

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 35 (1983)
Heft: 6

Artikel: Berlinale 83 : über Bilder, die haften bleiben
Autor: Jaeggi, Urs / Flückiger, Barbara
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932380>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

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

Berlinale 83: über Bilder, die haften bleiben

Rund 400 Filme wurden dieses Jahr in den verschiedenen Sektionen der Internationalen Filmfestspiele Berlin gezeigt. Weitere 400 suchten auf dem Filmmarkt einen Käufer. Angesichts dieser Quantitäten wird klar, dass jede Berichterstattung über die Berlinale Stückwerk bleiben muss, jede noch so seriös vorgenommene Filmauswahl aus dem Monsterprogramm mehr von persönlichen, subjektiven Massstäben bestimmt wird als vom Bestreben, einen möglichst repräsentativen Querschnitt des Angebotes zu sehen. Und was heisst denn in einem solchen Falle schon repräsentativ? An einem so grossen Festival macht jeder seine persönlichen Entdeckungen, hat jeder seine eigenen prägenden Erlebnisse mit dem Film. Über Eindrücke und Bilder, die haften blieben, versuchen Barbara Flückiger und Urs Jaeggi, welche die Berlinale für Zoom besucht haben, zu schreiben. Ein Interview mit Festivaldirektor Moritz de Hadeln rundet die diesjährige Berichterstattung ab.

Unter die Haut gefahren

I.
9. September 1980: Acht Frauen und Männer, alles praktizierende Katholiken, dringen in die Re-Entry-Division des General-Electric-Technologiezentrums in King of Prussia (Pennsylvania) ein. Nachdem sie den diensttuenden Wächter ohne Gewaltanwendung überrumpelt haben, beschädigen sie die Spitzen mehrerer Raketen, die zum Transport von Atomsprengköpfen verwendet werden, und besudeln geheime Dokumente mit Blut. Einige Monate später stehen die Plowshares-Eight – benannt nach der biblischen Forderung, Schwerter zu Pflugscharen zu schmieden – in Norristown vor Gericht. Die beiden Jesuiten-Pater Daniel und Philip Berrigan wurden zu drei bis zehn Jahren Gefängnis, die übrigen zu mildereren Haftstrafen verurteilt.

«In the King of Prussia» (In der Sache King of Prussia) rekonstruiert Emile de Antonio diesen Prozess in sehr eigenwilliger Weise: In weniger als drei Tagen – die Zeit, die den Angeklagten nach den Plädoyers bis zur Urteilsverkündung bleibt – werden die Verhandlungen aufgrund von Aktennotizen und der Prozessbeobachtungen nachgestellt. Dabei spielen sich die Angeklagten selber, während der Gerichtshof von Schauspielern, so Judge Samuel W. Saulus durch den überzeu-

genden Martin Sheen, dargestellt werden. Als Bildträger dient ein Videotape, das später auf 35mm-Film transferiert wird. Auf Retakes – das wiederholte Drehen der gleichen Einstellung also – wird grundsätzlich verzichtet. Ein 70 Seiten starkes Script dient als Führungshilfe.

Emile de Antonio – der jetzt 64jährige Amerikaner beschäftigt sich seit 1961 mit Dokumentar- und Kompilationsfilmen – macht die Umstände, unter denen der Film hergestellt werden muss, zum ästhetischen Prinzip. Das Improvisierte, Hektische, Unfertige und das Unvollkommene und Spontane gerade auch in der Handhabung der technischen Mittel erzeugt eine Unmittelbarkeit, die den Zuschauer zwangsläufig mitreisst, hineinzieht in einen Prozess, in dem es letztlich nicht mehr um Wahrheitsfindung und Gerechtigkeit geht, sondern um die Verhinderung der Blossstellung eines Staatswesens, das auf den tönernen Füssen der Macht steht und auf die brüchige Strategie des nuklearen Gleichgewichts zur Friedenssicherung baut. Mehr noch: «In the King of Prussia» zeigt in geradezu aufwühlender Authentizität den Zusammenprall zweier Denkweisen: die scheinbar logische säkulare, sich an einem einmal eingeführten System orientierenden und darin verharrenden Ideologie wird konfrontiert mit einer vom Evangelium geprägten, auf Veränderung hinarbeiten-

den Lebenseinstellung. Was daraus resultiert, ist nicht mehr eine offene Auseinandersetzung, sondern ein letztlich unüberbrückbarer Konflikt. Emile de Antonios Film ist eine unübersehbare Aufforderung zum Positionsbezug. Dabei wird davon ausgegangen, dass sich das Bekenntnis zur Strategie des Gleichgewichts des Schreckens mit den Grundsätzen der christlichen Religion nicht verträgt.

