Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 6

Artikel: Preisgekrönte Unverbindlichkeit
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932261

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: 07.01.2026

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

Urs Jaeggi

Preisgekrönte Unverbindlichkeit

Filmfestivals, zumal die grossen internationalen wie Cannes, Berlin und Venedig, sind nicht nur Umschlagplätze für die Ware Film, nicht nur prestigebeladene Jahrmärkte der Eitelkeiten, sondern auch Gradmesser für den Zustand der weltweiten Filmproduktion. Was in dieser Beziehung an den 35. Internationalen Filmfestspielen in Berlin zu sehen war, stimmte nicht eben zuversichtlich. Vor allem die Filme aus Europa und den angelsächsischen Ländern verlieren sich in formaler Ästhetik und inhaltlicher Unverbindlichkeit. Sie haben eine windschlüpfrige Stromlinienform, ecken nirgendwo mehr an, sind leicht konsumierbar. Aber sie haben einen kurzen Atem.

«Ich handle, also bin ich.» Der dies sagt, ist ein Waffenhändler, der im Film *«Potomok Belogo Barssa» (Der Nachkomme des Schneeleoparden)* des kirgisischen Regisseurs Tolomusch Okejew einem nomadisierenden Stamm Gewehre verkauft. Was mit den Waffen geschieht, ist ihm egal. Was kümmert's ihn, ob sich die Menschen damit gegenseitig umbringen, oder ob sie im Jagdrausch die Wildbestände so stark dezimieren, dass ihre Nahrungsgrundlage über Jahre hinweg zerstört ist. Hauptsache ist, er macht sein Geschäft.

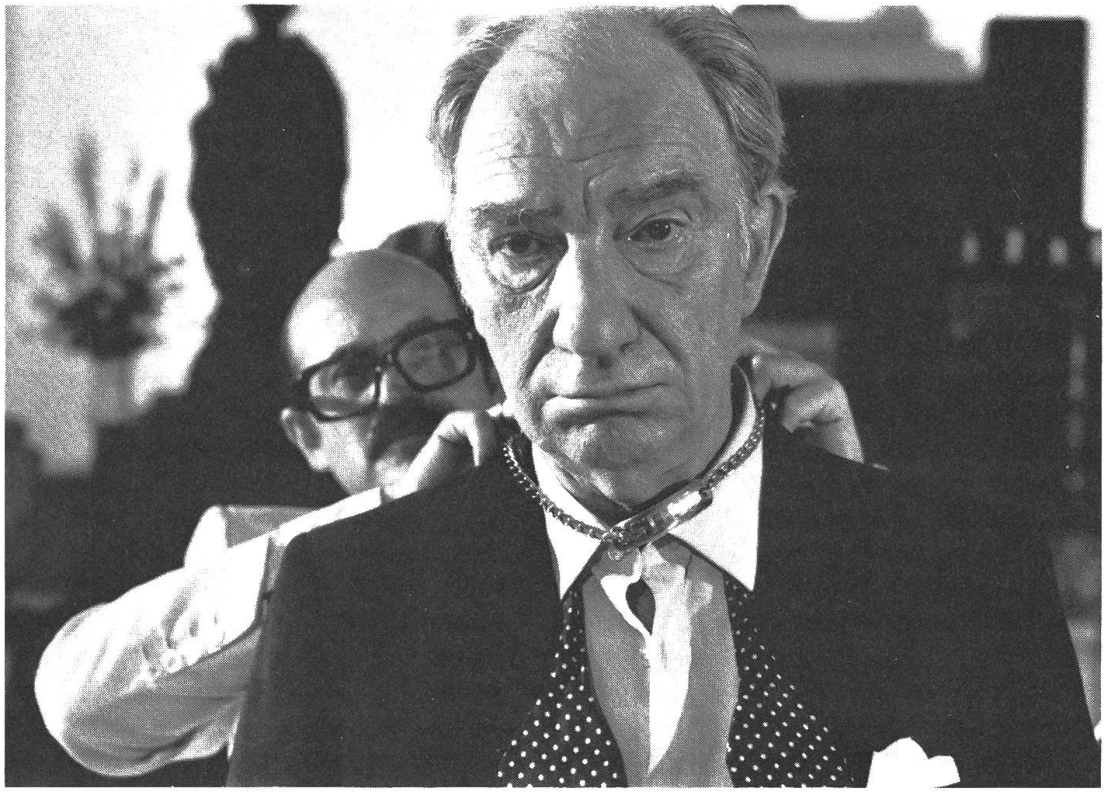
Der russische Film – eine gewaltige, episch angelegte Ode an eine wilde Natur, die sich als rächende Gottheit erweist, wenn der Mensch ihre Gesetze nicht achtet – spielt zwar in der Vergangenheit und befasst sich mit der Volkslegende um den grossen Jäger und Stammesführer Kozhazhash, der schliesslich der Rache der Natur zum Opfer fällt, aber er ist näher an unserer Realität als die meisten auf der Berlinale gezeigten Filme. Das Eingebundensein des Menschen in seine Umwelt, ein durchaus aktuelles Thema, erfährt hier eine letztlich faszinierende, parabelhafte Visualisierung, auch wenn der Film gelegentlich vor lauter opulenter Gebirgsdramatik schier aus den Nähten zu platzen droht.

