

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 33 (1981)

Heft: 6

Artikel: Wettbewerb : Scorseses Boxergeschichte als Höhepunkt

Autor: Horlacher, Pia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933116>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

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



Der indische Regisseur Mrinal Sen und der Hauptdarsteller des Films «Akaler Sandhane», Dhrithiman Chatterjee, vor der Verleihung des Silbernen Bären.

Bild: Barbara Flückiger

auch mit einem immensen, jedes Fassungsvermögen eines Einzelnen bei weitem übersteigenden Angebot.

Diese Offenheit müsste beispielhaft bleiben. Zu Bedenken gab gerade deswegen die einschränkende Haltung der katholischen Kirche Anlass, wenn sich anlässlich der ökumenischen Zusammenkunft der Generalvikar des Bistums Berlin, Dr. Johannes Tobei auf Papst Johannes Paul II. berief und mehr oder weniger deutlich zum Schutz der Menschenwürde eine kirchliche Kontrolle verlangte. Dr. Reinhold Jacobi stellte in seinen Thesen «Kinofilm und jugendliches Publikum» sogar fest, dass die Massstäbe jener, welche mit der Aufgabe des Jugendschutzes betraut sind, «immer konturloser und beliebiger» geworden seien. Ziemlich offen wird damit nach einer strengerem «Zensur» gerufen. Ob sie der Weg zum Film, zur fruchtbarsten Auseinandersetzung

mit diesem Medium sein kann, ist kaum anzunehmen. Eigentlich würde ich jenen eines Moritz de Hadeln, der sich mit seiner Offenheit auch der Kritik unverkleidet darbietet, bevorzugen.

Fred Zaugg

Wettbewerb: Scorseses Boxergeschichte als Höhepunkt

Am Anfang war das Wort: Martin Scorsese, sein Hauptdarsteller Robert De Niro und seine Cuttermilch Thelma Schoonmaker hatten den Eröffnungsfilm der Festspiele nach Berlin begleitet und stellten sich, anschliessend an die Aufführung, der Presse. Nicht, dass diese Pressekonferenz sich an Unergiebigkeit gross von andern unterschieden hätte, aber wer wollte sich schon die Gelegenheit entgehen lassen, dem Schöpfer des grandiosen «*Raging Bull*» von Angesicht zu Angesicht gegenüberzustehen. Klein, drahtig, dunkel, nervös wie eine Sprungfeder, versuchte der Italo-Amerikaner, im Umgang mit Worten weniger gewandt als mit Bildern, ernsthaft auf die Fragen einzugehen, um

dann immer wieder vor der Hektik und der scheinwerfenden Oberflächlichkeit der Veranstaltung zu kapitulieren. Am nächsten Tag hingegen konnte man ihn unter ruhigeren Umständen anhören und beobachten: Auch das Forum begann sein Programm mit Scorsese, nicht mit einem Film, sondern mit einem Vortrag des Regisseurs «über Probleme der Farb-Präservierung». Scorsese schilderte darin seinen Kreuzzug gegen die «Eastman Kodak», die grösste Herstellerfirma seit Mitte der fünfziger Jahre von Farbfilmen, deren fragwürdige Qualität innert kurzer Zeit (je nach Lagerung fünf bis 12 Jahre) zu irreparabilem Farbschwund («color fading») führt. Scorsese, ein fanatischer Filmliebhaber, illustrierte die bereits entstandenen Schäden mit einer Reihe von Filmausschnitten, die den Ernst der Lage in erschreckender Deutlichkeit klarmachten. Er ist dabei, die interessierte Öffentlichkeit in aller Welt zu mobilisieren, und man kann nur hoffen, dass eine starke Rückendeckung ihn in seinem Kampf gegen diese Kulturschande weiterbringt.

Ausser Scorsese (fast) nix gewesen...

Doch nun zu den Bildern: Wer sich vornehmlich auf den Wettbewerb zu konzentrieren hatte, der kam in Berlin dieses Jahr nicht auf seine Rechnung. Das Spektrum reichte zwar von absoluten Tiefpunkten (der italienische Beitrag «*Minestrone*» von Sergio Citti war eine echte Katastrophe) über schwaches Mittelmass bis hin zu handwerklicher Routine und inszenatorischer Sorgfalt, doch die vielversprechende Ouvertüre, mit welcher «*Raging Bull*» (ausser Konkurrenz) die Berlinale einleitete, setzte den Ton leider nicht. Die Geschichte eines Boxers, transzendiert mit allen Mitteln des Mediums zur Geschichte eines Unterhundes schlechthin, blieb einsamer Höhepunkt des Wettbewerbs, auch von den interessanteren Konkurrenten an Aussagekraft nicht annähernd erreicht. Wer zudem die Schweizer Beiträge schon zuhause gesehen hatte – Gloors «*Der Erfinder*», Imhoofs «*Das*

Boot ist voll» und, in Koproduktion mit Frankreich, Gorettas «*La Provinciale*» –, musste vergleichenderweise bald feststellen, dass damit auch noch einige der Rosinen im Kuchen bereits herausgepickt waren.

