

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 6

Artikel: Im Zeichen der Öffnung
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931946>

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: 18.04.2026

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

Urs Jaeggi

Im Zeichen der Öffnung

Elem Klimow, der Vorsitzende des Verbandes der Filmschaffenden in der Sowjetunion, und Jack Valenti, der Präsident der mächtigen Motion Picture Association of America, reichten sich anlässlich der 37. Internationalen Filmfestspiele Berlin im Schöneberger Rathaus die Hand. Wenn immer auch dieser Handschlag auf Betreiben der Fotografen zustande kam, so hatte er dennoch seinen symbolischen Wert: Die Berlinale stand dieses Jahr – noch stärker als zuvor – im Zeichen einer offenen Begegnung zwischen Ost und West; einer Begegnung übrigens, die geprägt war durch jene Politik der Öffnung, wie sie durch den Staats- und Parteichef Michael Gorbatschow in jüngster Zeit eingeleitet wurde. Kulturpolitisch gesehen, bekam die Berlinale dadurch den Rang eines Gipfeltreffens. Filmkünstlerisch dagegen bewegte sie sich – von Ausnahmen abgesehen – eher in den Niederungen des Flachlandes.

Der internationalen Jury – sie tagte dieses Jahr unter dem Vorsitz des österreichischen Schauspielers Klaus Maria Brandauer – erwuchs denn auch keine schwierige Aufgabe, den besten Film des Wettbewerbs zu erküren. Des Sowjetrussen Gleb Panfilows *«Tema»* (*Thema*) dominierte die Konkurrenz in einer Weise, dass Zweifel über den Ausgang der geheimen und immer auch ein wenig geheimnisvollen Beratungen gar nicht aufkommen konnten. Der Film, der nun, nachdem er sieben Jahre lang unter Verschluss gehalten wurde, erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt wurde, erzählt die Geschichte eines Dramatikers, der zusammen mit einem Schriftstellerkollegen dem lärmigen Moskau den Rücken kehrt, um in der Abgeschiedenheit der Provinzstadt Susdal das *«Igorlied»*, ein nationales Heldenepos, zu dramatisieren.

Konfrontation mit der inneren Leere

Was sich für die beiden Literaten wie ein heiterer Ausflug anlässt, bei dem der Alkohol reichlich fliessen und auch andere Freuden des Lebens nicht zu kurz kommen sollen, wird zumindest für den Dramatiker zu einer schweren Prüfung: Durch die Begegnung mit einer jungen, geheimnisvollen Frau, die das Leben und Werk eines unbekanntes Schriftstellers der Gegend erforscht, muss er erkennen, dass er längstens zu einem jener opportunistischen Lohnschreiber geworden ist, der sein Engagement und seine Kreativität den Privilegien geopfert hat, die mit Wohlverhalten gegenüber dem Staat erworben werden können. Nicht ihm gehört deshalb die Liebe dieser Frau – mag er ihr noch so nachlaufen und um sie werben –,

sondern eben diesem unbekanntes Dichter. Dieser hat zwar das Schreiben aus Resignation aufgegeben, nicht aber die Freiheit des Geistes. Als Totengräber arbeitet er jetzt – welch gleichnishafte Bild! –, einerseits um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, andererseits um sich die Mittel für die Emigration nach Israel zu beschaffen.