«In the King of Prussia» ist ein parteilicher Film. Er schlägt sich konsequent und mit Überzeugung auf die Seite jener, die der Friedensbewegung angehören und mit der Forderung, die Schwerter seien in Pflugscharen umzuschmieden, ernst machen. Seine Stärke resultiert aus der Kraft jener acht Amerikaner, für die das Evangelium nicht einfach ein Lippenbekenntnis oder ein auf das Jenseitige ausgerichtetes Trost, sondern Lebensinhalt und Auftrag ist. Das wird in jeder Phase dieses Filmes spürbar, und es denunziert jene, die mit fadenscheinigen und mitunter auch lächerlichen Argumenten eine Fassade des Rechts aufbauen, vor der die aus tiefster christlicher Verantwortung heraus handelnden acht Frauen und Männer als Rechtsbrecher erscheinen müssen. Aber der Blick hinter diese Kulisse zeigt, dass dieses Recht keine Gerechtigkeit schafft, sondern mit Haken und Ösen die Interessen jener Mächtigen verteidigt, die drauf und dran sind, die Menschheit in eine unvorstellbare Katastrophe zu stürzen.

Die Direktheit, mit der de Antonio hinter diese Fassade leuchtet – oder müsste man besser sagen: mit der die christliche Überzeugung der Plowshares-Eight den Wahnsinn des nuklearen Rüstungswettlaufs entlarvt – macht diesen Film selber zu einer gefährlichen Waffe. Zu einer Waffe allerdings, die wirklich zur Erhaltung des Friedens beiträgt, weil in ihr nicht die verheerende Gewalt der Zerstörung und der Angst sitzt, sondern die aufbauende Kraft der Hoffnung auf die Einsicht immer mehr Menschen, Völker und Regierungen, dass mit der Bereitstellung stets schrecklicher Waffenpotentiale keine Friedenssicherung zu erreichen ist. Das macht den Film für die einen zum Ärgernis, für die andern aber zu einer we-

sentlichen Information zu einem Thema, das die grossen, das Nachrichtenwesen in West und Ost beherrschenden Agenturen bewusst stiefmütterlich behandeln.

II.

1892 in Wyoming: Der Johnson-County-Krieg, eine blutige Auseinandersetzung zwischen Rinder-Baronen und Siedlern um den Landbesitz, treibt seinem Höhepunkt entgegen. Nachdem die Viehzüchter ein paar Heimstättler «exemplarisch» ermordet haben, um die Siedler zum Abzug zu bewegen, und schliesslich eine 200 Mann starke «Armee» von sogenannten Regulatoren aufstellen, welche die Farmer endgültig vertreiben sollen – und sei es durch Liquidation –, setzen sich die Siedler zur Wehr. Am 11. April umzingeln 400 Siedler eine Ranch, in der sich die Regulatoren verschanzt haben, verwandeln zwei Wagen in fahrbare Brustwehren, und gehen mit 2000 Kilogramm Dynamit und Gewehren gegen die Rancher vor. Einzig das Eingreifen der vom Gouverneur Barber angeforderten US-Armee, verhindert in letzter Minute die restlose Vernichtung der Regulatoren, die zwar verhaftet, aber ohne Prozess wieder freigelassen werden.

