Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 31 (1979)

Heft: 6

Artikel: Berlinale 798 : Filme als Ausdruck eines aufkeimenden Chaos

Autor: Jaeggi, Urs

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933261

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: 09.12.2025

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

Berlinale 79: Filme als Ausdruck eines aufkeimenden Chaos

Wolf Donner, der seinen Vertrag als Leiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin vorzeitig aufgelöst hat, um einem Ruf des Hamburger Nachrichtenmagazins «Der Spiegel» zu folgen, hat in den nur drei Jahren seiner Tätigkeit nicht ohne Erfolg versucht, die Berlinale zum Filmfest zu machen. Die 29. Auflage, die Abschiedsvorstellung Donners, ist zum Fest nun allerdings nicht geworden. Manche schrieben es dem Schnee zu, der in Berlin hoch, schmutzig und irgendwie überflüssig herumlag, andere der ungewöhnlichen Anhäufung von Filmen, in der sich unweigerlich verlor, wer sich nicht sein persönliches Programm konsequent zusammenstellte. An die 500 Filme sollen in den zwölf Tagen über die Leinwände geflimmert sein; zuviele, als dass sich ein einzelner Besucher einen Überblick über alles hätte verschaffen können. Die Redaktion von ZOOM-FILMBERATER hat versucht, diesem Umstand Rechnung zu tragen. Ambros Eichenberger, Hans M. Eichenlaub, Bernhard Giger *und* Urs Jaeggi *haben sich in Berlin umgesehen und, ihren Neigungen entsprechend, Programmschwerpunkte gesetzt. Über die Eindrücke, die sie dabei gewannen, berichten sie auf den folgenden Seiten. Dieser Form der Berichterstattung haftet zweifellos der Mangel der Unvollständigkeit an. Das Aufspüren einiger Tendenzen im internationalen Filmschaffen mag dennoch interessanter sein als eine Gesamtübersicht, die auf ein blosses Auflisten von Filmen hinauslaufen müsste.*

Ende der Aera Donner

Bei der Übernahme der Berliner Filmfestspiele 1977 stand Dr. Wolf Donner unter einem enormen Erfolgszwang. Von verschiedensten Seiten erhob sich damals die Forderung nach einer Verbesserung des Festivals. Nur verstanden die Stadt Berlin, die Filmwirtschaft und die Filmkritiker darunter völlig verschiedenartige Dinge. Donner, ein gewiegter Manager und Taktiker, wich diesen Schwierigkeiten aus, indem er allen etwas gab: den Berlinern ihr Filmfest, das sie ihm verdankten, indem sie wie nie zuvor in die Kinos strömten; der Filmwirtschaft einen lebendigen Filmmarkt und ein offizielles Programm, das auch den sogenannt kommerziellen Film nicht verschmähte; den Filmkritikern schliesslich einen Wettbewerb, über dessen Qualität sich zumindest wieder diskutieren liess sowie eine Reihe von Nebenveranstaltungen (Informationsschauen über Länder und Regisseure), welche über allfällige Flops im Wettbewerb hinwegtrösteten. Die in Berlin so beliebte und sorgfältig gepflegte *Retrospektive,* aber auch das reputierte *Internationale Forum des Jungen Films,* liess Donner unangetastet.
Die Rechnung ging voll auf: In weniger als drei Jahren gewannen die Berliner Filmfestspiele ihren internationalen Ruf zurück, den sie zuvor nach und nach verloren hatten; dem immer kläglicheren Wettbewerb wurde schliesslich das Forum des Jungen Films als Alternativveranstaltung, als Gegenfestival gewissermassen entgegengesetzt. Allein dem Forum ist es zu verdanken, dass Berlin in den letzten Jahren unter der Aera Dr. Alfred Bauer als Festivalort nicht ganz in Vergessenheit geriet. Unter Donner aber wurde Berlin plötzlich wieder eine Reise Wert. Manches ist dem initiativen Festivalleiter dabei zu Hilfe gekommen: die politische Entspannung zwischen Ost und West, der unverhoffte künstlerische Aufschwung des deutschen Films und natürlich auch die von Donner ausgehende Verlegung der Berlinale vom Juni auf das Frühjahr.