Sein Film, meinte Panfilow an der Pressekonferenz in Berlin, habe an Aktualität verloren, *«weil im Lande Veränderungen stattgefunden haben»*. In der Tat mag es stimmen, dass nach dem Reformkurs ein russischer Schriftsteller nicht mehr vor der Alternative steht, entweder mit der politischen Lüge zu leben und sich zu arrangieren oder – wenn überhaupt möglich – ein Leben im Exil zu wählen. Und bestimmt ist die Erwähnung einer Auswanderung nach Israel durch Kulturschaffende heute nicht mehr wie noch vor kurzer Zeit ein Tabu, das gleich zum Aufführungsverbot eines Werkes führte. Dennoch: *«Thema»* hat in den Jahren, in denen er auf Eis lag, weder seine Brisanz noch seine Frische eingebüsst. Das liegt wohl einerseits daran, dass der Film von Panfilow zwar gewiss eine allegorische Auseinandersetzung von geradezu analytischer Dimension mit einem auf schierer Botmässigkeit aufgebauten Gesellschaftssystem ist, aber in seiner Wahrheit und Gültigkeit in der Konfrontation mit der inneren Leere als Folge opportunistischen Verhaltens weit über das Lokale hinauszielt und somit auch nicht zeitgebunden ist. Das liegt aber andererseits bestimmt an der heiter-ironischen und humoristisch-lakonischen Art, mit der Panfilow den Stoff behandelt, allerdings ohne seine zutiefst tragischen Aspekte jemals zuzuschütten. Und das liegt schliesslich an einer ebenso



kraftvollen wie subtilen Inszenierung, die zu einer Übereinstimmung von Form und Inhalt führt, die eben letztlich ein Kunstwerk ausmacht.

Verblässendes und Verblasenes

Neben Panfilows Meisterwerk, dessen Freigabe zur Vorführung in der Sowjetunion wie auch im Westen wie ein Zeichen für den frischen Wind steht, der offensichtlich und zumal in kultureller Hinsicht aus Moskau weht, hatte es der zweite russische Wettbewerbsfilm keineswegs leicht. Dass auch «*Skorbnoe bescuvstvie*» (*Gramvolle Gefühllosigkeit*) ein Film der Öffnung – wenn auch weniger der politischen denn der künstlerischen – ist, sei nicht bestritten. Diese fil-

mische Fantasie, die Motive aus George Bernard Shaws Bühnenstück «Haus Herzenstod», verfremdete Dokumentaraufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg und schliesslich Wochenschau-bilder über einen Auftritt Shaws vermischt, erweist sich als eine schwerverständliche, komplizierte Parabel über die Dekadenz einer Epoche. In fast anarchischer Weise lässt der Regisseur, der 36jährige Aleksandr Sokurow, seiner ungestümen Bildphantasie freien Lauf und reichert seine Tableaux überdies mit Symbolismen an, die den Zugang zum Film keineswegs erleichtern. Zwar ist unschwer zu erkennen, dass Sokurow seinen Tarkowski kennt und seine Lektion gelernt hat, aber es fehlt seinem Film die Ruhe und die ordnende Hand, um der Sturmflut an Einfällen, Bildern und

Würdiger Schlusspunkt der Berliner Filmfestspiele: «Proscanie» (Abschied von Matjora) von Elem Klimow.

Ideen Herr zu werden. Dennoch wird man «Gramvolle Gefühllosigkeit» als ein Werk der rigorosen Abkehr von jeglicher Form des sozialistischen Realismus auch neueren Zuschnitts verstehen müssen.

Musste Sokurows wilder künstlerischer Ausbruch neben der bestechenden Klarheit des Werkes von Panfilow verblasen, so wirkte anderes dagegen gar verblasen. Ich denke da etwa an den amerikanischen Wettbewerbsbeitrag «*Night Mother*» (*Nacht Mutter*) von Tom Moore. Auch wenn man berücksichtigt, dass es sich hier um ein Spielfilm-Debut handelt,

so wirkt die Inszenierung des gleichnamigen Bühnenstückes von Marsha Norman doch überaus konventionell und bieder. Moore ist es kaum gelungen, dem Zweipersonenstück eine filmische Handschrift aufzuzwingen. Sein Werk wirkt deshalb wie eine simple Ablichtung des Bühnenstücks. Daran ändern weder die guten schauspielerischen Leistungen von Sissy Spacek und Anne Bancroft, noch die überraschende Ausgangssituation der Geschichte etwas. Die Auseinandersetzung zwischen der Tochter, die erstmals in ihrem Leben ihr Schicksal bestimmend in die

Hände nimmt und beschliesst, aus dem Leben zu scheiden, und der bisher wenig verständnisvollen Mutter, die nun mit allen Mitteln versucht, diesen Entschluss rückgängig zu machen, bleibt durch die kraftlose Inszenierung stets an der Oberfläche. Nie erreicht sie jene Dimension des tiefen Eindringens in die Psyche zweier sich aneinander reibender Menschen, und nie wird sie zum Gleichnis für eine Gesellschaft, die nur noch materiell, nicht aber menschlich zu denken in der Lage ist.

