsobjekt um den Goldenen Bären – erhielt den Spezialpreis der Jury (Silberner Bär) und wurde überdies sowohl von der INTER-FILM-Jury mit dem Otto-Dibelius-Preis wie auch von der Jury des Internationalen Katholischen Filmbüros als bester Film ausgezeichnet.

Stilsicher und in behutsamen, manchmal sehr poetischen Schwarzweissbildern erzählt «Die Kommissarin» eine Epi-

Modellhafter Dialog zwischen Marxist und Christ: «Einer trage des andern Last» von Lothar Warneke.

sode aus den frühen zwanziger Jahren, als in Russland der Bürgerkrieg zwischen den «Roten» und den «Weissen» wütete. Ein rotes Regiment sieht sich gezwungen, eine besetzte Kleinstadt preiszugeben, weil die «Weissen» vorrücken. Zurück bleibt, weil sie kurz vor der Geburt eines Kindes steht, das sie, wie sie sich ausdrückt, «wegzumachen» versäumt hat, eine Kommissarin. Unterschlupf findet die durch den Krieg hart und unerbittlich gewordene Frau bei einer kinderreichen jüdischen Familie. Es ist nicht bloss die Angst vor dem Terror der «Weissen» einerseits und der ewig drohenden Verfolgung der Juden andererseits – in einer Vision wird der Mord am jüdischen Volk durch die Nazis in erschütternder Weise vorweggenommen –, die die ungleichen Menschen zu einer Schicksalsgemeinschaft bindet. Vielmehr lernt die Kommissarin in dieser ihr fremden Umgebung wiederum freizulegen, was in ihr in den langen und bitteren Kriegsjahren zugeschüttet wurde: Mitmenschlichkeit und Liebe als entscheidende Eckpfeiler des Lebenssinns.

Beiträge zum Dialog

«Kommissar» überrascht durch die Direktheit der Auseinandersetzung mit einer minoritären Bevölkerungsgruppe, aber auch durch seine offene Sympathiebezeugung für die Juden. Dass Askoldows Film in den Jahren restriktivster Auswanderungspraxis für jüdische Sowjetbürger und des Missbrauchs menschlicher Schicksale für politische Erpressungsmanöver nicht erwünscht war und in die Fänge der Zensur geriet, ist klar. Dieser Beitrag zum Dialog überschritt 1967 schlicht die Grenzen des damals Zulässigen. 20 Jahre später überrascht nicht nur die ungebrochene Kraft und Aktualität dieses Werkes sowie der Mut seines Autors, sondern auch die Tatsache, wie weit die geistigen Wurzeln von Glasnost und Perestrojka zurückreichen.

Als ein Beitrag zum Dialog, einer offenen Auseinandersetzung mit der jüngsten Geschichte der Sowjetunion ist der ausserhalb des Wettbewerbes gezeigte Dokumentarfilm *«Bol'se sveta! (Mehr Licht!)* von Marina Babak zu verstehen. Der Kompilationsfilm, der zum Teil auf bisher unveröffentlichtes Material zurückgreift, unternimmt nicht mehr und nicht weniger als den Versuch einer Neubewertung sowjetischer Geschichte von der Oktoberrevolution bis in die Gegenwart. Dabei geht es um weit mehr als eine Verurteilung der unerträglich langen stalinistischen Ära oder die Aufdeckung gewisser Irrtümer. Gezeigt wird mit einer Klarheit ohnegleichen, wie sehr die kommunistischen Machthaber im Parteiapparat immer wieder dem Personenkult und sturer Bürokratie verfallen sind und entgegen den Grundsätzen Lenins nicht für, sondern gegen das Volk regiert haben. Ob das Fehlen der Person Gorbatschews im Film als Ausdruck jeglichen Verzichtes auf einen neuen Personenkult zu interpretieren ist oder ob sich dahinter nicht doch eine gewisse Unsicherheit verbirgt, bleibt allerdings ein offenes Geheimnis.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit, im Jahr 1947, siedelt der DDR-Regisseur Lothar Warneke seinen Film *«Einer trage des anderen Last»* an. Ein junger Volkspolizist, ideologisch auf Vordermann gebracht und