Auf diesem historischen Hintergrund spielt einer der umstrittensten amerikanischen Filme der letzten Jahre: «*Heaven's Gate*» von Michael Cimino. Des Regisseurs Detailbesessenheit, die sich vor allem in einem geradezu fanatischen Rekonstruktionseifer ausdrückt, sprengte das Produktionsbudget um ein Mehrfaches. «*Heaven's Gate*» wurde zum teuersten Werk der Filmgeschichte. Zudem wurde das vollendete Werk gleich nach seiner Uraufführung zurückgezogen und in einer gekürzten Fassung «marktgerechter» in die Kinos geworfen. Zurück blieb ein Fragment. In Berlin nun bot sich die Gelegenheit, die Originalfassung des Films zu sehen. War es wirklich die ursprüngliche Version? Die Vorführung jedenfalls dauerte nicht die vorgesehenen 245 Minuten, sondern «nur» ungefähr dreidreiviertel Stunden.

Wie dem auch sei: «*Heaven's Gate*» ist in seiner langen, unverstümmelten Fassung ein Werk aus einem Guss, ein phantasti-



Bessene Rekonstruktion des Wilden Westens: aus «Heaven's Gate» von Michael Cimino.

sches Epos, das wie kaum ein anderes die Zeit des Wilden Westens wiedergibt. Die weite Landschaft, in der sich die Menschen im Aufbruch nach einer besseren Zukunft verlieren, der Staub in der Wüste, der Schlamm auf der Main Street, der Geruch nach Rindern und Schweiß, die Brutalität des Existenzkampfes, die Menschen zwischen Bangen und Hoffen, zwischen Trauer und Freude, zwischen Gesetz und Gewalttätigkeit, das alles gewinnt unter Ciminos Händen fast dokumentarischen Charakter. Dabei vergisst der Regisseur nie, dass die Geschichte der Eroberung Nordamerikas auch eine Legende ist. Aber bei ihm gerinnt die Legende nie zur Lüge vom edlen Frontier mit dem grossen Herzen und dem hehren Sinn für Gerechtigkeit. Die Legende bleibt schmutzig, es haftet ihr der Hauch von menschlicher Unzulänglichkeit, von Eigennutz und Unterdrückung, von sozialen Gegensätzen und hinterhältigem Tun

an. Da werden der gerechte Rinderbaron zum Teufel, der Pionier zum Feigling und die Hure zur Heiligen. Das bringt die Legende der Wahrheit näher.

«Heaven's Gate» ist bestimmt vom Rhythmus des Atems. Es atmen die weiten Ebenen mit dem Weideland und auch die Hügel, die zu ihren Seiten ansteigen. Es schnaufen die Menschen beim Tanz auf der Rollschuhbahn – grossartiges Sinnbild der Lebensfreude – sie keuchen in ihrer Erregung, aber auch aus Angst vor dem Tod. Ihr Atem geht ruhig, wenn sie geborgen sind, und er fliegt, wenn das Herz in Wallung gerät. Es schnauben die Pferde durch die Nüstern, und es hächeln die Hunde. In das Lied des Atems stimmen die Dampflokomotive ein und der Dampf, der aus den Ventilen der Fabrik in der Stadt entweicht. «Heaven's Gate» ist ein Film mit einem grossen Atem. Er überwindet die Kurzatmigkeit der amerikanischen Geschichtsschreibung im Film durch eine Ehrlichkeit, die auch dann gross bleibt, wenn sie unbequem wird. Das ist wohl mit ein Grund, weshalb dieser Film keinen Erfolg haben durfte.

III.

Dezember 1975 in Kalkutta: Der Ausnahmezustand ist über das Land verhängt worden, und alle politischen Parteien der Opposition sind verboten. Die Folgen der Aufteilung Ostpakistans in Bengalen und Bangladesh im Jahre 1971 sind kaum überwunden. In diese Zeit setzt der Inder Utpalendu Chakraborty die Hinrichtung des Arbeiterführers Jadunath Sahu. Er, ein Opfer der Wirren und kaum eines andern Vergehens schuldig, als sich für eine gerechtere soziale Stellung der Arbeiter eingesetzt zu haben, äussert vor seinem Tod einen letzten Wunsch: Seine Augen sollen einem Arbeiter gestiftet werden, der Zeit seines Lebens blind war. Sahu hofft, dass er durch seine Augen fortleben wird und jene Zukunft erleben kann, für die er sich immer Lebens eingesetzt hat.