Was, so bleibt überhaupt zu fragen, hatte das amerikanische Filmschaffen in Berlin dem so-

wjetischen entgegensetzen, das mit Elem Klimows *«Proscanie»* (*Abschied von Matjora*) einem ebenfalls schon 1982 entstandenen Film, den Filmfestspielen einen würdigen Schlusspunkt setzte und überdies im «Panorama» mit einer Reihe von Filmen zur Umweltproblematik vertreten war? (Vgl. dazu den nachfolgenden Artikel von Karl Saurer.) *«The Color of Money»* von Martin Scorsese (ZOOM Nr. 5/87), der in überzeugender Weise die Spannung des Spiels mit einer geradezu philosophischen Betrachtung über Unschuld und Verderbtheit, Lebenslust und Lebensfrust verbindet, in erster Linie natürlich. Doch wie *«Proscanie»* wurde *«The Color of Money»* ausser Konkurrenz gezeigt. Im Wettbewerb vermochte neben *«Night Mother»* auch *«Children of a Lesser God»* von Randa Haines (ZOOM Nr. 5/87) nur bedingt zu überzeugen: Zu rührselig ist letztlich die Liebesgeschichte zwischen einer ebenso intelligenten wie auch attraktiven Taubstummen und ihrem Lehrer, als dass echte Glaubwürdigkeit wirklich aufkäme.

Vertane Chance

«Il Caso Moro» («Der Fall Moro») von Giuseppe Ferrara

hme. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass der grossartige italienische Schauspieler Gian Maria Volonté in Berlin mit dem Silber-Bären für den besten Darsteller ausgezeichnet wurde, in dem er weit unter seinem Niveau agiert. Dass er für die Rolle des ermordeten Ministerpräsidenten und Chefs der Democrazia Cristiana (DC) die Idealbesetzung ist, liegt auf der Hand, dass Giuseppe Ferrara ihm jedoch die Möglichkeit nicht gab, diese Rolle adäquat zu gestalten, ist unbegreiflich.

Die Fakten dürften bekannt sein: Am 16. März 1978 wird Aldo Moro auf dem Weg zum Parlament von einem Kommando der Roten Brigaden in einen Autounfall verwickelt, seine fünfköpfige Eskorte wird kaltblütig erschossen, er selbst entführt. 55 Tage später findet man Moros Leiche in einem roten Fiat mitten in Rom, nahe der Parteizentralen von DC und PCI.

Giuseppe Ferraras Film *«Il caso Moro»* deckt genau diese Zeitspanne ab, und er versucht zu zeigen, wie sich das Schicksal Moros zwischen den erstarrten politischen Blöcken entschieden hat. Dass er unverholen suggeriert, der DC-Chef sei von den

Exponenten seiner eigenen Partei gewissermassen der Staatsräson geopfert worden, hatte in Italien zur Folge, dass sich die DC gewehrt hat. Der Film habe die Wahrheit völlig verdreht, hiess es etwa und «hier wird der Eindruck erweckt, nicht die Terroristen, sondern wir Christdemokraten seien die wahren Schuldigen an der Ermordung von Aldo Moro», war in einem Leitartikel im DC-Organ *«Il Popolo»* zu lesen.