überzeugt von der Notwendigkeit, eine bessere, kommunistische Gesellschaft aufzubauen, trifft schwer lungenkrank im abgeschiedenen Sanatorium ein. Er legt den Marx aufs Bücherbrett und nagelt seinen Lenin über das Bett. Nur wenige Tage später erhält er einen ebenfalls schwindsüchtigen Zimmerkollegen zugeteilt. Der legt die Bibel auf den Nachttisch und hängt den gekreuzigten Jesus an die Wand. Vikar, sagt Hubertus, sei er, und man möge sich während des Kuraufenthaltes in Gottes Namen vertragen. Doch davon will Josef, der überzeugte Atheist, nichts wissen. Provokativ summt er beim Rasieren die Internationale, worauf der Theologe «Ein' feste Burg ist unser Gott» intoniert. Der Sängerstreit weitet sich zur Schlacht um Weltanschauung und Glaubensbekenntnis aus, bis die resolute Schwester Walpurga dem wüsten Treiben ein Ende setzt. Als veritable Komödie hebt Warnekes Film an, flüssig inszeniert, witzig im Dialog und glänzend gespielt von Jörg Pose und Manfred Möck, die sich am Ende der Berlinale gewiss nicht unverdient den Silbernen Bären für die besten Darsteller teilten.

Doch Warneke geht es sichtlich um mehr als ein Lustspiel. Er dringt in tiefere Dimensionen vor und macht seinen Film zum modellhaften Dialog zwischen Marxismus und Christentum. Wenn zwischen den beiden Männern schliesslich über Ideologie und Glauben hinweg eine menschliche Beziehung, ja eine Art Freundschaft entsteht, der eine dem andern für die Niederschrift einer Predigt die Schreibmaschine und auch einige Ratschläge leiht, der andere wiederum in tätiger Nächstenliebe für den einen ein grosses persönliches Opfer bringt, dann geht es Warneke um mehr als eine versöhnliche Geste. Er fordert vielmehr den Dialog zwischen Christentum und Marxismus, zeigt, wie dieser möglich wird, wenn das Gemeinsame in der Zielsetzung – der Einsatz für Menschenrechte, Menschenwürde und soziale Gerechtigkeit – erkannt wird. Sich ideologische Klarheit über die Gemeinsamkeiten zu verschaffen und zu einer Solidarität zu finden, ist das Anliegen von «Einer trage des anderen Last».

Gegenwartsbezüge schaffen

Über Warnekes Film, der genau besehen nie den billigen Kompromiss sucht und darauf verzichtet, marxistische Weltanschauung und Christentum in unzulässiger Weise zu vermengen, aber auch nicht ausschliesst, dass ein Marxist ein Christ sein kann und umgekehrt, ist in Berlin heftig diskutiert worden. In der Sowjetzone, so argumentierten die Gegner, sei nach dem Krieg ein solcher Dialog schlicht nicht möglich gewesen. Der Film ziele an der damaligen Realität vorbei, verkläre und idealisiere. Dieser Vorwurf, meine ich, greift nicht, selbst wenn er in Einzelheiten zutreffen mag. Denn wohl hat Lothar Warneke seine Geschichte in der Vergangenheit situiert, aber er hat sie jetzt inszeniert und spricht unübersehbar die Gegenwart an: Die Gegenwart, in der vorab die evangelische Kirche in der DDR Akzente setzt, die durchaus gesellschaftliche und politische Folgen zeitigen. Dass es dieser Kirche – anders als hierzulande immer wieder behauptet wird – dabei nicht um die Veränderung des politischen Systems, sondern um eine Humanisierung des Sozialismus geht und sich andererseits Partei- und Regierungschef Honecker dazu bekennt, mit dieser Kirche das Gespräch weiterführen zu wollen, macht Warneke zum Ausgangspunkt seines Filmes. Dass er für diesen interessanten und wohl nicht nur für die DDR brisanten Beitrag zum Dialog keine adäquate filmische Form gefunden hat, sondern im Konventionellen und filmisch Biederen stecken bleibt, ist zwar bedauerlich, tut aber der Sache keinen wesentlichen Abbruch.