Die Vorwürfe gegen Moritz de Hadeln, für das Wettbewerbsprogramm verantwortlich zeichnend, waren, was seine Auswahl anbelangt, sicher nicht ganz unberechtigt, wenn auch gelegentlich nicht frei von chauvinistischem Beigeschmack. Die deutschen Filmemacher und ein Teil der deutschen Presse, die am meisten haderten, machten ihre Pauschalkritik vor allem am Umstand fest, dass nur gerade ein deutscher Film im Wettbewerb zu sehen war, und der stammte ausgerechnet vom Aussenseiter Herbert Achternbusch. In der Tat repräsentiert der exzentrische Bayer mit seinen anarchistischen Blödeleien und dem irren Witz das deutsche Filmschaffen nicht in idealer Weise, doch um wie vieles langweiliger hätte sich denn eine idealere Repräsentation ausgenommen? «*Der Neger Erwin*» nahm sich in dieser Programmlandschaft aus wie ein erratischer Block, doch das einzige Kuriösrum blieb er nicht. Fu Jinggongs «*Yen gui lai*» (Komm zurück, Schwalbe) beispielsweise, ein plumpes Melodrama nach billigster Groschenheftmanier, zeichnete sich vor allem durch die Tatsache aus, dass damit zum erstenmal auch China am Wettbewerb vertreten war. Die von de Hadeln auch dieses Jahr wieder angestrebte Öffnung gegenüber weniger bekannten Filmländern oder solchen mit kleineren Produktionen ging in diesem Falle, wie in einigen andern, allzusehr auf Kosten künstlerischer Qualität, selbst wenn man die vielfältigen politischen Zwänge und diplomatischen Rücksichten in Rechnung stellt, die die Berliner Festspiele seit jeher prägen.

Kinder und Jugendliche von Spanien bis Finnland

Der Goldene Bär ging, meiner Ansicht nach verdientermassen, an den Spanier Carlos Saura, obwohl auch sein «*De-*

prisa, depresa» nicht überall auf Wohlgefallen stiess, wie sich aus den Buhrufen während der Preisverteilung schliessen liess. Einige meinten sogar, das sei der schlechteste Film des besten Regisseurs im Wettbewerb, doch das mag damit zu tun haben, dass Saura hier mit seinem Image als Verschlüsselungskünstler vollständig gebrochen hat und in einfacher, lesbarer Form eine hochpolitische, bitter-radikale Geschichte erzählt. Sein Film ist eine nüchterne Be standesaufnahme der Hintergründe der grassierenden Jugendkriminalität in den Städten Spaniens, die aber von allgemeiner Gültigkeit für die westliche Urbanzivilisation sein dürfte. Mit einer lapidar amoralischen Perspektive führt Saura vor, warum Kinder und Jugendliche beinahe zwangsläufig zu Gangstern werden in einer Welt, mit deren Werten sie zwar spürbar nichts mehr anfangen können, denen sie aber – wo sollten sie es auch anders gelernt haben? – keine Alternativen entgegensetzen können. Den kleinbürgerlichen Wunschvorstellungen wird dort in offener Kriminalität nachgejagt, wo die versteckte Kriminalität der Väter-Generation (die Ungehuerlichkeit der Vorstadt-Architektur beispielsweise zeugt davon) für andere Ideen den Nährboden verweigert. Saura zeigt keine romantisch-anarchistisch verklärten Banditen im Kampf gegen die Gesellschaft, sondern die infizierten Sprösslinge einer kranken Zivilisation. Er ist radikal ehrlich dort, wo er in die Phantasie und die Möglichkeiten einer Kindergeneration keine Hoffnung setzen will, weil sich Ideen nicht irgendwo aus dem Vakuum schöpfen lassen. Saura macht es sich und uns nicht so einfach: Er rückt den Glauben an das revolutionäre Potential einer Jugend, wie er nicht selten im aktuellen Filmschaffen heraufbeschwören wird, etwas zu recht.