Wie dem auch sei, *«Il caso Moro»*, basierend auf einem Drehbuch des Amerikaners Robert Katz, der bereits 1980 unter dem Titel *«I giorni dell'ira»* («Die Tage des Hasses») die erste Rekonstruktion des Falles veröffentlicht hat, ist ein eher mittelprächtiger Film. Während drei Viertel seiner Dauer kommt er kaum über «Tatort»-Niveau hinaus. Am Schluss wird er etwas dichter. Was Giuseppe Ferrara vor allem vorzuwerfen ist, ist die mangelnde psychologische Vertiefung seiner Figuren. Wohl aus Angst, der Sympathien für die Terroristen verdächtigt zu werden, belässt er diese Figuren völlig ohne Konturen. Ganz unverzeilich ist für mich die Distanz, die er zur Hauptfigur, zu Moro selber, beibehält. Die einzige Figur, die überzeugend gestaltet ist, die wirklich lebt, ist Moros Ehefrau (gespielt von Margarita Lozano, die man aus einigen Taviani-Filmen kennt).

Spekulatives und Hintergründiges

Dennoch: Mir wäre es lieber gewesen, wenn der aus taktisch-diplomatischen Gründen an die USA zu vergebende Preis an den immerhin menschlich ansprechenden und überdies auch engagierten Film von Randa Haines gegangen wäre als an den überaus problematischen *«Platoon»* von Oliver Stone. Der mit dem Silbernen Bären für die beste Regie ausgezeichnete Film kommt mit dem Anspruch daher, einen Beitrag zur Bewältigung des Vietnamkriegs zu leisten. In Wirklichkeit aber zelebriert das üble Machwerk mit den spekulativen Mitteln der

**Problematischer Beitrag zur
Bewältigung des Vietnam-
kriegs: Oliver Stones
«Platoon».**

«Rambo»-Filme eine brutale Orgie nicht mehr enden wollender Gewalttaten, die anscheinend die besondere Schmutzigkeit dieses fernab von der amerikanischen Heimat geführten Krieges belegen sollen. Dass sich die in täglichen Scharmützeln aufreibenden, physisch und psychisch kaputten GI's von der eigenen Regierung als Marionetten eines üblen politischen Spiels verschaukelt fühlen, wird zwar mit Kraftausdrücken verbal geäußert, aber nie ernsthaft hinterfragt. Dass dieser Krieg eine «Scheisse» ist, der jeder so schnell wie möglich entrinnen möchte, ist eine Erkenntnis, die zur Bewältigung des amerikanischen Vietnam-Traumas so wenig beiträgt wie die Feststellung, dass die Soldaten in den Dschungeln Vietnams nicht nur gegen den allgegenwärtigen Vietkong, sondern auch gegen den nicht minder präsenten Feind in den eigenen Reihen als Folge einer zersetzten Moral zu kämpfen haben.

«Platoon» bleibt der reinen Äusserlichkeit verhaftet. Der Film zeigt – sinnlos realistisch mitunter und eben mit diesem brutalen Realismus auf den latenten Voyeurismus eines bestimmten Publikumssegmentes spekulierend –, wie grausam es draussen an der Front war. Aber er fragt keinen Augenblick danach, wie es zu diesem Krieg gekommen ist. Damit hat dieser Film, der in den Vereinigten Staaten als Antikriegsfilm gehandelt wird und sich deshalb die Kritik von rechts zuzog, viele Gemeinsamkeiten mit amerikanischen Informationssendungen am Fernsehen. Auch diese zeigen in oft überaus spektakulärer Weise Fakten, aber decken



kaum einmal die Hintergründe auf, die zu diesen Fakten führten. Mag man TV-News bedingt noch zubilligen, dass sie mehr die vordergründige Aktualität als eine vertiefende Analyse suchen, so sind für einen Film, der vorgibt, kritisch jüngste Vergangenheit zu untersuchen, doch andere Massstäbe zu setzen.