Augen indessen benötigt auch Jethia, ein einflussreicher und mächtiger Geschäftsmann, für seinen Sohn, der zu erblinden droht. Als er hört, dass sich auf der Augenbank ein Transplantat befindet, setzt er alle Hebel der Korruption und Bestechung in Gang, um seinem Sohn die Operation zu ermöglichen. Da nützt es nichts mehr, dass sich ein Ambulanzfahrer und ein Augenarzt auf die gesetzliche Vorschrift berufen, wonach die vom Spender verfügte Verwendung eines Organs berücksichtigt werden muss. Als aber Jethia vernimmt, dass die Augen ausgerechnet von jenem Manne stammen, der in seiner Jutefabrik zum Streik aufgerufen hat, um minimale Lohnforderungen durchzusetzen, bläst er die Operation ab. Sein Sohn soll nicht, wie er sagt, durch die Augen eines Verbrechers sehen. In seiner blinden Wut lässt er das wertvolle Transplantat durch seine verbrecherischen Hintermänner vernichten. Die Augen spielen in dieser tragischen Geschichte mehr als die Rolle eines zu transplantierenden Organs. Sie verkörpern die Idee der Solidarität unter den Armen. Doch diese Solidarität wird durch die Habgier der Reichen zerstört, welche die Gesetze nach ihren Bedürfnissen auslegen und allenfalls auch umgehen. Ihr Reichtum fusst auf der Ausbeutung der Armen. *«Chokh» (Die Augen)*, so der Titel dieses eindrücklichen Films, erzählt in-

dessen nicht nur die Tragödie der Armen, deren Situation immer aussichtsloser wird, sondern er setzt auch eine Hoffnung: Selbst wenn am Ende des Films die Augen zerstört, d.h. die Armen einmal mehr um ihr Recht gebracht und betrogen sind, bleibt doch die Kraft und die Solidarität im Widerstand gegen das geschehene Unrecht. Die Rechtlosen werden sich mehr und mehr bewusst, was ihnen geschieht, und der Film deutet an, dass sie sich nun zu wehren beginnen werden. Damit weist Chakraborty weit über seine Geschichte hinaus auf das Faktum hin, dass die Bewusstseinsbildung der Benachteiligten voranschreitet und die Revolution gegen die Ausbeuter Formen annimmt – auch in der Dritten Welt und gewiss nicht nur gegen die Korruption der eigenen mächtigen Landsleute.

IV.

«Chokh» ist wie «In the King of Prussia» und «Heaven's Gate» ein politischer Film, ein Film mit Signalwirkung. Zwar weist er nicht die Dramatik der Prozessschilderung de Antonios, nicht den überwältigenden Reichtum von Cimos millionenschweren Epos auf. Aber er ist in seiner gradlinigen, konsequenten Erzählweise und in seinem fast verbissenen Engagement für die Blosslegung der Ungerechtigkeit nicht minder eindrücklich. Die Qualität eines Films – die Erkenntnis ist nicht neu, ich weiss es, aber sie fand in Berlin dieses Jahr eine besonders kräftige Bestätigung – ist nicht abhängig vom Produktionsbudget, auch nicht von der Produktionsweise oder von Genre, dem sie zugehören. Unterschiedlichere Filme als «In the King of Prussia», «Heaven's Gate» und «Chokh» gibt es kaum. Und dennoch haben sie etwas Entscheidendes gemeinsam: die Kraft des Geistes, der sie trägt, die Besessenheit ihrer Autoren, für eine Sache einzustehen, deren Wille, ein Engagement mit den entsprechenden Risiken einzugehen, und nicht zuletzt ihr Mut, eine Stellung zu beziehen und sich allenfalls dem Hagel des Protests auszusetzen. Das unterscheidet diese Filme von jenen immer häufiger auftretenden blässlichen, sich selber genügenden und in sich selber erschöpfen-

den Versuchen keineswegs nur junger Filmautoren, deren ganzes Interesse immer nur um den eigenen Nabel kreist.