Im zweiten spanischen Beitrag, «*Márvillas*» von Manuel Gutierrez Aragon, einer gefällig-nichtssagenden Geschichte mit Abstechern ins geheimnisvoll Unerklärliche, lässt es sich bedeutend leichter anbiedern mit den darin gezeigten Jugendlichen. Auch sie stehen zwar entweder am Rande der Kriminalität

oder sind schon mitten drin, aber wenigstens sind sie unabhängig und selbstbewusst, und zeigen ihren Vätern, wo's lang geht – da stimmt die Kalkulation schon eher. Kinder und Jugendliche auch im Mittelpunkt des schwedischen und thailändischen Beitrags – «*Barnens Ö*» (*Insel der Kinder*) von Kay Pollak, «*Luang Ta*» (*Der alte Mönch*) von Permpol Thoey Aroon) (vgl. Interview in Zoom-FB 3/81) – und eine Vater-Sohn-Auseinandersetzung im enttäuschenden «*Tribute*» von Bob Clark (USA), der allerdings ganz als Vehikel für Jack Lemmon konzipiert war und das Thema nur gerade modisch an tippte. Jack Lemmon wurde denn auch prompt ausgezeichnet (ex aequo mit dem Russen Anatoli Solonizyn) als bester männlicher Darsteller, obwohl er hier keinesfalls sein Bestes geben konnte. Er laviert verzweifelt zwischen der Darstellung eines Schmierenkomödianten und dem tatsächlichen Abrutschen in die Schmierenkomödie, in deren Nähe das dem Film zugrunde liegende Theaterstück sich bewegt.

Auch Rauni Mollbergs «*Milka-elokuratabuista*» (*Ballade über Tabus*) (Finnland) handelt von einem Kind in der Pubertät, an der Schwelle zu jenem «unträchtlichen Alter, in dem junge Mädchen noch keine Frauen sind, aber in aller Unschuld so verführerisch sein können, dass kein Heiliger ihnen widerstehen könnte, gäbe es nicht dieses tiefverwurzelte Tabu ...» Die Inhaltsangabe liess zwar Böses ahnen, aber die Ballade entpuppte sich als einer der zumindest originellsten Beiträge des Wettbewerbes. Nur schon zu verfolgen, wie Mollberg trotz aller benutzten Ingredienzen des Schwulstes die Grenze zur Lächerlichkeit nie überschritt, war faszinierend. Die Summe der Aufnahmen vom «reifenden Jungmädchen», von balzenden Auerhähnen, dampfenden Morgen nebeln und urwüchsiger Sauna-Körperlichkeit samt skandinavischer Erotik ergab nicht den erwarteten Blut- und Boden-Kitsch, sondern ein verblüffendes Poem in mystisch-naturalistischen Bildern. Sicher ein diskutabler Film, aber das wollte immerhin in diesem Umfeld schon etwas heissen.

Filme über Filmemachen und Filmemacher

Der indische Beitrag von Mrinal Sen, *«Akaler Sandhane» (Anatomie einer Hungersnot)*, nahm ein Thema auf, dem sich über den Wettbewerb hinaus in die Informationsschau und die Reihe «Neue Deutsche Filme» nachgehen liess: Film im Film beziehungsweise Filmemacher im Film. Sen zeigt ein (fiktives) Filmteam, das sich daran macht, in einem bengalischen Dorf die Auswirkungen der Hungersnot von 1943 mit einer in jener Zeit angesiedelten Geschichte zu rekonstruieren. Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und Realität, Filmschaffende und Dorfbewohner stossen aufeinander und werden in der Konfrontation neuen Perspektiven ausgesetzt. Die Figur des Regisseurs trägt autobiographische Züge: Sen setzt sich, unter anderem, mit sich selbst, seiner Arbeit, deren Entstehungsprozess und Wirkung auseinander.

Was hier in fiktiver Form geschah, versuchten drei andere Autoren mit den Mitteln der Dokumentation oder, im Falle Wim Wenders und Nicholas Rays, mit einer komplexen Mischung aus bei-

dem zu gestalten. *«Nick's Movie – Lightning Over Water»*, in Berlin in einer neuen Fassung vorgeführt (vgl. den Festivalbericht von Cannes in ZOOM-FB 11/80), ist nicht nur ein Film über den berühmten Nicholas Ray und über dessen Sterben, sondern er zeigt auch fragmentarisch die wechselseitige Wirkung von Film und Leben aufeinander, die Verwischung der Grenzen zwischen inszenierter und gelebter Wirklichkeit, die gebrochene Sicht eines, der die Welt mit der *«déformation professionnelle»* des Filmers angeht, der die Kamera quasi verinnerlicht hat.