Zu billig wäre es indessen, das amerikanische Filmschaffen der Gegenwart einfach generell der kritiklosen, selbstgenügsamen Oberflächlichkeit zu bezichtigen; zu einfach auch, ihm ausschliesslich kommerzielle Absichten zu unterstellen, wie wohl heutzutage ein Film in den Staaten nur dann als erfolgreich gilt, wenn er eben auch entsprechend Geld an der Kinokasse einspielt. Ob Paul Schraders

neustes Werk – «*Light of Day*» (*Licht des Tages*) wurde, eben erst fertiggestellt und in Berlin als Hommage an den in der Jury amtierenden Regisseur in einer Spezialvorführung gezeigt – dieser Kategorie der erfolgreichen Filme angehören wird, darüber lässt sich im Augenblick nur spekulieren. Gewiss aber ist, dass dieser Film zu den interessantesten gehörte, die im offiziellen Festivalprogramm zu sehen waren, und damit half, das etwas mediokre Erscheinungsbild des amerikanischen Filmschaffens aufzupolieren.

Nach dem etwas missglückten «*Mishima*» findet Schrader in «*Light of Day*» zurück zur Kraft seiner früheren Filme, die wie etwa «*Blue Collar*» oder «*Hardcore*» immer präzise Seismo-



gramme der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Verhaltensweise waren. Wie so oft in seinen bisherigen Werken nimmt die Geschichte ihren Anfang in einer pietistisch-konservativen Familie, aus deren geistiger Enge die Kinder ausbrechen. Die Rockszene, in der sich Bruder und Schwester mit unterschiedlichem Erfolg zu etablieren versuchen, erweist sich zwar einerseits als Fluchtort, wo sich der Protest gegen die schlechte Welt mit Unterstützung von heavy metal lautstark herausbrüllen lässt, aber dann auch als ein künstlicher Kosmos, der keine Geborgenheit schenkt. Schraders Film ist die beklemmende Beschreibung der Entfremdung innerhalb einer Familie, deren Mitglieder sich nicht nur nichts mehr zu sa-

gen haben, sondern allesamt in Scheinwelten geflüchtet sind, welche die Realitäten zudecken. Das gilt für die Eltern, die in einem oberflächlichen, aber charismatisch geliebten Glauben Vergessen vor ihrem eigenen Versagen suchen, so gut wie für ihre erwachsenen Kinder, die in der Rockszene eine Alternative zu ihrer verkorksten privaten und sozialen Umwelt zu finden glauben. Schraders «Light of Day» ist – auch wenn er am Ende Hoffnung zumindest antönt – überdies ein bitterböser Exkurs über ein Amerika, das in seinem Streben nach Erfolg und in seiner Verehrung materieller Werte jeglichen inneren Halt verloren hat und die Menschen immer ratloser und einsamer zurücklässt. Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit erweisen sich

dabei als Viren, die jede Widerstandskraft zersetzen. Paul Schraders Film ist in mancher Beziehung Panfilows «Tema» gleichzusetzen, weil er wie dieser versucht, der Lebenslüge die Realität gegenüberzustellen.

Verzerrtes Bild durch Preisesege

Das Gipfeltreffen des russischen und amerikanischen Filmschaffens und die im Westen erstmals mögliche Begegnung mit dem von der politischen und kulturellen Öffnung begünstigten sowjetischen Filmschaffens verliehen der diesjährigen Berlinale den Charakter der Ereignishaftigkeit. Dazu trugen einige, wenn auch wenige Filme aus den beiden

Subtile Studie über die Unterdrückung der Frau aus Brasilien: «Vera» von Sergio Toledo.

Ländern gewiss bei. Was aber gab es ausserhalb dieser gewiss wichtigen Programmschwerpunkte an den Filmfestspielen zu entdecken? Das vielseitige Palmarès, in dem die Verdikte der nahezu schon zahllosen Juries aufgelistet sind, täuscht meines Erachtens über die wahren Sachverhalte hinweg. Zumal im Wettbewerb, der doch nach wie vor die pièce de résistance eines Filmfestivals sein sollte, war die Zahl der wirklich bedeutsamen Filme an einer Hand abzuzählen.