Ästhetisierte Unverbindlichkeit

Nein, die meisten Berlinale-Filme, an die 600 sollen es insgesamt gewesen sein, waren nicht aus diesem Holz geschnitzt, das knorrige Äste hat und nach Harz duftet. Die Plastik- und Neonästhetik hat ihre Spuren hinterlassen, und die schicke Verpackung ist allemal wichtiger als der Inhalt. «Ich handle, also bin ich» scheint nicht nur das Motto des kirgisischen Waffenhändlers, sondern auch der Branchenleader im Film-Business zu sein. Was mit dem Film geschieht, ist ihnen offensichtlich wurscht. Hauptsache ist, sie machen ihr Geschäft damit. Und verkaufen lässt sich heute am besten, was ordentlich gestylt ist: Auch Filme müssen heute deshalb offensichtlich einen Hauch von Dunhill-Design aufweisen oder zumindest jenen Hauch der grossen, weiten Welt von Peter Stuyvesant. Früher mögen Regisseure unter den Launen der Tycoons gelitten haben. Heute werden sie mehr und mehr zu Taglöhnern von Sales-Managern und Media-Consultants degradiert. Die Erfolgsrezepte für Filme werden werbestrategisch errechnet.

Und so sehen denn diese Filme aus: In den düstern Todeszellen des Gefängnisses von Pittsburgh warten zwei Brüder, des Mordes an einem Ladenbesitzer beschuldigt, auf ihre Hinrichtung. Sie behaupten allerdings hartnäckig, unschuldig zu sein. Die Frau des Gefängnisdirektors, bei den Gefangenen seelsorgerisch und karitativ tätig, beginnt nicht nur am richterlichen Urteil zu zweifeln, sondern verliebt sich überdies in einen der Todeskandidaten. Schliesslich verhilft sie den beiden zur Flucht und geht auch gleich mit. Vom eiligst zusammengestellten Aufgebot wird das Trio auf der Flucht ins ferne Kanada unerbittlich gejagt und schliesslich gestellt. Während die Brüder wie räudige Hunde abgeknallt werden, überlebt die Frau. Sie wandert nun ihrerseits hinter die schwedischen Gardinen des Pittsburgher Gefängnisses.

Nun wäre ja ein solcher Stoff, der übrigens auf einer wahren Begebenheit beruhen soll, durchaus engagiert anzugehen. Der Problemkreis Justizirrtum und Todesstrafe hat durch die



Ein Gesicht, das sich in Berlin einprägte: Fernando Fernán Gómez wurde für seine Darstellung als moderner Sklave in «Stico» als bester Darsteller ausgezeichnet.

zunehmende Zahl von Hinrichtungen in den Vereinigten Staaten doch einen gewissen aktuellen Stellenwert erhalten. Überdies hätte auch das verzweifelte Ringen der Gefängnisdirektorengattin zwischen Loyalität zu ihrem Mann, Familienverpflichtung, Gewissensnot und impulsiver Zuneigung zu einem dramatischen und vielschichtigen Psychogramm führen können.

Nichts von alledem ist aber in *«Mrs. Soffel» (Flucht zu dritt)* von Gillian Armstrong zu finden. Die Geschichte, scheint es, ist nur Anlass dafür, die Kamera in erlesen ausgeleuchtetem Zeitkolorit zu bewegen und Diane Keaton, Mel Gibson und Matthew Modine als Stars zu einem 110minütigen Auftritt zu verhelfen. Die Story dringt nie unter die Oberfläche vordergründigen Nacherzählens, stösst nie vor zum inneren Drama, das sich da abspielt. Alles ist ausgerichtet auf die äusserliche Ästhetik der Interieurs, der Bauten und Dekors. Zum schieren Dekor verkommen denn auch die Stars, denen das Buch kein Profil verleiht, sondern sie von Sequenz zu Sequenz reicht, immer vorzüglich coiffiert und ins denkbar beste (Gegen-)Licht gerückt.

Filme vom unverbindlichen Charakter einer «Mrs. Soffel» waren an der diesjährigen Berlinale zuhauf vertreten. Viele davon waren – äusserlich betrachtet – nicht einmal schlecht, bestachen durch gute schauspielerische Leistungen ebenso wie durch schicke Inszenierung und schneidige Montage. Die Geschichten, die sie erzählen sind oftmals brillant und schillernd wie Seifenblasen – und haben denselben Effekt: Wenn sie geplatzt sind, bleibt nichts mehr übrig.

Fehlendes politisches und soziales Engagement

Es gibt für diesen feststellbaren Trend zur Unverbindlichkeit – oder wäre wohl der Begriff «geistige Orientierungslosigkeit» für den Zustand zumindest eines Teils des gegenwärtigen Filmschaffens angebrachter? – verschiedene Gründe. Verkaufs- und Auswertungsstrategien der Investoren bestimmen zu einem nicht geringen Teil die Produktionsbedingungen. Die Forderung nach Filmen, die sich über Landes-, Sprach- und Kulturgrenzen hinaus verkaufen lassen und ein Massenpublikum anziehen – diese beiden Aspekte hat wohl zu berücksichtigen, wer seinen Film nicht bloss im Kino, sondern auch über Video, Pay-TV und Fernsehen auswerten will –, zwingt zu Konzessionen: Nicht hervorragende Qualität ist gefragt, sondern breite Akzeptanz, nicht die beste Besetzung ist erwünscht, sondern die zugkräftigste, nicht kulturelle Eigenart und Einzigartigkeit wird gesucht, sondern das Nivellierende.