Donners Initiative hat allerdings nicht nur Zustimmung gefunden. Die Puristen, die in Verkennung der Realitäten jegliche kommerzielle Ausrichtung eines Festivals strikte ablehnen, gehörten bald ebenso zu seinen Gegnern wie jene Exponenten der Filmwirtschaft, denen sein Entgegenkommen zu wenig weit ging. Zu seinen erklärten Feinden gehörten schliesslich auch die Veranstalter von Cannes und der allmächtige Internationale Filmproduzentenverband (FIAPF), welche die Absicht Donners, durch die Vorverlegung Berlins dem Filmfestival von Cannes einige schwere Brokken der Herbst- und Winterproduktion wegzuschnappen und damit die eigene Reputation zu fördern, rasch durchschauten und auch erbittert reagierten. Die Canner belegten alle Filme, die in Berlin gezeigt wurden, sozusagen mit einem Bannstrahl, und der FIAPF verweigerte die Verlegung des Berlinale-Termins in die zweite Hälfte des März.
Über Geschmack lässt sich bekanntlich nicht streiten. Donners künstlerisches Engagement – es äusserte sich vor allem in einer fast unübersichtlichen Vielfalt des Angebots und schloss Bemerkenswertes so gut wie Modisches und dementsprechend Kurzlebiges ein – wird umstritten bleiben. Eines aber wird man dem nun scheidenden Festspielleiter nicht absprechen dürfen: Er hat die Berlinale stark gemacht. Vor neun Jahren noch platzte die Filmveranstaltung kläglich, als die Amerikaner gegen den deutschen Vietnam-Film *«O.K.»* von Michael Verhoeven Protest erhoben, weil dieser das US-Engagement in Südostasien kritisierte. Dieses Jahr wurde die Berlinale nahezu ohne Wimpernzucken weitergeführt, als die russische Delegation und ihre Satelliten, zu denen auch einige Länder aus der Dritten Welt gehören, aus fragwürdigem Protest gegen die Vorführung des Filmes *«The Deer Hunter»* von Michael Cimino, abreisten und ihre Filme sperrten. Repressionsversuchen ist man offenbar im Gegensatz zu früher gewachsen. (Vgl. dazu auch den Leitartikel in ZOOM-FB 5/79.) Gestört wurde durch den Zwischenfall allenfalls die Festfreude, die sich ja gerade auch aus den Kontakten zwischen West und Ost ergab.
Hat Donner die Filmfestspiele Berlin aus ihrer Lethargie herausgerissen, indem er das Filmangebot so ausweitete, dass jeder etwas seinen Neigungen Entsprechendes finden musste, so wird es die Aufgabe seiner Nachfolger sein, der Berlinale eine Linie zu geben. Für *Ulrich Gregor,* der das Forum weiterhin betreuen wird und ab 1980 als gleichberechtigter Direktor neben *Moritz de Hadeln* steht, wird das nicht besonders schwierig sein. Das Forum, dass sich seit Jahren bemüht, über avantgardistische und progressive Entwicklungen des Films zu informieren und darüber hinaus auf besondere Tendenzen (etwa des Filmes in der Dritten Welt) hinweist, hat seine klare Struktur längst gefunden. Schwerer wird sich de Hadeln mit der Gestaltung des Wettbewerbes tun, der im Augenblick keine Perspektive hat, sieht man einmal von seiner Ausrichtung auf publikumswirksamere Filme ab. Dabei darf die Attraktivität des Anlasses natürlich nicht verloren gehen. Gespannt darf man auch auf allfällige die Entwicklung der berühmten Berliner Retrospektive und der Informationsschauen sein, die nun von de Hadeln und Gregor gemeinsam betreut werden.