Urs Jaeggi

Die sichere Entfernung der Leinwand

In den letzten Jahren war «der Skandal» so etwas wie der medienwirksame Startschuss der Berliner Filmfestspiele. 1981 der Aufstand der AG deutscher Filmproduzenten gegen den damals neuen Festspielleiter Moritz de Hadeln, 1982 die Absetzung des Disney-Films «Mit dem Wind nach Westen». So ganz ohne Skandal wirken die Berliner Filmfestspiele beinahe fade. Und wenn nicht die Budgetkürzungen an allen Ecken und Enden spürbar wären, dann könnte man die Festivalpolitik für einmal ausser acht lassen und sich vollumfänglich um die Filme kümmern.

Diese Kürzungen aber hatten zur Folge, dass da und dort die Organisation nicht nach Plan verlief. Am zweiten Tag des Festivals hatte man noch immer das Gefühl, das Festival würde morgen erst beginnen und hätte nicht schon angefangen. Die Fotos und Plakate der bereits laufenden Filme wurden in den Schaukästen vor den Festivalkinos erst jetzt aufgehängt, und von den vielen Festivalangestellten wussten eine Handvoll Eingeweihter aus früheren Jahren, wo's lang ging. Die rigide Kartenpolitik im Zusammenhang mit diesen Sparmassnahmen trieb manchmal die seltsamsten Blüten. Da die Journalisten gezwungen waren für alle Vorstellungen ausser Wettbewerb am Morgen und Forum am Nachmittag und Abend sich im Festivalzentrum Karten zu holen, besorgten sie sich diese gleich reihenweise auf Vorrat, um jedenfalls auf jeden Meinungsumschlag gleich trendgerecht reagieren zu können, um ja nicht etwa *den* Höhepunkt des Festivals zu verpassen. So kam es, dass Vorstellungen, die schon Tage zuvor ausverkauft waren, am Ende doch nur halbvoll wurden, weil viele mit Eintrittskarten in ihren Taschen gerade gemütlich beim Dinner sassen oder sich sonstwie vergnügten. Gleichzeitig stan-

den sich interessierte Berliner vor der Abendkasse die Füsse in den Bauch.

Zehn Tage lang ist der Zoo-Palast abends in den Händen jener, die sonst nie ins Kino gehen. Der Pöbel, der während des Jahres mit unentwegtem Besuch von Actionfilmen den Zoo-Palast finanziert, ist an diesen gepflegten Filmsoirées dann nicht mehr erwünscht. Die in den Nerzmänteln schauen sich die Perversen, die Punks und die Wahnsinnigen lieber aus sicherer Entfernung auf der Leinwand an als in der bedrohlichen Nähe des nächsten Kinostuhles. Das wissen die Türsteher, und deshalb sorgen sie für Ordnung und Sauberkeit und halten das krakeelende Fussvolk (erst recht das im Rollstuhl, wie ein bitterer Zwischenfall deutlich machte) – nötigenfalls mit Hilfe der Polizei – draussen vor der Tür. Läuft dann auf der Leinwand ein Film wie «*Klassenfeind*» des Schaubühne-Regisseurs Peter Stein, ist für mich das Mass der Perversität voll. Peter Stein, der Inbegriff der neudeutschen Theaterkultur, lockt mit seinem Namen die Berliner Haute-Volée ins Kino. Das Stück von Nigel Williams, «*Class Enemy*», das er verfilmt, handelt von randalierenden Punks, die solange sämtliche Lehrer rausekeln und verdreschen, bis sie keinen mehr kriegen. Es findet also eine Konstellation statt, die eigentlich ideal wäre: eine Bevölkerungsgruppe, die sich normalerweise keine Sekunde das Gehör jener Machtinhaber verschaffen kann, die an diesem Abend im Kino sitzen, erhält plötzlich während rund 90 Minuten ungeteilte Aufmerksamkeit. Jene aber, die es angeht, sind weder entsetzt noch verunsichert noch denken sie im entferntesten daran, ihre Meinung oder ihr Verhalten zu ändern, sondern sie klimpern aus hellem Entzücken über die drolligen Punks begeistert mit ihren Edelsteinen. Der Film «*Pra Frente Brasil*» (*Vorwärts Brasilien*) von Roberto Farias, der von den politischen Verfolgungen und Folterungen berichtet, zeichnet ein Bild Brasiliens, wie man es nicht einmal vom Hörensagen kennt. Bilder einer entsetzlichen Verzweiflung, unverblümete Bilder von brutalsten Gewaltakten. Die Zuschauer im Kino waren geschockt... und gingen in den nächsten Film. Ich meinerseits zweifle an der filmischen Aufarbei-