Demgegenüber bestand *«Don Siegel – Last of the Independents»* des Holländers Thijs Ockerson aus einer nüchternen Aneinanderreihung von Interviews und Werkausschnitten. Zwar informativ und für die Kenner des Action-Spezialisten von Interesse, schöpfe das biedere Porträt die Möglichkeiten des Mediums aber überhaupt nicht aus. Etwas weniger verbale Faktensammlung, dafür ein paar Deutungsversuche nach Werkzusammenhängen hätte man Don Sie-

«Akaler Sandhane» von Mrinal Sen.



gel gönnen mögen. So bleibt vor allem etwas in Erinnerung: das sanfe Benehmen und der liebenswürdige Umgangston eines Mannes, die sich für den Zuschauer kaum vereinbaren lassen wollen mit jener unverkennbaren Affinität zur Gewalt, die seine Filme prägt.

Die für mich schönste Hommage ging an Woody Allen. Der Belgier André Delvaux versucht in *«To Woody Allen from Europe with Love»* hinter das Geheimnis der künstlerischen Ausdruckskraft seines Kollegen zu gelangen. In immer wieder neuen Anläufen macht sich Delvaux daran, das Material zu verarbeiten, das er aus Amerika nach Hause gebracht hat (Interviews, Aufnahmen von den Drehorten für *«Stardust Memories»*, Filmausschnitte, Dias etc.). Die Fragestellungen befriedigen ihn dann doch nicht, weisen höchstens auf Facetten hin – das Ganze lässt sich nicht in den Griff bekommen. Und dennoch, im Entstehungsprozess von Delvaux' Spurensicherung spiegelt und bricht sich in ausgeklügelter Form das künstlerische Schaffen Woody Allens, oder zumindest Aspekte davon: seine Entwicklung vom Gag-Erfinder zum Philosophen, sein Verhältnis zum Tod, seine Beziehung zu Frauen und speziell der Einfluss von Diane Keaton, seine Vorbilder, und vieles mehr. Delvaux lässt uns teilnehmen an seiner eigenen Arbeit, macht deutlich, wie er das Material sichtet, auswählt, zusammenstellt, überarbeitet – so entstand ein Film, in mehrfacher Verschachtelung, über die Filmarbeit eines Regisseurs, ein Essay in filmischer Meta-Sprache.

Pia Horlacher

Sensible Filme für ein feinfühliges Publikum

Stadtbilder

«Berlin – De l'aube à la nuit» (Berlin in der Dämmerstunde) von Annik Leroy (Belgien 1981): ein authentisches Berlin-Erlebnis, poetische Bilder von Berlin in der Dämmerung, Winter mit Nebel, statische Bilder und langsame Kamerafahrten durch diese zerbröckelnde

Stadt, durch die verwahrlosten Arbeiterviertelbezirke Kreuzbergs, Moabit und Wedding, durch ein Berlin, das nichts zu tun hat mit der hektischen Kudamm-Erfahrung der meisten Festivalbesucher. Dazu Gedichte von Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn. «Ich bin Dein Wegrand. Die Dich streift, stürzt ab.» Berlin wird zu einer Idee von einem gespenstischen, unwirklichen Raum. Menschenleere Straßen voller Einsamkeit, paranoid und unheimlich schön. Wie in Clemens Klopfensteins *«Geschichte der Nacht»*, wie in den Filmen von Marguerite Duras wird der Zuschauer zum Medium, in dem der Film entsteht, Stimmungen auslöst, Erinnerungen heraufbeschwört, ohne Anfang und ohne Ziel. Diese meditativen Filme leben von einem ausserordentlichen Vertrauen in die Bilder. Sie gehen zurück zu den Wurzeln des Films, basieren mehr als konventionelle Kinogeschichten auf Montage und Schnittrhythmus. Sehen wird zu einem kontemplativen Versenken. Spannung entsteht aus der Distanz von Bildern und Tönen.

Ähnlich wie *«Berlin – De l'aube à la nuit»* ist *«Permanent Vacation»* von Jim Jarmusch (USA 1980) ein lyrisches Porträt einer Stadt und eines seiner Bewohner, Aloisius (Allie) Parker. Innere und äussere Räume werden identisch durch die Wechselbeziehung zwischen den Straßen der Lower-East-Side und der Menschen, die in ihnen leben. Die Personen, die Allie trifft sind selbst nurmehr Fragmente, Ruinen der Gesellschaft, vietnam- und stadtgeschädigt. In diesem Raum wächst so etwas wie eine neue Kultur, Spraydosenzeichen, Musikfetzen, flüchtig, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft. Allie ist mit dieser Kultur identisch. Er ist ein Gegenwartsmensch, der keine Spuren hinterlässt, in dauernder Bewegung ohne Richtung, deren extremster Ausdruck ein autistischer, tranceartiger Tanz ist. *«Permanent Vacation»* ist merkwürdig zerstreut gestaltet, eine Form, die dem Lebensgefühl dieser Stadtmenschen entspricht.

Landmenschen auf der anderen Seite in *«Skinoussa – Paysage avec la chute d'Icare»* von Jean Baronnet (Frankreich