Aber der Drang zu jenem internationalen filmischen Industrieprodukt – das im sogenannten Euro-Film seine wahrscheinlich konsequenteste und auch langweiligste Ausprägung findet – ist beileibe nicht die einzige Ursache für die qualitative Verflachung des Filmschaffens. Die Zeit, in der wir leben, spielt mit. Zunehmende wirtschaftliche Sorgen, Umweltzerstörung,

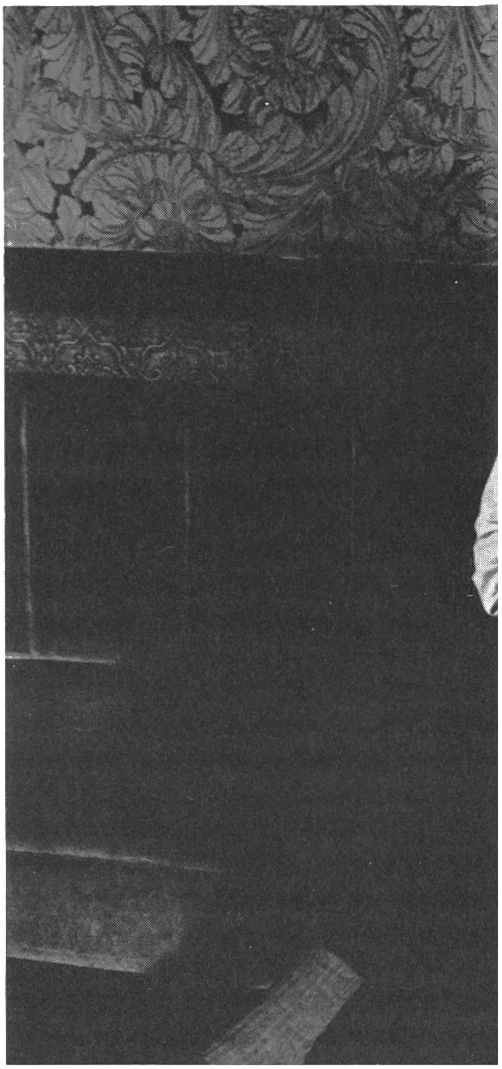
rung, Kriegsbedrohung an allen Ecken und Enden haben nicht etwa zu einer Politisierung der Bevölkerung beigetragen – sieht man einmal von kleinen Gruppierungen ab –, sondern zu einem Verdrängungsprozess geführt. Die Flucht in die Illusion ist wieder aktuell, die Sehnsucht nach klaren Konturen und nach einer fassbaren Ordnung, die eindeutig das Gute vom Bösen scheidet, nicht minder. Der Gegenwartsfilm liefert den Stoff, aus dem die Sehnsucht gemacht ist, hemmungs- und – wie mir scheint – auch verantwortungslos. Die Verdrängungsmechanismen, wie sie in den «Star-Wars»- und «Star-Treck»-Serienproduktionen, in den «Indiana-Jones»-Filmen, aber beispielsweise auch den «Kung-Fu»- und «Ninja»-Produktionen klar erkennbar sind, finden in subtileren und deshalb schwerer feststellbaren Formen Eingang nun auch im sogenannten Kunstfilm, d.h. in ambitiösen Werken. Die diesjährigen Berliner Filmfestspiele haben dieses Phänomen – ob wissentlich bleibe dahingestellt – augenfällig werden lassen.

Haben Filmautoren vor allem im Gefolge der bewegten sechziger Jahre – aber natürlich auch schon zuvor – mit grossem politischem und sozialem Engagement versucht, über ihre Filme eine Sensibilisierung für eine gerechtere, menschenwürdigere Welt zu bewirken, so macht sich heute mehr und mehr ein Trend zum apolitisch Unverfänglichen bemerkbar. Dies selbst dort, wo der Stoff im Grunde genommen politische Brisanz aufweist. Eigenartig in Berlin war, dass die Internationale Jury den offensichtlichen Rückzug in die Belanglosigkeit noch förderte. Die Goldenen Bären beispielsweise vergaben sie ex-aequo an zwei Filme, die für die Welle der gepflegten Unverbindlichkeit geradezu exemplarisch stehen: *«Wetherby»* von David Hare (Grossbritannien) und *«Die Frau und der Fremde»* von Rainer Simon (DDR).

Psychologische Kammerspiele ohne Tiefgang

«Wetherby», der Filmerstling des bekannten britischen Dramatikers David Hare ist zwar eine überaus intelligent inszenierte und von der Hauptdarstellerin Vanessa Redgrave hervorragend gespielte Rückblendengeschichte, die den Motiven eines brutalen Selbstmordes nachspürt. Die psychologische Spurensicherung weist einerseits auf den schwierigen Charakter des Selbstmörders hin, aber ebenso auf die Beziehungsunfähigkeit der bereits gesetzten Dame, die mit zum Unglück beigetragen hat. Neu oder unverwechselbar ist an «Wetherby» indessen nichts. Die geschmeidige, glatte Inszenierung und die präzisen Darstellerleistungen lassen zwar im Augenblick den Irgendwann-, Irgendwo-Charakter der Geschichte in den Hintergrund treten, aber der Film hinterlässt letztlich keine Spuren. Nichts krallt sich fest, nichts gräbt sich ein. Ergriffenheit oder gar Betroffenheit bleiben aus.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Rainer Simons «Die Frau und der Fremde». Die der Erzählung «Karl und Anna» von Leonhard Frank folgende Geschichte vom Heimkehrer aus der Kriegsgefangenschaft, der sich aufgrund seiner Kenntnisse bei der Frau seines Freundes einnistet und vorgibt, ihr Mann zu sein, erfährt eine kunstgewerbliche Inszenierung. Da ist überall die Hand des Dramaturgen sichtbar, da hört man in den Dialogen das Papier rascheln. Der Film, gewiss sorgfältig gemacht und gut gespielt, bewegt weder Herz noch Verstand. Weil weder



eine politische, soziale oder psychologische Situierung stattfindet, das Ereignis sich quasi selber genügt, trifft der Film den Zuschauer wie der Regen die Ölhaut: ohne Aussicht einzudringen. Man nimmt zu Kenntnis und vergisst.