Zu den Filmen, die etwas Licht ins Dunkel einer in der Tat sehr durchschnittlichen Programmauswahl brachten, gehört zweifellos «Vera» des Brasilianers Sergio Toledo. Dieses Werk, das die Schwierigkeiten einer jungen Frau zeigt, die sich in ihrem Wesen männlich gibt und die sich auch entsprechend kleidet, erweist sich, sieht man vom spekulativen und missratenen Schluss einmal ab, als eine subtile, durchaus auch in einem allegorischen Sinne zu verstehende Studie über die Unterdrückung der Frau und ihre Einweisung in ein bestimmtes Rollenverhalten. Geschickt wird in Rückblenden gezeigt, wie Vera, die im Waisenhaus aufwächst, sich männliches Verhalten nach und nach aneignet, weil sie am eigenen Leibe die Bedeutung männlicher Dominanz erfährt. Dass sie – einmal aus dem Waisenhaus entlassen – Schwierigkeiten hat, sich in einer das Rollenverhalten akzeptierenden Gesellschaft zurechtzufinden und mit ihrem scheinbaren Macho-Gehabe eine ernsthafte Freundschaft verdirbt, gehört zur Tragik eines Lebens, das von vornherein in falsche Bahnen gelenkt

wurde. Toledos Film wird denn auch über die tragische Geschichte von Vera hinaus zu einer bitteren, sehr realistisch inszenierten Abrechnung mit den üblen Verhältnissen in brasilianischen Waisenhäusern.

Von der Thematik her nicht minder interessant ist «Umi to Dokuyaku» (*Das Meer und das Gift*) des Japaners Kei Kumai, der ein dunkles Kapitel japanischer Medizinalgeschichte aufgreift, die unter dem Begriff «Aihara»-Affäre aktenkundig geworden ist. Chirurgen einer Abteilung des kaiserlichen Universitätsspitals lassen sich kurz vor Kriegsende in Übereinstimmung mit Armeeeoffizieren dazu hinreissen, an einer in Gefangenschaft geratenen amerikanischen Bomberbesatzung Vivi-

sektion durchzuführen. Ziel des grausamen Experimentes ist es, herauszufinden, wie viel Lunge der Mensch zum Überleben benötigt. Der überzeugend fotografierte Schwarzweiss-Film hat dann seine ganz starken Momente, wenn er falschen Ehrgeiz, medizinisches Prestigedenken, Kadavergehorsam, aber auch die Verdrängung ethischer Verantwortung durch wissenschaftliche Neugier als die Triebfedern für das unmenschliche Handeln entlarvt und den Faschismus im Gedankengut der leitenden Ärzte blosslegt.

Wenn Kumai dann aber dazu ansetzt, mit hyperrealistischen Operationsszenen die Kaltblütigkeit und Hartherzigkeit der am Experiment beteiligten Chirurgen und Militärs zu doku-

Palmarès der Berlinale

Der Goldene Bär als Hauptpreis der Internationalen Filmfestspiele Berlin geht an den sowjetischen Film «Tema» (*Thema*) von Gleb Panfilow. Der amerikanische Vietnam-Film «Platoon» von Oliver Stone erhielt einen Silbernen Bären für die beste Regie.

Silberne Berliner Bären für die beste schauspielerische Leistung erhielten die Brasilianerin Ana Beatriz Nogueira für ihre Rolle in dem Film «Vera» von Sergio Toledo sowie der Italiener Gian Maria Volonté für seine Darstellung in dem Film «Der Fall Aldo Moro» (*Il caso Moro*) von Giuseppe Ferrara. Der Spezialpreis der Berlinale-Jury ging an den japanischen Film «Das Meer und das Gift» (*Umi to Dokuyaku*) von Kei Kumai.