Starke Gegenwartsbezüge schafft auch der polnische Film *«Matka Królów» (Mutter Krol und ihre Söhne)* von Janusz Zaorski. Tapfer schlägt sich eine Witwe mit ihren vier Söhnen durch die Mühsal beschwerlicher Zeitläufe, wäscht und putzt für andere, um überleben zu können, teilt ihre Kellerwohnung während des Krieges und der Besatzungszeit nicht nur mit den Söhnen, sondern auch noch mit einem verfolgten Kommunisten. Und nie vergisst sie über all dem Abrackern, der Not und der Ängste, ihre Söhne zu rechtschaffenen Menschen zu erziehen. Als alles vorbei ist und Polen versucht, aus den Trümmern heraus eine neue Gesellschaft aufzubauen, sieht sich diese Mutter Courage um die Früchte ihrer Bemühungen geprellt. Der eine Sohn ist inzwischen zum angepassten Opportunisten geworden, ein anderer wird als angeblicher Kollaborateur eingekerkert. Der Film endet damit, dass Mutter Krol den eben an die Macht gekommenen Staatschef Gomulka um die Freilassung ihres Sohnes bittet, ohne zu wissen, dass dieser inzwischen ein Opfer der Folterknechte geworden ist.

Zaorskis etwas holzschnitthafter Schwarzweiss-Film gewinnt vor allem dann Kraft, wenn er mit dem Stalinismus abrechnet und den Partei- und Staatsapparat als unmenschlich entlarvt, weil dieser die Staatsräson und Ideologie über die Menschlichkeit setzt. Hier schafft «Matka Królów» – ohne es explizit zu sagen, Parallelen zur polnischen

Gegenwartssituation, die unübersehbar sind. Die Passionsgeschichte einer polnischen Mutter, ausgezeichnet mit dem Silbernen Bären für eine hervorragende Einzelleistung, steht als Symbol für das Leiden eines ganzen Volkes bis auf den heutigen Tag.

Filmische Ausbeutung brisanter Themen

Die Dominanz politisch und sozial engagierter Filme haben dem Wettbewerbsprogramm den Stempel aufgedrückt und es zu einem der interessantesten der letzten Jahre gemacht. Relativierend muss dazu gesagt werden, dass Inhalte dieser Art selbstverständlich noch keinen guten Film garantieren. Ausgerechnet Andrzej Wajda, der in Frankreich einen Film nach Dostojewskis 1872 entstandenen Roman «Die Dämonen» gedreht hat, vermag nichts von der visionären Kraft des Dichters auf die Leinwand zu übertragen. *«Les possédés»* kommt über langweiliges filmisches Kunstgewerbe nicht hinaus.

Das ist immerhin weniger ärgerlich als jene Filme, die politisch brisante Themen zum Gegenstand filmischer Ausbeutung machten. Zwei amerikanische Beiträge stehen beispielhaft dafür. *«Walker»* von Alex Cox, der den Kriegszug einer Meute amerikanischer Freischärler und Söldner nach Nicaragua im Jahr 1855 zum Anlass nimmt, Parallelen zu den kriegerischen Aktivitäten der Contras zu ziehen, verrät seine zweifellos interessante Absicht mit einem blutrünstigen, spekulativen Machwerk übelster Sorte.