Es hätte im Prinzip auch der Schweizer Beitrag *«After Darkness»* der jungen Regisseure Dominique Othenin-Girard und Sergio Guerraz den Goldenen Bären gewinnen können. Auch in diesem Film wird eine Geschichte erzählt, die überall und nirgendwo spielen könnte; auch hier wird mit einer grossartigen internationalen Besetzung (John Hurt, Julian Sands und Victoria Abril) künstlerischer Anspruch markiert. Mit einer Filmsprache, die überall verstanden werden soll (und die letztlich halt doch nirgendwo gesprochen wird),

Vanessa Redgrave und Ian Holm in «Wetherby» von David Hare.

wird die Story einer psychopathischen Osmose erzählt: Da nimmt sich ein Mann seines schizophrenen Bruders an und nimmt ihm mit fortschreitender Zeit die Krankheit ab, indem er sie auf sich selber überträgt. Nie ganz entschieden, ob sie einen Psychothriller oder eine psychologische Studie aus ihrem Film machen wollen, haben Othenin-Girard und Guerraz überraschend sicher und temporeich inszeniert. Nur, ihre Inszenierung ist mehr auf die Schauspieler als auf die Geschichte ausgerichtet. Der Inhalt verliert zunehmend an Bedeutung; Vertiefung stellt sich nie ein. Die brillante, in kaltes Licht getauchte Fotografie und das exzellente Spiel der Darsteller vermögen – zumindest beim genaueren Hinschauen – nicht über die Nichtigkeit und Brüchigkeit der Geschichte hinwegzutäuschen. Was soll's denn? Diese Frage stellt sich auch nach diesem Film. (Vgl. dazu die Kritik in dieser Nummer.)

Konsequente Jury

Eines wird man der Internationalen Jury unter dem Vorsitz des Schauspielers Jean Marais nicht vorwerfen dürfen: Inkonsequenz. Ihrer Linie, dem wohlinszenierten und schön arrangierten Nichtssagenden die Preise auszurichten – und den Segen, einer alten Festival-Tradition folgend, unter möglichst viele Teilnehmerländer zu verteilen –, ist sie treu geblieben. Da fragt man sich höchstens, ob die Juroren übersehen haben, dass der ungarische Film *«Szirmok, Virágok, Koszorúk» (Blüten, Blumen, Kränze)* von László Lugossy trotz einer ebenso überwältigenden wie einebnenden Bild-Ästhetik, die im Pathetischen ihre Wurzel hat, doch etwas zu sagen hat, Gegenwartsbezug herstellt: Zwar ist der Film ein Klagelied über die 1849 von den Kaiserlichen Truppen niedergeschlagene Revolution des Lajos Kossuth. Aber wenn Lugossy am Beispiel einer grossbürgerlichen Familie zeigt, wie durch Anpassertum und schieren Opportunismus die Sache der Revolution verraten wird, wie politisch-diplomatische Geschmeidigkeit über konsequente Haltung siegt, dann meint er bestimmt nicht nur das Historische. Da stösst durch die Schicht dick und kleistrig aufgetragenen Pathos' immerhin ein politisch-ideologisches, mit ernstem Engagement vorgetrage-

nes Anliegen durch, das nicht unbedingt mit der herrschenden Meinung konform geht.

Aber sonst, wie gesagt, Konsequenz auf der ganzen Linie: Ein Silberner Bär für die beste Regie wurde dem Amerikaner Robert Benton verliehen. Sein Film, *«Places in the Heart» (Ein Platz im Herzen)* ist einer jener schier schon unzähligen Aufbau-Filme der Reagan-Ära, die das hohe Lied vom wackeren Menschen singen, die das Leben allen Widerwärtigkeiten zum Trotz meistern. Der australische Beitrag *«Wrong World» (Falsche Welt)* von Ian Pringle schildert eher mühsam als spannend die Geschichte einer Beziehung zwischen einem frustrierten Arzt und einem drogensüchtigen Mädchen. Jo Kennedy durfte dafür einen Silbernen Bären als beste Darstellerin in Empfang nehmen. Als bester Schauspieler wurde mit der gleichen Trophäe Fernando Fernán Gómez ausgezeichnet. Er spielt im spanischen Wettbewerbsbeitrag *«Stico»* von Jaime de Armiñan einen Professor für römisches Recht, der sich, brotlos geworden, einem seiner früheren Studenten und jetzigen Staranwalt als Sklave verdingt. Die von der Geschichte her sich geradezu aufdrängende Auseinandersetzung über Freiheit und Abhängigkeit vergibt der spanische Regisseur durch ein letztlich doch dürftiges Spiel mit vordergründiger Situationskomik. Das ermöglicht zwar dem glänzenden Schauspieler Fernando Fernán Gómez, seine Talente voll auszuspielen – und die übrigen Darsteller haben denn auch kaum eine andere Aufgabe, als ihm die Pointen vorzubereiten –, aber zurück bleibt dann doch ein schaler Geschmack: Dies wohl nicht zuletzt wegen der leichthin und ohne viel Überlegung hingeworfenen Schlussbemerkung des Professors, man habe heute nicht einmal mehr die Freiheit, unfrei zu sein. Auch «Stico» ist einer jener Filme, hinter dessen bunter und schillernder Fassade sich nichts verbirgt.