Aus Peter Steins «Klassenfeind».

tion von derart hochbrisanten Stoffen im süffigen Tatort-Stil, der bestenfalls geeignet ist, im Zuschauer kurzfristig Emotionen zu wecken. Ein politischer Filmstoff, mit dem die noch ignorante Bevölkerung über haarsträubende Tatsachen informiert werden soll, muss meiner Meinung nach mit der grössten Genauigkeit im Detail und absolut logischer Stringenz umgesetzt werden, um auch den letzten Einwand irgendeines Zweiflers aus Berufung unter den Tisch zu fegen.

Form und Inhalt waren im Wettbewerbsprogramm mehr als Gegenpole angelegt, denn als qualitativ-gleichwertige, einander ergänzende Gestaltungsmerkmale eines Ganzen. Entweder polierte Schale-hohler Kern oder umgekehrt. Gleich reihenweise entdecken die Avancierten unter den Autorenfilmen das für sich, was Literatur und Low-Budget schon lange für sich entdeckt haben: die neue Innerlichkeit. Formale Merkmale: wenig äussere Handlung, poetisch triste Monologe

im Bildoff, banale Romantizismen, Erinnerungen und Träume in Form von Einblendungen. Hat man in den letzten Jahren höchstens noch unter dem Deckmantel schöngestiger Literaturverfilmungen die Wirrnisse der Seele zum Ausdruck gebracht, entblösst man jetzt sein Innerstes ohne Umschweife. Zum Vorschein kommt auf diesen Reisen nach Innen mitunter nur gähnende Leere. Speziell peinlich sind die beiden bundesdeutschen Wettbewerbsbeiträge ausgefallen: «*Heller Wahn*» von Margarethe von Trotta und «*Dies rigorose Leben*» von Vadim Glowna. Margarethe von Trotta wendet sich nach ihrer preisgekrönten «*Bleierne Zeit*» diesmal wieder einer reinen Frauenstory zu. Aber auch in ihrem vierten Film ist sie immer noch nicht über das kleine ABC der Psychologie hinausgekommen. Die schwache, melancholische Ruth, die haufenweise schwarzweisse Bilder malt, wird von der starken, aktiven Dozentin Olga aus den Klauen ihres eifersüchtigen Ehemannes befreit und auf einer Reise ins ferne Ägypten zur Frau gemacht. Das edle Pathos dieser Frauen-

freundschaft und die traurigen Dackel-
augen der männlichen Protagonisten sor-
gen fortwährend für unfreiwillige Heiter-
keit. Schade, dass diese einzige Frau der
deutschen Filmszene, die international
anerkannt ist, sich nicht mehr Zeit ge-
nommen hat, eine Geschichte aus Fleisch
und Blut zu schreiben.

Auch Vadim Glowna hat sich wenig Zeit
gelassen. In blinder Raffgier hat er seinen
ersten Erfolg mit «Desperado City» gleich
umgemünzt in klingende Filmförde-
rungsgelder und die gleiche Geschichte
nochmals in der amerikanischen Wüste
gedreht. Mit seinem billigen Plagiat meint
er, Hollywoods Melodram zu neuem Le-
ben zu verhelfen, so als ob dafür eine
Tankstelle in El Paso genügen würde. Das
Handwerk beherrschen diese beiden Fil-
memacher nur dank einer professionel-
len Equipe. Und mit exotischen Drehor-
ten im Ausland versuchen sie Mängel an
Geschichte und Charakteren wettzuma-
chen.