Godfrey Reggio wiederum, dessen «Koyaanisqatsi» schon keineswegs über alle Zweifel erhaben war, walzt in seinem neuen Opus *«Powaqqatsi»*, was in der Sprache der Hopi-Indianer «ein Zauberer, der auf Kosten anderer lebt» bedeutet, sein Publikum erneut nieder. Sein Anliegen, auf die Ausbeutung und Unterdrückung der Dritten Welt aufmerksam zu machen, ersäuft er in einer Springflut gestylter Bilder, die er in hektisch-affektierter Montage aneinanderreiht und unter einem dröhnend-zerhackten Musikteppich erstickt. Der Bild- und Ton-Terror lässt dem Betrachter dieses ausserhalb des Wettbewerbs gezeigten Filmes nicht die geringste Chance, auch nur einen Augenblick der Reflektion einzuschalten, geschweige denn ihm die mittels aufdringlicher Kamera gejagten Menschen ein kleines Stücklein näherzubringen.

Etwas glücklichere Hand hatte die Auswahlkommission der Berliner Filmfestspiele mit dem amerikanischen Wettbewerbsbeitrag *«Broadcast» (Nachrichtenfieber)* von James L. Brooks, der bei uns vor allem mit «Terms of Endearment» bekannt geworden ist. Zumindest in der ersten Hälfte des etwas mehr als zweistündigen Werkes entwickelt der Regisseur ein ebenso fulminantes wie bedenkenswertes Bild amerikanischer Informationspolitik, wie sie vor allem bei den grossen Television-Networks gehandhabt wird. Dass die Nachrichtensendungen der Fernsehanstalten weniger um sachgerechte Information mit entsprechendem Feedback denn um hohe Einschaltquoten bemüht sind und deshalb mit Methoden arbeiten, deren manipulativer Charakter offensichtlich ist, stellt Brooks ebenso spannend wie entlarvend dar.

Leider verschenkt Brooks das hochaktuelle Thema zuneh-

Die Preise von Berlin

Internationale Jury

Goldener Bär: «Hong Gaoling» (Das rote Hirsefeld) von Zhang Yimou (Volksrepublik China).
Silberner Bär (Spezialpreis der Jury): «Kommissar» (Die Kommissarin) von Aleksandr Askoldow (UdSSR).
Silberner Bär (für aussergewöhnliche künstlerische Qualität): «La deuda interna» (Die Schuld) von Miguel Pereira (Argentinien).
Silberner Bär (für die beste Regie): «Moonstruck» (Mondsüchtig) von Norman Jewison (USA).
Silberner Bär (für die beste Darstellerin): Holly Hunter in Broadcast» (Nachrichtenfieber) von James L. Brooks (USA).
Silberner Bär (für die besten Darsteller): Jörg Pose und Manfred Möck in «Einer trage des anderen Last» von Lothar Warneke (DDR).

Internationale Katholische Filmorganisation für Kino und audiovisuelle Medien (OCIC)

Wettbewerb
«Kommissar» (UdSSR)
Eine besondere Empfehlung erhielt der Film «La deuda interna» (Argentinien).

Forum

«En nombre de Dios» von Patricio Guzman (Chile).

Internationale Evangelische Filmjurx (INTERFILM)

Wettbewerb
«Kommissar» ((UdSSR)
Lobende Erwähnungen wurden für die Filme «Einer trage des anderen Last» (DDR) und «La deuda interna (Argentinien) ausgesprochen.

Forum:

«Der Indianer» von Rolf Schübel (BRD).
Lobende Erwähnungen für «Family Viewing» von Atom Egoyan (Kanada) und «Sagolandet» von Jan Troell (Schweden/BRD).

Internationale Filmkritiker (FIPRESCI)

Wettbewerb
«Kommissar» (UdSSR).

Forum

«Dani, Michi, Renato und Max» von Richard Dindo (Schweiz).

mend, indem er sein Interesse mit Fortdauer des Films immer mehr auf die private Dreiecksgeschichte zwischen einer Nachrichtenproduzentin, einem Emporkömmling von Anchorman und einem Topreporter konzentriert. Dass die gewiss hervorragend spielende Holly Hunter schliesslich noch einen Silbernen Bären für ihren Part als vom Ehrgeiz zerfressene, aber in ihrem Privatleben erschreckend einsame Nachrichtenproduzentin einheimsen konnte, war wohl nicht mehr ein Zugeständnis der Jury ans amerikanische Kino, das an diesem Wettbewerb ja nicht ganz leer ausgehen durfte.