Mit der gleichen Konsequenz, wie sie die säuberlich herausgeputzte Mediokrität prämierte, übersah die Jury jene Filme, die wirklich etwas zu sagen hatten. So blieben zur Überraschung wohl fast aller Beobachter sowohl Jean-Luc Godards *«Je vous salue, Marie»* wie auch Marguerite Duras *«Les enfants»* auf der Strecke. Die kraftvolle, eingangs beschriebene kirgisische Ballade *«Der Nachkomme des Schneeleoparden»* fand so wenig Gnade vor den Gestrengen wie die zwar konventionell gemachten, aber äusserst vitalen Wettbewerbsfilme aus Japan und Südkorea. Gewiss, *«Seburi Monogatari» (Die Seburi-Erzählung)* von Sadao Nakajama erinnert sowohl inhaltlich wie formal an den unvergesslichen Preisträger 1983 von Cannes, «Narayama Bushiko» (Die Ballade von Narayama) von Shohei Imamura und bringt nicht viel Neues. Gewiss, *«Deng-Byod» (Gleissende Sonne)* des Koreaners Myung-joong Hah (ZOOM 1/85, S. 12) mag in den Augen gemässigter europäischer Intellektueller bisweilen allzu exzentrisch wirken. Aber beide Filme sind tief verwurzelt in Kultur und Lebensraum ihrer Herkunftsländer, brechen eine Welt auf, in der Menschen mit ihren Eigenarten, Sehnsüchten und Unzulänglichkeiten leben. Die Filmschaffenden nehmen sich dieser Menschen an, geben ihnen Fleisch und Blut, führen sie durch Himmel und Hölle, lassen sie scheitern, aber auch über sich selber hinauswachsen. In beiden Filmen quillt das Leben über, explodieren die Emotionen, wird der oft über Irrwege führende Kampf um ein besseres, menschenwürdigeres Dasein ausgetragen. Neben der Vitalität, welche diese Werke ausstrahlen, wirken die auf dem Reissbrett entwickelten, nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten gefertigten Filme aus vielen europäischen und angelsächsischen Ländern wie leblose Konstrukte aus der Retorte.

Aus der Vergangenheit heraus die Gegenwart verstehen

Fast logischerweise blieb so auch einer der wichtigsten, engagiertesten und aufschlussreichsten Wettbewerbsfilme ohne Beachtung. In *«Contar hasta diez» (Erst auf zehn zählen...)* von Oscar Barney Finn sucht ein junger Mann aus der argentinischen Provinz nach seinem verschollenen Bruder. Bei seinen Recherchen stösst er auf Widerstände, Misstrauen, Angst und Verunsicherung. Als er schliesslich die Mauer der Verschwiegenheit zu durchbrechen vermag und seinen Bruder in einer psychiatrischen Klinik aufstöbert, trifft er auf einen gebrochenen Menschen. Ohne dass Finn zu spekulativen Mitteln greifen müsste, zeigt er auf, wie die jüngste Vergangenheit Argentiniens von einem Klima der Gewalt und Repression geprägt wurde. Der Film – etwas mühsam und langatmig in seiner Exposition – folgt indessen nicht nur den Spuren der physischen und psychischen Zerstörung eines politischen Aktivisten und Oppositionellen, sondern entwirft überdies auch ein plastisches Bild von der Schreckensherrschaft der Dikatur, die viel Elend und Not über das argentinische Volk gebracht hat. Finn ist allerdings klug genug, sehr subtil darauf hinzuweisen, dass die Militärdiktatur kein gottgegebenes Schicksal war, sondern durch politischen Opportunismus, falschen Stolz und schwül-

stigen Patriotismus geradezu heraufbeschworen wurde.

In seiner schonungslosen Konsequenz, jüngste Geschichte aufzuarbeiten, überraschte ein zweiter argentinischer Film, der im Internationalen Forum des Jungen Films zu sehen war: Bebe Kamin befasst sich in *«Los chicos de la guerra» (Die Kinder des Krieges)* mit einer Handvoll Burschen, die nach kurzer militärischer Ausbildungszeit ausgeschickt werden, die Malvinen-Inseln unter argentinische Herrschaft zu bringen. Dort werden sie Opfer eines brutalen Krieges, Opfer auch des Wahnsinns einer Militärdiktatur, welche vom Unvermögen, das Land zu regieren, mit einer spektakulären Kriegsaktion ablenken will.

Aber nicht die Schrecken des Falkland-Krieges, aus dem viele junge Argentinier (und auch Briten) nicht mehr oder dann seelisch verstört zurückkehren, interessieren Kamin. Er beschäftigt sich vielmehr mit dem Klima und der Gesellschaft, in der seine jungen Helden aufgewachsen sind. Erst unter verschieden autoritären Regimes, dann – ab 1976 – unter der Militärdiktatur erfahren sie schon als Kinder Repression, Terror und Gewalt als alltägliche Erscheinungen, werden gross in einem Staat, der sich um moralische Grundsätze und ethische Normen nicht mehr kümmert und Menschenwürde und -rechte mit den Füssen tritt. Die Bandbreite, innerhalb der sich ein junger Mensch bewegen kann, ist äusserst schmal. So wird die erste Liebe zum Ausbruch aus dem System, das Aufgebot zum Militär zur abenteuerlichen Möglichkeit, den grauen Alltag hinter sich zu lassen – zumindest bis die wirkliche dramatische Dimension des unheimlichen Geschehens ins Bewusstsein dringt.