Vergangenheitsbewältigung mit Seitenblick auf eine beängstigende Gegenwart

Die Häufung von Filmen, die sich mit der Vergangenheit befassen, war auch in Berlin auffallend. Ich glaube nicht, dass es sich dabei allein um eine modische Strömung handelt, die in Dekors und Kostümen ihren Ausdruck findet. Vielmehr haben neue historische Erkenntnisse dazu geführt, dass Vergangenheit – vor allem auch die jüngere – unter anderen, ich möchte sagen: privateren Aspekten betrachtet werden kann als früher: Nicht mehr das Phänomen der Masse interessiert in erster Linie, sondern das Individuum, das als zufälliger oder überzeugter Mitläufer, nicht selten aber auch als Opfer einer Bewegung vom Zeitlauf mitgerissen wird. Michael Cimino etwa

zeigt die Zerstörung des Menschen durch den Vietnam-Krieg am Beispiel von drei amerikanischen Stahlarbeitern in *«The Deer Hunter»*. Jeanne Moreau beschreibt in *«L'Adolescente»* etwas allzu rührselig, wie sich in unmittelbarer Vorkriegszeit Angst und Ungewissheit auf die innersten Gefühle der Menschen auswirken und die bevorstehende Not durch laute Feste verdrängt wird.

Über die Zufälligkeit, in den Lauf der Geschichte zu geraten

Besonders intensiv befassen sich weiterhin die deutschen Filmschaffenden mit der unseligen Vergangenheit ihres Volkes. Dabei fällt auf, dass dahinter mehr als die noch immer notwendige Aufarbeitung von Geschichte steckt. Es schwingt in fast all diesen Filmen eine latente Angst mit, dass sich die Ereignisse der dreissiger und vierziger Jahre wiederholen könnten. Diese Angst äussert sich in der Beschreibung der Zufälligkeit, mit der Menschen in das politische Geschehen miteinbezogen und oft ungewollt, ehe sie es bemerken jedenfalls, in den Abgrund gerissen werden. Ein interessantes Beispiel dafür ist der von Duccio Tessari für die Bundesrepublik gedrehte Film *«Das fünfte Gebot»*, in dem gezeigt wird, wie zwei Verbrecher zum Werkzeug des faschistischen Regimes werden: zuerst, indem sie schmutzige Aufträge für die Partei erledigen, später dann dadurch, dass ihre eskalierenden Taten Anlass zur Legitimation des Polizeistaates werden, der für Ruhe und Ordnung sorgt.
Wie «L'Adolescente» spielt auch Klaus Emmerichs *«Die letzte Polka»* am Vorabend des Krieges. Während sich in der Stadt Gleiwitz in Oberschlesien das Militär breit macht und der Generalstab das beste Haus am Ort bereits mehr oder weniger in Beschlag genommen hat, rüstet die Familie Piontek zum Hochzeitsfest für die Tochter. Aus der Sicht dieser gutbürgerlichen Familie, wird die hereinbrechende Katastrophe gesehen. Da ist der pubertierende Sohn, der den militärischen Aufmarsch mit staunenden Augen verfolgt und zum eiligen «Kriegsgewinnler» wird, indem er eine alte

«Die erste Polka» von Klaus Emmerich nach einem Roman von Horst Bienek.

Scheune als Liebeslaube an Soldaten vermietet. Da ist die Mutter, die sich gierig ins Leben stürzt, um ihre verletzten Gefühle zu verdrängen. Da findet sich die Tochter, deren Bräutigam schon in der Offiziersuniform steckt, als sie mit ihm an der Hochzeit die erste Polka tanzt. Und, abseits vom Rummel, liegt schliesslich der Vater im Bett, aus dem er sich nicht mehr erheben will. Er verweigert sich seiner Umwelt und wartet auf den Tod. Diesen gibt sich der nette Jude, der in Pionteks Gartenhäuschen lebt, gleich selber, als er sich erkannt sieht. Das Stimmungsbild einer fieberkranken Zeit entwirft Emmerich an der inneren Unruhe der Menschen vor dem Erdbeben, das mit dem fingierten Überfall auf den Sender Gleiwitz seinen Anfang nimmt. Die Verfilmung von Horst Bieneks gleichnamigem Roman verliert sich allerdings allzu stark in der modischen Beschreibung der schwülen und kranken Atmosphäre.
Sehr viel differenzierter, wenn letztlich auch ohne tragenden Spannungsbogen und in einer etwas langatmigen Inszenierung, befasst sich Peter Lilienthal mit der Geschichte eines jungen Juden, der den Nazis mehr durch Zufall denn durch eigenes Dazutun entkommt und zuletzt nach Palästina auswandert. Subtil und präzise schildert Lilienthal in *«David»* jüdisches Brauchtum, atmosphärisch dicht beschreibt er die Grausamkeit der Zeit am banalen Alltag. Da stimmt jede Einstellung, begegnet man hervorragenden Schauspielern, überzeugt die Rekonstruktion der Epoche. Aber dennoch will sich Leben in diesem Film nicht einstellen, lässt man seltsam unbeteiligt und kühl das Schicksal Davids an den Augen vorbeiziehen. Lilienthal hat diesem Film Vieles gegeben: historische Richtigkeit, menschliche Glaubwürdigkeit, atmosphärische Stimmigkeit. Im Bemühen darum aber hat er vergessen, dem Film Leben einzuhauchen. Den Goldenen Bären, den «David» dennoch erhielt (wie auch je eine Empfehlung der evangelischen und der katholischen Jury), dürfte mehr dem Thema als seiner Gestaltung gegolten haben.