Der für mehrere Oscars vorgeschlagene amerikanische Beitrag «Children of a Lesser God» von Randa Haines erhielt einen Silbernen Bären, weil er ein «aussergewöhnliches Thema (Probleme von Gehörlosen) populär und sensibel» behandelt habe. Ein Silberner Bär für eine hervorragende Einzelleistung geht zu gleichen Teilen an die Filme «El año de las luces» von Fernando Trueba (Spanien) und

«Tagebuch für meinen Geliebten» (*Naplo Szerelmeimnek*) von Marta Meszaros (Ungarn). Mit dem erstmals vergebenen Alfred-Bauer-Preis zum Gedenken an den Gründer und langjährigen Leiter der Filmfestspiele wurde der französische Film «Mauvais sang» von Leos Carax ausgezeichnet.

Die Internationale Evangelische Filmjury (INTERFILM) vergibt den Otto-Dibelius-Preis an den Wettbewerbsfilm «Tema». Als bester Film des Internationalen Forums des jungen Films wurde der polnische Beitrag «Siekierzada» (*Ballade mit der Axt*) von Witold Leszcynski ausgezeichnet. Der von der INTERFILM-Jury verliehenen One World Filmpreis geht an den venezolanischen Forumsbeitrag «Pequena revanche» (*Kleine Rache*) von Olegario Barrera.

Die Internationale Katholische Filmorganisation für Kino und audiovisuelle Medien (OCIC) zeichnet im Wettbewerb den Film «Naplo Szerelmeimnek» (*Tagebuch für meinen Geliebten*) aus. Der Förderpreis für einen Film im Internationalen Forum des Jungen Films wird «Ye Shan» (*Wilde Berge*) von Yan Xueshu (Volksrepublik China) zugesprochen.

mentieren, macht die sachliche Auseinandersetzung spekulativen, zumindest aber fragwürdigen Elementen einer sehr subjektiven Beweisführung Platz. Und wenn schliesslich – völlig unnötigerweise – die deutsche Gattin des Chefchirurgen parallel zur brutalen Sektion an einem lebenden Menschen den Choral «Oh Haupt voll Blut und Wunden» intoniert, gerät der Film gar in die Bereiche übelsten Kitsches. Dabei weiss man allerdings nicht so recht, ob dabei dem japanischen Regisseur nicht einfach seine klischeehaften Vorstellungen einer deutschen Hausfrau und Arierin des Dritten Reiches im Weg gestanden sind.

Unsägliches

Die Entschuldigung, überlieferten Klischeevorstellungen einer fremden Kultur auf den Leim gekrochen zu sein, darf hingegen der reputierte Regisseur Andrzej Wajda für sich nicht in Anspruch nehmen. Sein neuester, in Polen gedrehter Film, «*Kronika ypadkow milsonych*» (*Die Chronik von Liebesgeschichten*), erweist sich als eine am Vorabend des Zweiten Weltkrieges spielende Romanze eines Maturanden mit einer Altersgenossin mit bedeutungsschwangerem Hintergrund. Man würde Wajda wohl Unrecht tun und seine früheren Filme verkennen, sähe man nicht in jeder Figur, die in «Die Chronik von Liebesgeschichten» auftritt, den symbolischen Vertreter einer bestimmten Gesellschaftsgruppe im Vorkriegs-Polen. Der Mann aus der Zukunft, der den Maturanden immer wieder aufsucht, um nach den offenbar verschollenen Wurzeln seiner Jugend und nach seiner verlorengegangenen Heimat zu suchen, ist wohl Hinweis genug, dass es der Zuschauer nur vor-

dergründig mit einem Liebesreigen romantischer Art zu tun bekommt, sondern vielmehr ein Gleichnis aufzuschlüsseln hat. Zum Ärgernis wird nun allerdings, dass dieses Gleichnis sozusagen in einer von Weichzeichnern triefenden Bilderflut ersäuft wird. Der Film zerfleddert dem Regisseur unter den Händen zum reinen Ästhetizismus, und mitunter gar geraten die erlesenen Tableaux zum unwillkürlichen komischen Kitsch.