Der Konsequenz, mit der Bebe Kamin beschreibt, wie eine ganze Generation durch ein System der Unterdrückung verschaukelt, belogen und geprellt wurde – wobei auch er auf die Schuld der Väter hinweist –, setzt er eine Hoffnung entgegen. Die Überlebenden erkennen, nachdem sie sich vom ersten Schock erholt haben, die Demokratie als ihre einzige Chance. In «Los chicos de la guerra» wird die Aufarbeitung jüngster Vergangenheit zur Brücke in eine bessere Gegenwart.

Existentielles gegen Verblasenes

Dem Internationalen Forum des Jungen Films war es denn überhaupt vorbehalten, die auseinanderlaufenden Entwicklungen im gegenwärtigen Filmschaffen aufzuzeigen. Ob dies bewusst geschah oder nicht, bleibe einmal dahingestellt. Das unmittelbare Nebeneinander etwa der

Die Preise von Berlin

gs. Der «Goldene Berliner Bär» als Grosser Preis der 35. Internationalen Filmfestspiele von Berlin ist zu gleichen Teilen dem Film *«Wetherby»* von David Hare (Grossbritannien) und dem Film *«Die Frau und der Fremde»* von Rainer Simon (DDR) zuerkannt worden. Ein «Silberner Bär» ging an den ungarischen Film *«Blüten, Blumen, Kränze»* von Lászlo Lugossy.
Ein «Silberner Bär» für die beste Regie wurde dem Film *«Places in the Heart»* von Robert Benton (USA) zuerkannt. Ein «Silberner Bär» für die beste Darstellerin ging an Jo Kennedy für ihre Rolle in *«Wrong World»* des Australiers Ian Pringle. Fernando Fernán Gómez wurde für seine Rolle in *«Stico»* von Jaime de Armiñán (Spanien) als bester Darsteller mit einem «Silbernen Bären» ausgezeichnet. Ausserdem ging ein «Silberner Bär» an die schwedisch-norwegische Astrid-Lindgren-Verfilmung «Ronja, die Räuberstochter» von Tage Danielsson.
Der Preis des Internationalen Filmkritikerverbandes ging im Wettbewerb an den fast fünfstündigen japanischen Dokumentarfilm über einen Kriegsverbrecherprozess «Der Prozess von Tokio» von Masaki Kobayashi. Im Internationalen Forum des Jungen Films wurden zu gleichen Teilen die Filme «Secret Honor» von Robert Altman (USA) sowie «Ein Mensch, zum Sterben bestimmt» von Eduardo Coutinho (Brasilien) ausgezeichnet.
Der CIDALC-Preis des «internationalen Komitees zur Verbreitung von Kunst und Literatur im Film» ging an den französischen Wettbewerbsfilm *«Les enfants»* von Marguerite Duras. Der «Internationale Verband der Filmkunsttheater» zeichnete zu gleichen Teilen den Film *«Wetherby»* und *«Les enfants»* aus.
Der Otto-Dibelius-Filmpreis der Internationalen Evangelischen Filmjury ging zu gleichen Teilen an den Wettbewerbsfilm *«Je vous salue, Marie»* von Jean-Luc Godard (Schweiz/Frankreich) und an den Film des Internationalen Forums *«Die Kümmeltürkin geht»* von Jeanine Meerapfel (BRD).
Die Internationale Katholische Filmorganisation für Kino und audiovisuelle Medien (OCIC) vergab ihren Preis für den besten Wettbewerbsfilm an *«Places in the Heart»*. Als besten Forums-Film zeichnete sie *«Which Side Are You On»* von Ken Loach (Grossbritannien) aus. Zudem bekundete die katholische Jury in einem Statement ihr Interesse an Godards *«Je vous salue, Marie»* und regt an, sich mit dem Film vorurteilsfrei auseinanderzusetzen.
Die internationale Unicef-Jury des Kinderfilmfestes im Rahmen der Berlinale vergab ihren Preis an den dänischen Spielfilm *«Busters Welt» (Busters Verden)* von Bille August. Der Film erhielt ausserdem den Preis des «Internationalen Zentrums für Kinder- und Jugendfilme». Eine «Lobende Erwähnung» ging an den Regisseur des niederländischen Films *«Ciske, der Halunke»*, Guido Pieters.

Das neuste argentinische Filmschaffen setzt sich in ebenso offener wie beklemmender Weise mit der jüngsten Vergangenheit des Landes auseinander.
Links: «Los chicos de la guerra» von Bebe Kamin.
Rechts: «Contar hasta diez» von Oscar Barney Finn.

sich mit existentiellen Fragen des Lebens oder auch des Überlebens befassenden Filmen aus der Dritten Welt und den blasierten Werken deutscher Herkunft um eine Dekadenz zelebrierende Schickeria hat nur allzu deutlich demonstriert, woher der Film zur Zeit die Kräfte der Erneuerung bezieht und wo er sich in artifiziellverblasenem Selbstzweck erschöpft. Filme wie *«Der Schwärmer»* von Hans Neuenfels oder *«Verführung: die grausame Frau»* von Elfi Mikesch und Monika Treudt verbergen ihre erschreckende Leere und Belanglosigkeit hinter einer formalen Maniriertheit, die nicht einmal mehr ins Absurde, sondern nur noch ins Lächerliche abdriftet. Es sind dies die Werke einer sich aus jeder sozialen und künstlerischen Verantwortung schleichenden Autorenschaft, die ihre Ideenlosigkeit mit einer hemmungslosen Zurschaustellung ihres schlechten Geschmacks und nur leicht kaschiertem Epigonentum – Fassbinder rotiert vermutlich im Grabe – wettzumachen versuchen.