Das Leben auf später verschoben

Für die erregendste Auseinandersetzung um Menschen, die Opfer des Krieges und ihrer Zeit werden, sorgte Rainer Werner Fassbinder mit *«Die Ehe der Maria Braun»*. Einen halben Tag und eine Nacht nur dauert das gemeinsame Beisammensein, dann muss Hermann Braun zurück an eine Front des Zweiten Weltkrieges. Damit beginnt für zwei Menschen eine lange Zeit des Wartens auf ein erfülltes Leben, des dauernden Aufschubs, des Provisoriums. Die Gefühle werden aufgestaut, während vor allem Maria (Hanna Schygulla) sich daneben ein Fassadenleben aufbaut, in dem es nur falsche Werte gibt. Als Hermann, der sich nach dem Krieg für Maria ins Gefängnis begibt und danach zu einem neuen Ich finden muss, und Maria endlich vor der ersehnten Situation stehen, ihr wirkliches Leben gemeinsam beginnen zu können, ist die Stauung der Gefühle zu gross, zu unerträglich geworden: Während im Radio das Fussball-Weltmeisterschaftsfinale aus Bern (1954) übertragen wird – für die Deutschen ein Triumph der Scheinwerte, an denen sich die Nation aufrichtet, auch hier –, kommt es zur Explosion: Das Haus, Teil der Scheinwelt, die sich Maria aufgebaut hat, um darin ihre wahren Vorstellungen über die Zeit retten zu können, fliegt in die Luft und reisst das Ehepaar in den Tod. Ob Maria absichtlich Gas ausströmen liess, lässt Fassbinder offen. «Die Ehe der Maria Braun» erzählt die Geschichte einer verhinderten Beziehung zweier Menschen durch den Krieg in überzeugender und in der Inszenierung raffinierten Weise. Fassbinder hat seinen interessantesten Film seit langem geschaffen – seinen besten vielleicht überhaupt –, weil er mit ihm aus seinem Halbweltmilieu ausbricht und eine Welt des Scheins entlarvt, in der alle Hoffnungen sterben müssen, eine Welt, die das Schicksal nicht nur einzelner, sondern ungezählter Menschen ist.
Auseinandersetzung mit dem Krieg ist schliesslich auch der Dokumentarfilm *«Geheime Reichssache»* von Jochen Bauer. Obschon Reichs- und Propagandaminister Goebbels die Anordnung zur Vernichtung des Filmmaterials erliess, das anlässlich des Prozesses gegen die Männer um Oberst von Stauffenberg, die sich für das Atten-