Bezeichnenderweise sind es zwei Erst-
lingsspielfilme, die den Blick nach innen
nicht durch aufgeplusterte Manierismen
trügen: «Der stille Ozean» von Xaver
Schwarzenberger, dem Kameramann
der letzten Filme Fassbinders und «As-
cendancy – Belfast 1920» des Briten Ed-
ward Bennett. Der stille Ozean, damit ist
ein nicht näher definiertes österrei-
chisches Hinterland gemeint, in dem ein jun-
ger Arzt nach einem Gerichtsfall Erho-
lung sucht. Schwarzenberger führt abso-
lut zurückhaltend Kamera, er zeichnet
Stück für Stück das Bild einer nur schein-
bar heilen Welt, in der alles hinter ver-
schlossenen Fenstern passiert. Aus der
Sicht der psychisch kranken Tochter ei-
nes reichen britischen Industriellen rollt
Bennett jene Ereignisse der irischen Ge-
schichte wieder auf, die zur endgültigen
politischen Trennung führten. Bennetts
erster langer Spielfilm wirkt insgesamt
etwas steril, vielleicht zu britisch für die-
ses Thema. Interessant ist aber seine
Darstellung der Krankheit in einem puri-
tanischen Grossbürgerhaushalt.

Das andere Kino findet noch immer im In-
ternationalen Forum des Jungen Films
statt; Filme, die mit kleinem Budget reali-
siert wurden von Leuten, die nach neuen
Möglichkeiten filmischen Ausdrucks su-

chen. Mehr als der Wettbewerb gehört
das Forum den Berlinern. Publikum,
Presse und Gäste sitzen alle in denselben
Vorstellungen. Für die Filme werben nicht
zugkräftige Namen von berühmten Re-
gisseuren, sondern die Insidertips, die ih-
ren Ursprung teils in den kurzen Inhalts-
angaben zu den einzelnen Filmen, teils in
Plakaten oder Fotos oder in anderen uner-
findlichen Gründen haben.

Ich selber bin dieses Jahr einfach mal
«aus Prinzip» ins Forum gegangen, weil
mich das Forum, seit ich Berlin kenne,
mehr interessiert. Und dort habe ich auch
meine beiden Lieblingsfilme gefunden:
«Chan is Missing» von Wayne Wang und
«Mit starrem Blick aufs Geld» von Helga
Reidemeister. Beides sind Dokumentar-
filme mit Buch, Dokumentarfilme also,
die Ausschnitt und Ablauf der Realität,
die sie abbilden, nicht dem Zufall überlas-
sen, sondern mit einem präzisen drama-
turgischen Konzept zum vornherein be-
stimmen. «Chan is Missing» ist eine Stu-
die über Chinatown, über kulturelle Ver-
schiedenheiten zwischen Amerikanern
und Chinesen und amerikanischen Chi-
nesen, verpackt in die krimiähnliche Su-
che nach einem verschollenen Einwan-
derer aus Taiwan. Im ganzen Film wird
spürbar, was eine chinesische Juristin in
einem eindringlichen Monolog als trans-
kulturelle Missverständnisse tituliert. Die
beiden Taxifahrer, die nach Chan suchen,
wissen am Ende nicht mehr, wer Chan
überhaupt war.

In Helga Reidemeisters Film über ihre
Schwester, das Fotomodell Hilde Kul-
bach, geht es vielleicht ein bisschen we-
niger schlitzohrig zu und her. Das Modell
erzählt es, die Filmemacherin zeigt es im
Bild: was mit einer Frau passiert, die wäh-
rend 20 Jahren am Idealbild der Frau ge-
messen wird, wie es männliche Modema-
cher, männliche Fotografen und schliess-
lich auch männliche Konsumenten ent-
werfen, die einem fortgesetzten Terror
der ständigen Sorge um den eigenen
Marktwert unterworfen ist und am
Schluss weder sich selber, noch den Kin-
dern gehört. «Mit starrem Blick aufs
Geld» ist nicht nur das Porträt eines Mo-
dells, sondern darüber hinaus eine Mo-
mentaufnahme der Situation von berufs-
tätigen Müttern. Barbara Flückiger