Die wirklichen Vorzüge des angelsächsischen Kinos indessen demonstrierte der Brite Richard Attenborough mit *«Cry Freedom» (Schrei nach Freiheit»)*. Diesem überaus engagierten, die Emotionen ansprechenden Werk gegen die Apartheidpolitik Südafrikas, das soeben in der Schweiz in die Kinos gekommen ist, widmet ZOOM in dieser Nummer eine ausführlichere Kritik.

Allegorie auf die kulturelle Krise Indiens: «Phera» (Die Rückkehr) von Buddhadeb Dasgupta.

Schwerpunkt Indien

Wenn am Urteil der Jury etwas zu bedauern ist, dann die leidige Tatsache, dass Indiens Wettbewerbsbeitrag leer ausgegangen ist. Buddhadeb Dasgupta, Regisseur so wichtiger Filme des alternativen indischen Kinos wie «Dooratwa» und «Neem Annapurna» (Bitterer Bissen), die übrigens beide am Filmfestival von Locarno gezeigt wurden, hat erneut ein für den Subkontinent sehr wichtiges Werk realisiert: *«Phera» (Die Rückkehr)* dokumentiert am Beispiel eines begabten Künstlers, der Stücke in der Art des traditionellen Volkstheaters, dem Jatra, schreibt, sie selber inszeniert und auch spielt, den Zerfall herkömmlicher Kulturformen und ihre Ablösung durch mehr kommerzielle, westlich inspirierte Unterhaltung. Nachdem ihm zuerst das Publikum und dann auch noch die Theatergruppe davonläuft, zieht sich Sasanka auf seinen zerfallenden Familiensitz zurück, säuft und hadert mit dem Schicksal.

Einem Kind nurmehr, dem Sohn seiner verwitweten Schwägerin, die er bei sich weniger aus Nächstenliebe und Familiensinn denn zur Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse aufnimmt, vermag er sich noch zu öffnen. Aber dieses Kind, fasziniert von der Kostümsammlung des Künstlers und der Möglichkeit, sich zu verwandeln, in andere Welten einzutauchen, stellt Fragen; Fragen auch an die Kunst des väterlichen Freundes. Wenn der Film am Ende so etwas wie einen Hoffnungsschimmer zeigt, dann in der Tatsache, dass Sasanka

diese Frage akzeptiert, lernt, dass Kunst nie zementiert werden darf, sondern sich den Fragen der Zeit zu stellen hat.

«Phera» ist ein stiller Film, der mit langem Atem seine Geschichte erzählt. Durchgestaltet bis ins kleinste Detail, verzichtet er aber nicht auf Verästelungen, die das enge Umfeld Sasankas immer wieder aufbrechen und auf wichtige soziale Phänomene Indiens hinweisen. Phänomene, welche die Kunst zu reflektieren hat, wenn sie nicht in sich selber erstarren will. So wird der Film zu einer Allegorie auf die kulturelle Krise eines Landes, in dem sich starke Traditionen und der rasende Aufbruch in eine neue, moderne Zeit der Industrialisierung in allen Bereichen immer heftiger zu reiben beginnen.

Dass «Phera» in Berlin nicht isoliert dastand, sondern in einen grösseren Zusammenhang gebracht werden konnte, ist das Verdienst des Internationalen Forums des jungen Films, über das Karl Saurer im nachstehenden Artikel berichtet. Das Forum, das seit einiger Zeit schon die künstlerische Kraft des Films in Asien erkannt hat und diese auch kontinuierlich dokumentiert, hat in diesem Jahr eine Reihe indischer Filme, darunter auch Beispiele des aufstrebenden Dokumentarfilmschaffens, präsentiert. Da ZOOM in Nummer 8/87 sich ausführlich mit dem neuen indischen Filmschaffen und insbesondere mit dem sogenannten «Parallel Cinema» auseinandergesetzt hat, wird hier auf eine Würdigung dieser wichtigen Reihe verzichtet. Festgehalten sei immerhin, dass sie im Rahmen der diesjährigen Berlinale einen bedeutsamen Akzent gesetzt hat. Die Tatsache, dass sie im Rahmen eines immer mehr aus den Nähten platzenden Gesamtangebotes ein nur marginales Dasein fristete, ändert daran nichts. ■