tat auf Hitler am 20. Juli 1944 vor dem Volksgerichtshof zu verantworten hatten, mit versteckten Kameras gedreht wurde, blieb eine ins Ausland gelangte Kopie erhalten. Erst spät entdeckt und mit den Mitteln moderner Elektronik im Ton brauchbar gemacht, wurde das erschütternde Material über diesen Schein- und Schauprozess nun in einen Dokumentarfilm eingebettet, der sich mit dem Widerstand gegen Hitler schlechthin befasst. Als Beitrag zur Bewältigung der Vergangenheit oder als Information für die Nachkriegsgeneration taugt der Film allerdings nicht: Die Montage stiftet eher Verwirrung, und der Kommentar bemüht sich statt um Sachlichkeit und exakte historische Information mehr um ein verkapptes Propagandabild deutschen Konservativismus'. Bauer ist mit dem wichtigen und erschütternden Dokumentarmaterial ohne die notwendige Verantwortung umgesprungen.
Mehr als der Dokumentarfilm – zu dem die deutschen Autoren, man weiss es spätestens seit Joachim Fests fragwürdigem Kompilationsfilm «Hitler – eine Karriere», ein gebrochenes Verhältnis haben – dürfen die zuvor erwähnten Spielfilme aus der BRD als wichtige Beiträge zur Aufarbeitung jüngster Geschichte gesehen werden. Indem sie – alle eigentlich – darauf hinweisen, dass Kriege ihren Nährboden nicht allein in einer dem kleinen Mann entrückten Sphäre der hohen Politik, sondern auch und vielleicht in erster Linie in der Angst der Bevölkerung vor sozialen Krisen, Chaos und Anarchismus, aber auch im Egoismus und der Gleichgültigkeit finden, sind sie als Warnung vor einer Wiederholung der Geschichte zu verstehen.

Fluchtbewegungen aus einer unerträglich gewordenen Welt

Die Umwelt, die wir uns geschaffen haben, wird für viele Menschen immer unerträglicher. Sie sind der ständigen Überforderung in Schule und Beruf, der fortwährenden Jagd nach Selbstbestätigung, der immer liebloseren Beziehungen zwischen den Menschen nicht mehr gewachsen oder vermögen ihre soziale Situation als Ausgestossene, Einsame und Arbeitslose nicht mehr zu verkraften. Viele Filme in Berlin berichteten von solchen Menschen, die schliesslich keinen andern Ausweg mehr sahen, als die Flucht aus der Gesellschaft. Wiederum haben deutsche Filmschaffende – ihr Sensorium, den Puls der Zeit zu fühlen, ist wohl der Hauptgrund für die ausserordentliche Qualität und Aktualität vieler Filme aus der BRD – wichtige und vor allem auch kinogerechte Beiträge zu diesem Thema beigesteuert. Arbeitslosigkeit als Anlass zum Ausflippen, so wird die Fluchtbewegung im heutigen Sprachgebrauch oft bezeichnet, wird gleich in zwei Filmen angeführt. Bei Adolf Winkelmann *«Die Abfahrer»* steigen drei junge Arbeitslose mehr aus Langeweile denn aus sozialer Not in einen Möbeltransporter, der über Nacht vor der Haustüre stehen bleibt, und fahren davon. Aus der geplanten Spritztour wird ein Abenteuer «on the road», das wenigstens für Stunden den öden Alltagstrott vergessen lässt. Winkelmann, der sich mit Experimentalfilmen einen Namen geschaffen hat und der unverkennbar ein Freund des amerikanischen Action-Kinos ist, hat die Geschichte, die sich weniger an der Realität als an Sinnlichkeit und Gefühlen ausrichtet, mit knallharten, spritzigen Dialogen und packenden, stimmungsvollen Bildern inszeniert. Dennoch: Hinter der «Easy-Rider»-Romantik verbirgt sich lauernd die Frage nach den Folgen dieses ungewöhnlichen Unternehmens und der Zukunft der darin verwickelten Menschen in einem Land, in dem Romantik allenfalls noch in der Landschaft zu finden ist, die man durchfährt.
Lässt Winkelmann am Ende alles offen, versucht Max Willutzki in *«Die Faust in der Tasche»* Möglichkeiten der Selbsthilfe durch Solidarität anzuzeigen. Ein Jugendpfarrer leitet die jungen, durch die Arbeitslosigkeit in ihren Erwartungen enttäuschten Menschen zur eigenen Initiative an, versucht, ihnen einen Lebensinhalt zu geben, um sie vor dem Ausflippen zu bewahren. Die handfest inszenierte Geschichte, die ganz auf Kinospannung aufgebaut ist und einen grossen Unterhaltungswert aufweist, richtet sich direkt an die Betroffenen, vermag aber auch der Elterngeneration

«Die Abfahrer» des früheren Experimentalfilmers Adolf Winkelmann.