Nur eben: Die eigene Dekadenz und Belanglosigkeit zu registrieren – und ihr nach Möglichkeit noch Originalität zu attestieren –, fällt offenbar leichter, als die Kraft im Filmschaffen anderer, vielleicht noch unbekannter Länder zu entdecken. Wie anders ist die Ungeduld zu erklären mit der nicht nur das Publikum, sondern auch viele Kritiker den Filmen aus der Dritten Welt begegnen, wie anders ihr Desinteresse für die Umstände, in denen dieses Filmschaffen entsteht? Ein Film wie *«Hamara shahar» (Unsere Stadt)* des Inders Anand Patwardhan ist kaum in einer Berliner Berichterstattung erwähnt worden, ob-

schon er wohl der erschütterndste Dokumentarfilm war, der dieses Jahr im Forum zu sehen war. Patwardhan hat sich mehr als zwei Jahre mit den sozialen Verhältnissen jener vier Millionen Bewohner Bombays auseinandergesetzt, die kein festes Dach über dem Kopf haben, sondern in Slums wohnen. Sie führen einen täglichen Kampf ums Überleben, die Beschaffung der Nahrung wird zum existentiellen Problem, und die prekären sanitären Verhältnisse bilden eine ständige Bedrohung der Gesundheit. Dabei sind die meisten dieser Slumbewohner keineswegs einfach Bettler, sondern sie bilden das eigentliche Arbeitspotential der Stadt, verdingen sich zu minimalen Löhnen als Bauarbeiter, Hausdiener, Fabrikarbeiter, Kleinwaren- und Lebensmittelverkäufer. Anand Patwardhan leiht diesen Menschen eine Stimme, lässt sie erzählen von ihrem sozialen Elend, von der Angst, dass die Stadtbehörde im Zuge der Aktion «Für ein schöneres Bombay» ihre Sack- und Wellblechhütten samt Hab und Gut mit Bulldozzern niederwalzt, ohne nur einen Gedanken darüber zu verschwenden, wo die Obdachlosen die nächste Nacht verbringen, den nächsten Monsunregen überstehen sollen.

«Hamara Shahar» ist keine neutrale, objektive Dokumentation über die Slumbewohner. Der Film ergreift Partei für die Rechtlosen, steht auf ihrer Seite. Die ersten Ansätze zu einer politischen Bewusstseinsbildung der Slumbewohner, der Versuch, sich zu organiseren und die eigenen Rechte nicht nur wahrzunehmen, sondern auch durchzusetzen, werden fast enthusiastisch begrüsst. In «Hamara Shahar» wird in einem überzeugenden Sinne anwaltschaftlicher Journalismus für jene betrieben, die – zumeist ohne eigenes Verschulden, sondern einfach als Folge ihres sozialen Status – unter die Räder gekommen sind.

Frau zwischen den Klassen

Dem indischen Film der Gegenwart müsste ohnehin mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden, setzt er sich doch in vielen seiner Werke kritisch mit den vielschichtigen Problemen des riesigen Landes auseinander. Ein gutes Beispiel dafür ist *«Tarang» (Lohn und Profit)* von Kumar Shahani, der in seinem Lande als anerkannter Intellektueller und Theoretiker des indischen Films gilt. Sein zweiter Spielfilm nach «Maya Darpan» (1972) beschreibt in epischer Breite die schwierige Situation einer einfachen Arbeiterfrau, die

zwischen die Mühlsteine der Klassengesellschaft gerät und zerrieben wird. Nun hat allerdings Shahanis Feststellung, dass sich Klassengegensätze nicht überwinden lassen, nichts Fatalistisches. Dass Janaki, die nach dem Unfalltod ihres Mannes eine Stelle bei einer Industriellenfamilie annimmt und sich immer tiefer in deren Privatleben verstrickt, von dieser brutal ausgebeutet, schliesslich verraten und ausgestossen wird, zeigt nur die Dekadenz dieser sich auf dem Buckel der Arbeiterschaft bereichernden Familie der Oberschicht. Kraft zur Erneuerung findet sich hier keine mehr. Die ist in den Slums zu finden, in die Janaki zurückkehrt, in der Solidarität der Armen und der Entrechteten. Shahani macht das in einer grossartigen, poetischen Schlussapotheose deutlich.

Die epische Anlage des Films erlaubt dem Regisseur nicht nur eine sehr präzise Zeichnung der einzelnen Charaktere, sondern auch eine präzise Schilderung der Milieus, zwischen denen Welten liegen. Am Versuch, zwischen diesen Welten zu vermitteln, ihre verschiedenartigen Interessen und Bedürfnisse in Einklang zu bringen, scheitert Janaki. Berücksichtigt man die sehr realistische Beschreibung des indischen Alltags in zwei grundverschiedenen sozialen Schichten, wird man schnell begreifen, dass «Tarang» nicht einfach eine fiktive Tragödie ist, sondern eine unglaublich genaue Darstellung indischer Gegenwart. «Tarang» ist somit eine moderne Version des monumentalen Epos' «Mother India» (von Mehboob Khan). In der Verkörperung der Mutter Indiens durch die junge Arbeiterfrau Janaki lässt Kumar Shahani keine Zweifel offen, dass das Land einer grundlegenden sozialen Umstrukturierung bedarf, wenn es zu nationaler Einheit und Frieden gelangen will.