Karl Saurer

Eindrücke vom 18. Internationalen Forum des jungen Films

In kräftigem Rot prangen auf dem diesjährigen Forum-Plakat rätselhafte Schriftzeichen. Wie aus der Einführung des Leiters Ulrich Gregor im Programmheft zu erfahren ist, handelt es sich um einen chinesischen Schriftzug, der in wörtlicher (Rück)-Übersetzung «Internationales Forum des wiedergeborenen Films» bedeutet. Die Formulierung vom «wiedergeborenen Film» hat es Gregor angetan, sieht er doch darin «die Hoffnung auf eine Erneuerung der Kinematografie festgehalten, auf ein Fortbestehen jener Motive und Tendenzen denen sich das Forum mit seiner Arbeit vor allem verschrieben hat».

Entdeckung Korea

Dem Beobachter des diesjährigen Programms, das rund 80 Filme aus allen fünf Kontinenten versammelte, fällt es allerdings nicht leicht, Gregors Hoffnung zu teilen. Am ehesten trifft sie wohl noch auf das bemerkenswerte Ensemble der Beiträge aus Asien zu, das nicht nur wegen der Filme aus Indien – denen eine eigene Reihe gewidmet war – heuer besondere Akzente zu setzen vermochte. Insbesondere Arbeiten aus filmisch bei uns noch wenig bekannten Ländern wie Korea überraschten durch ihr sozialpolitisches Engagement, künstlerische Verve und anregenden ästhetischen Eigen-Sinn. Unter der programmatischen Überschrift «Der ‹offene› Film» – die sich auf das im Dezember 1987 in Seoul veranstaltete «Festival des ‹kleinen› Films – Für das offene Kino» bezieht – wurden sieben kürzere Produktionen aus den Jahren 1984 bis 1987 präsentiert, die im Rahmen der koreanischen Filmbewegung, als ein Teil der sich solidarisierenden gesamtgesellschaftlichen und kulturellen Bewegungen, entstanden sind.

Mit einfachen Mitteln und unter schwierigen Bedingungen realisiert («In Korea wird noch vieles als subversiv verurteilt, was zur Erkenntnis der Wirklichkeit beiträgt» [Hye-Kyung Rhim]), dokumentieren die zumeist von universitären Filmgruppen realisierten Arbeiten den zunehmenden Widerstand der von der Macht ausgeschlossenen Bevölkerung gegen die Diktatur. Parabelhafte Bedeutung erlangt in diesem Kontext Kwang-Woo Parks Zehnminuten-Film *«Kangachi chuknunda» (Das Hündchen stirbt)*: Hinter Maschendraht liefern sich zwei geifernde Hunde einen Kampf auf Leben und Tod, angefeuert von frenetischen Zuschauern, denen selbst das grausame Verröcheln des zu Tode gebissenen Tiers Vergnügen zu bereiten scheint.

Grosses Interesse fand auch Chang-Ho Lee mit zwei visuell eindringlichen literarischen Adaptionen. *«Nagunenon gilesodo schizi annunda» (Der Mann mit den drei Särgen)* basiert auf Je-Ha Lees surrealistischer Novelle «Der Wanderer hält auch auf der Landstrasse nicht an» und setzt sich in für westliche Zuschauer nur schwer zu enträtselnder Verschlüsselung mit dem Tabu der koreanischen Teilung auseinander, wobei das durch gelegentliche Blautöne aufgebrochene sepiafarbene monochrome Material eine ganz eigene Stimmung erzeugt. *«Pabo sunon» (Das Manifest der Narren)* geriert sich in seiner Bildsprache nicht minder unkonventionell, erscheint mir