Aufschlüsse über die Problematik der Jugendarbeitslosigkeit zu vermitteln. Nicht jeder Jugendliche, dem die Probleme über den Kopf wachsen, hat indessen das Glück, in seiner Not einem umsichtigen Jugendpfarrer zu begegnen. Willi, der mit sich selber und der Schule nicht zurechtkommt und deshalb voller Opposition gegen seine Umwelt ist, gerät in Helmut Kopetzkys *«Willi und die Kameraden»* in Baldurs neonazistische Wehrsportgruppe und lernt dort Ordnung und Disziplin, Hitlers verführerische Theorie «einer für alle, alle für einen», sowie Hass gegen die Gastarbeiter, verächtlich Kameltreiber genannt, welche angeblich die «deutsche Substanz» gefährden. Hier fühlt er sich zwar nicht unbedingt wohl, aber doch irgendwie aufgehoben, auch wenn er in Baldurs dubioser Autowerkstatt und Entrümpelungsfirma nur zwei Mark fünfzig die Stunde verdient. Obschon «Willi und die Kameraden» mit einer unbeholfenen Fernsehdramaturgie gestaltet ist, kann man sich der brennenden Aktualität dieses Filmes nicht verschliessen.

Seelische Heimatlosigkeit

«Albert – warum?», die Abschlussarbeit von Josef Rödl an der Hochschule für Film und Fernsehen in München, ist ein aufwühlender Film über einen Menschen, der es in seiner Umgebung nicht mehr aushält und die konsequenteste aller Fluchten wählt: den Tod. Albert, geistig behindert, stösst in seinem bayrischen Heimatdorf, wohin er nach einem längeren Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik zurückkehrt, auf vorwiegend dumpfe Mitmenschen. Sie vermögen nicht auf ihn und seine Eigenheiten einzugehen. Für sie ist er der Dorfdepp, der im Narrenhaus gesessen hat, und an dem sie billig ihre eigenen Frustrationen abreagieren können. Natürlich reagiert Albert auf die nicht einmal absichtliche Lieblosigkeit seiner Mitmenschen: mit Arbeitsverweigerung zuerst, mit Saufen später und schliesslich mit Brandstiftung und allerlei anderen Racheakten. Dadurch aber gerät der Unverstandene immer mehr ins