Vielseitige filmische Formen

«Tarang» ist übrigens ein sehr moderner, nicht aber modisch gestalteter Film. Ohne die Eigenart indischer Erzählweise und die Tradition der grossartigen indischen Filmkultur etwa eines Ray oder eines Ghatak zu negieren, wird die Handlung sehr flüssig vorangetrieben. Ein überaus klares und durchschaubares Montagekonzept gibt dem Werk einen tragenden Rhythmus. Die Fotografie ist modern, aber doch eigenwillig indisch. Trotz der Vorführdauer von 171 Minuten schleicht sich in «Tarang» nie Langeweile ein.

Dass der Film aus der Dritten Welt, aus den sogenannten Entwicklungs- und Schwellenländern nicht nur inhaltlich, sondern auch formal neue Impulse vermittelt, war überhaupt eines der Merkmale der diesjährigen Berlinale. Zu dieser Einsicht beigetragen hat in erster Linie das Forum mit seiner Reihe, die dem neuen brasilianischen Film gewidmet war. Gerade hier zeigte sich mit aller Deutlichkeit wie sich Eigenständiges durchzusetzen vermag, Angenommenes und Nachempfundenes da-

Präzise Darstellung indischer Gegenwart im Banne der Klassengesellschaft: «Tarang» von Kumar Shahani.

gegen fast immer auf der Strecke bleibt.

Als positives Beispiel mag dafür der Film *«Cabra marcado para morrer» (Ein Mann zum Sterben bestimmt)* stehen. Sein Regisseur, Eduardo Couthino, wollte bereits 1964 einen Film über den Landarbeiterführer João Pedro Taxeira drehen, der von der Armee seiner gewerkschaftlichen und politischen Arbeit wegen brutal ermordet worden war. Die Arbeiten zu diesem Spielfilm mussten eingestellt werden, weil das Militär putschte und den Filmemacher subversive Absichten unterstellte. Erst 1981 konnte sich Couthino wieder an den Stoff und das zu einem geringen Teil gerettete Film- und Fotomaterial heranwagen. In langen Recherchen, bei denen der Regisseur den Überlebenden der Familie

Taxeiras nachspürte, wurde ein Material gesammelt und zusammengestellt, das nicht nur über einen feigen politischen Mord Auskunft gibt, sondern auch über die Schwierigkeiten berichtet, in einem diktatorisch regierten Staat, in dem politische Verfolgungen an der Tagesordnung sind, offene und unabhängige Filme herstellen zu können.

Neben dem engagierten Vorhaben Eduardo Coutinhos, eine einmal ins Auge gefasste Idee trotz allen Schwierigkeiten zu Ende zu führen, weil dies von der Sache her notwendig und wichtig erscheint, muss ein Film wie *«Noites de Sertao» (Nächte im Sertao)* von Carlos Alberto Prates Correia in seinem geschwollenen Versuch, europäischen Intellektualismus nachzuäffen, verblassen. Dies nicht nur, weil er sich in Belanglosigkeiten einer uninteressanten Beziehung inhaltlich erschöpft, sondern auch, weil er sich formal im Oberflächlichen verliert. Wie ganz anders wirkt das «Cabra marcado para morrer», dessen Autor versucht hat, vor 20 Jahren gedrehtes fiktives Filmmaterial mit Dokumentationsmaterial aus der Gegenwart zu einer stilistischen Einheit und politischen Aussage zu verschmelzen.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang unbedingt auch der Film des venezolanischen Regisseurs Diego Risquez: *«Orinoko – nuevo mundo» (Orinoko – neue Welt)* ist der Versuch Kultur- und Kolonialgeschichte Südamerikas in einem filmischen Gemälde darzustellen, das sich gewöhnlicher Geschichtsschreibung entzieht und den Mythos in den Vordergrund schiebt. Mythos und Lebensquell zugleich ist der Fluss Orinoko, dessen Quelle aus dem Schoss einer Frau entspringt. Ohne ein Wort des Kommentars oder des Dialogs zeigt Risquez, wie dieser Fluss und Mythos nicht nur das Leben der Ureinwohner bestimmt, sondern auch seinen Einfluss auf die religiösen und politischen Eroberer, die Desperados, Goldsucher und Forscher ausübt. Ein Bilderbogen wechselvoller Geschichte eröffnet sich vor dem Auge des Zuschauers, geprägt von nur zu oft blutigen Machtkämpfen. Zugleich erfährt der Zuschauer den Einklang, in dem die Urbewohner mit der Natur und ihren Gottheiten leben.

Risquez hat diese Tableaux in Super-8 gedreht und das Material dann auf 35 mm aufgeblasen. Das verhilft «Orinoko – nuevo mundo» über seine aussergewöhnliche Erzählstruktur hinaus zu einer einzigartigen Faszination, der man sich nur schwer entziehen kann.

Lebendige Vielseitigkeit dort, sterile Uniformität hier: Gerade nach den 35. Internationalen Filmfestspielen Berlin ist die Frage aufzuwerfen, ob die Abkehr des europäischen und angelsächsischen Films von der politischen und sozialen Realität, sein Rückzug ins Illusionäre, Wirklichkeitsferne nicht (politisches) System hat. Ein Filmschaffen, das ablenkt statt sensibilisiert, das die Flucht aus der Realität ermöglicht, statt sich mit der Wirklichkeit kritisch auseinandersetzt, das die Meinungen der Herrschenden stützt, statt hinterfragt, kann jenen nur recht sein, die ihre Macht auf der geistigen und sozialen Apathie der Bevölkerung aufbauen. So gesehen, hat das Filmschaffen in der westlichen Welt einen gefährlichen Weg eingeschlagen. ■