Abseits, aus dem er schliesslich keinen anderen Ausweg als den Freitod mehr findet. Josef Rödl, der auch schon einen Kurzspielfilm über die ausweglose Situation einer verwitweten Bäuerin in einem bayrischen Dorf gedreht hat («Am Wege stehn...»), inszenierte diesen erschütternden Fall von seelischer Heimatlosigkeit mit einem geistig Behinderten und Laiendarstellern. Der Film, der durch die Liebe zu diesem Aussenseiter, aber auch durch die einfühlsame, nie verletzende, aber auch nie beschönigende Beschreibung überzeugt, hat in Berlin zu Recht tiefe Betroffenheit ausgelöst. Die Auszeichnung mit dem Otto-Dibelius-Preis durch die evangelische Jury sowie die Verleihung des Preises der internationalen Filmkritiker-Jury hat Josef Rödl hoch verdient.
Auf Alain Tanners *«Messidor»,* der in Berlin seine Welturaufführung erlebte, werden wir in der nächsten Nummer mit einer ausführlichen Kritik zurückkommen. Auch dieser Film befasst sich mit dem Ausflippen: Zwei Mädchen sind es hier, die dem Alltag für ein paar Tage den Rücken kehren wollen und sich per Autostop auf eine Schweizerreise begeben. Bei ihrem Spiel, sich ohne Geld durchzuschlagen und «die Leere zu durchqueren», stossen sie immer mehr an geographische, gesellschaftliche und auch an die eigenen Grenzen. Sie werden zu Verfemten, zu Freiwild in einer Umgebung, die in ihrer spiessigen Selbstgerechtigkeit das Abseitige der Situation nicht zu erfassen vermag und gleich Terror-Verdacht schöpft. Damit aber wird die Reise zu einer Flucht ohne Ausweg. «Messidor» schildert, wie die Auflehnung gegen Spiessertum und Selbstgerechtigkeit heute fast notgedrungen in die Illegalität führt und stellt die weite, scheinbar heile Landschaft der Enge ihrer Bewohner gegenüber. In diesem Umfeld ist die Revolution von 1968 – Messidor hiess der Sommermonat im Kalender der französischen Revolution – zur ziel- und sinnlosen Revolte geworden. Identifikationsfiguren gibt es in Tanners Film nicht mehr, wobei nicht ganz klar wird, ob dies der Absicht des Regisseur entspricht oder der fehlenden Ausstrahlung der beiden Hauptdarstellerinnen, Clementine Amoureux und Catherine Retoré, zuzuschreiben ist. Eine etwas träge Inszenierung, die allerdings von der erneut grossartigen Photographie Renato Bertas etwas gemildert wird, sowie die vorwiegend verbale Ausbreitung eines nur oberflächlich behandelten Problemkatalogs erschweren die Rezeption des Films, der wohl zum umstrittensten in Tanners Oeuvre werden wird. Mir steckt darin ganz entschieden zuviel Literatur und welscher Esprit, aber zu wenig süffiges Kino. Einer der interessantesten Wettbewerbsbeiträge war «Messidor» dennoch.
Mit Menschen, die ausbrechen, weil sie es in ihrer Umgebung nicht mehr aushalten, beschäftigt sich schliesslich der Amerikaner Paul Schrader, der u. a. das Drehbuch zu «Taxi Driver» geschrieben hat, in seinen beiden ersten in eigener Regie gedrehten Spielfilmen. In *«Blue Collar»* (vgl. ZOOM-FB 4/79, Seite 9) sind es drei Detroiter Automobilarbeiter, die sich gegen die unmenschlichen Arbeitsverhältnisse zur Wehr setzen wollen und dabei ins Räderwerk der Korruption sowohl von gewerkschaftlicher wie unternehmerischer Seite her geraten. In *«Hardcore»* reisst die Tochter aus dem pietistischen Elternhaus und aus der amerikanischen Provinz aus und verdingt sich in San Francisco als Darstellerin in harten Pornofilmen (Hardcore). Der Vater, der sich nach der schier unerträglichen Erkenntnis auf die Suche macht, um die Tochter heimzuholen, muss schliesslich erfahren, wie nahe die Ablehnung und Verketzerung der Sexualität und ihre totale Vermarktung – sie ist die Hölle, durch die er gehen muss, um an seine Tochter heranzukommen – beieinanderliegen. Wo die Liebe fehlt, herrscht die Kälte. Weder Verdrängung durch ein puritanisch-moralisches Verhalten noch Ausschweifung und Verkehrung sittlich-ethischer Werte helfen dann weiter. In diesem Spannungsfeld, das Schrader aus eigener Erfahrung kennt, hat er seinen Film angesiedelt, der zwei völlig verschiedenartige Milieus als Endstationen der Kommunikation aufdeckt. Das ist ihm vor allem im bestechend sicheren und klaren Dialog gelungen, aber auch mit dem Bild, dem selbst in der drastischen und präzisen Schilderung der amerikanischen Porno-Szene nichts Spekulatives anhaftet.

Fellinis Parabel über das heraufbeschworene Chaos

Filme über das Leiden von Menschen in unerträglichen Lebenssituationen, Filme über die Flucht aus Umständen, die nicht mehr auszuhalten sind, Filme schliesslich über die Hintergründe des Kriegs und die Schrecken und Nöte, die er verbreitet, müssen als Ausdruck eines Chaos verstanden werden, das unser Zusammenleben immer mehr bedroht. In sinnbildlicher Weise hat einer der Grossen des Films, Federico Fellini, dieses Chaos und seine unweigerlichen Folgen beschrieben. In *«Prova d'Orchestra» (Orchesterprobe)* geht es ziemlich tumultös zu. Das Orchester, von einem Fernsehteam bei einer Probe verfolgt, kann sich nicht zu einem harmonischen Zusammenspiel finden. Jeder Musiker stellt sich vor der Kamera in ein besonders günstiges Licht, ein Jahrmarkt der Eitelkeit macht sich im alterwürdigen Gotteshaus mit der unübertrefflichen Akustik breit, Neid, Missgunst und dumme Sprüche begleiten das Musizieren. Einigkeit unter den Musikern herrscht allenfalls für einen kurzen Augenblick, als es gilt, eine Pause durchzusetzen. Schliesslich malen die Musiker Parolen an die Wände und ersetzen des Dirigenten durch ein riesiges Metronom, als dieser mit dem Orchester zu schimpfen beginnt. Gestört wird die Probe auch von aussen: Dumpfes Grollen ist zu hören, Bodenerschütterungen sind zu spüren. Schliesslich geht das Licht aus, eine riesige Abbruchkugel bricht durch die Wand und begräbt Musiker und Instrumente unter Schutt und Staub. Erst angesichts dieser Katastrophe beginnen die Musiker auf den Dirigenten zu hören. Dieser nimmt nun seine Autorität wahr und brüllt auf das Orchester ein – zuerst auf italienisch, später auf deutsch. Seine Stimme gleicht immer mehr jener Hitlers...
Fellini hat mit «Prova d'Orchestra», zu der Nino Rota eine hinreissende Musik geschrieben hat, eine vielseitig interpretierbare Parabel geschaffen. In Italien wurde sie von vielen Kritikern als Satire auf das italienische Parlament gedeutet, wobei man so weit ging, die einzelnen Musiker bestimmten Parlamentariern gleichzusetzen. Ich empfinde den meisterhaft gestalteten, siebzigminütigen Film eher als Metapher einer Welt, die im selber geschaffenen Chaos unterzugehen droht und in letzter Verzweiflung – wieder einmal – nach einem Führer ruft... Urs Jaeggi

Dreimal Dritte Welt

I.
Zu den Entdeckungsmöglichkeiten in Berlin, Geduld und Sinn für epische Breite vorausgesetzt, gehörte dieses Jahr, schon rein zahlenmässig, der junge indische Film. Seine Anfänge gehen in das Jahr 1955 zurück; sie sind als Reaktion und Bruch auf die im ganzen Subkontinent ausserordentlich populäre, melodramatisch orientierte und total kommerzialisierte Hindi-Film-Industrie mit ihren schwachen Schauspielern, ihrer schlechten Musik und ihrer plumpen Regie zu verstehen. Satyajit Ray hatte damals in der Nähe von Kalkutta seinen auch in Berlin gezeigten, «Klassiker» *«Pather Panchali»* gedreht und ist damit zum Pionier des modernen indischen Films geworden. Der Bruch mit dem konventionellen indischen «Traumkino» besteht unter anderem darin, dass Ray die Studios mit ihren geschminkten, juwelengeschmückten, singenden und tanzenden Schönheiten verliess, um durch Aufnahmen in einem indischen *Dorf* ein wirklichkeitsnäheres Bild von seiner Heimat zu vermitteln. Das Beispiel hat – wenn auch nicht beim grossen Publikum, so doch bei einer kleineren Elite – Schule, verständlicherweise jedoch keine Kasse gemacht. Aber das *andere Kino* mit seinem anderen Indien-Bild – «ein Armuts-Bild, mit dem es unter dem Deckmantel der Kunst hausieren gehe», lautete der Vorwurf, mit dem es imagebeflissene Kritiker überschüttet haben – war da. Und zwar so überzeugend, was Sprache, Stil, visuelle Sinnlichkeit und Musik anbetraf, dass in der Folge kein ernsthaft engagierter «Künstler» sich erlauben konnte, es zu ignorieren. Die ganze nachfolgende, am nationalen indischen Film- und Fernseh-Institut in Poona gut ausgebildete Filmgeneration ist davon betroffen (gemacht) worden. Auch in der neuesten Produktion,