Unfreiwillig komisch, aber durchwegs aufgesetzt wirkt die Begegnung eines jungen Deutschen, der in der Gegend von Montenegro den Spuren einer vermutlich unrühmlichen Vergangenheit seines Vaters nachgeht, und einer für das deutsche Fernsehen arbeitenden Jugoslawin auf Kurzurlaub. «*Die Verliebten*» heisst dieses Machwerk, das an der Berlinale aus unerfindlichen Gründen der Lächerlichkeit preisgegeben wurde. Jeanine Meerapfel (BRD) hat die Geschichte erfunden und inszeniert. Ein Film über Gefühle hätte das wohl werden sollen, ein Film, der mit Bildern von aussen die Welt im Innern zweier Menschen erschliesst. Das ist in geradezu grotesker Weise missglückt, weil weder die Bilder, noch die Dialoge stimmen, weil alles konstruiert wirkt und Sensibilität mit Gefühlsduselei verwechselt wurde.

Von einem missglückten Film kann man bei Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's Adaptation des Trauerspielfragments «*Der Tod des Empedokles*» von Friedrich Hölderlin wohl kaum sprechen. Nach den Äusserungen der beiden Autoren handelt es sich bei dieser öden Inszenierung abgehackten Rezitierens mit falscher Betonung durch mittelmässige Schauspieler um die einzig mögliche und demnach auch einzig richtige und somit bahn-

brechende Interpretation des Textes. Es wird wohl nicht an Stimmen fehlen, welche die «radikale» und «rigoros puristische» Verfilmung – d. h. das Deklamieren des Textes im Leierton vor starrer Kamera und leise im Wind sich wiegendem Buschwerk – zu feiern wissen. Dagegen mit Argumenten anzutreten, ist ungefähr gleichermassen sinnvoll, wie den berühmten Kaiser davon zu überzeugen, dass er keineswegs die schönsten Kleider trägt, sondern nackt durch die Strassen läuft.

Auswahlkriterien überprüfen

Nein, da schau ich mir denn schon lieber «*Masques*» (*Masken*) von Claude Chabrol an; einen Film, den ich zwar schon hundertmal gesehen habe und bei dem nicht nur Chabrols früheres Schaffen, sondern auch Hitchcock und ein paar andere grüssen lassen. Die Geschichte vom liebenswerten Fernsehonkel, der die Sendung für die alten Menschen moderiert, wenn er nicht gerade eine ihm im Wege stehende Person vom Leben zum Tode befördert, ist zwar keineswegs neu, aber immerhin süffig und gekonnt inszeniert. Dennoch wirft gerade ein solcher Film – wie natürlich auch die völlig unbedarften, zu denen auch die dreist-dumme Komödie «*Le Miraculé*» (*Das Wunder*) von Jean-Pierre Mocky (Frankreich) über den Wunderkult in Lourdes gehört – die Frage nach den Auswahlkriterien auf.

In Berlin wird man sich genau überlegen müssen, welche Wege inskünftig zu beschreiten sind, soll der Wettbewerb nicht zu einer Farce werden. Berlinale-Leiter Moritz de Hadeln – erneut mit einem Dreijahresvertrag ausgestattet – wird davon ausgehen müssen, dass die

Spezialität des Festivals, nämlich ein Schaufenster für den Film aus den sozialistischen Staaten zu sein, heute kaum mehr ausreicht, um eine zufriedenstellende Qualität des Wettbewerbs sicherzustellen. Die Filme aus den Ländern des europäischen Ostens erwiesen sich mit Ausnahme jener aus der Sowjetunion und Ungarn sowohl in künstlerischer wie auch inhaltlicher Hinsicht als völlig bedeutungslos, um nicht zu sagen langweilig. Mag sein, dass dies in den nächsten Jahren als eine Folge der Reformbestrebungen in der UdSSR ändern wird. Kann aber auch sein, dass die Auswahlkommission ihre Fühler endlich dorthin ausstrecken muss, wo filmisches Engagement in einem Einklang mit den politischen, sozialen und kulturellen Anliegen der Bevölkerung steht: in vielen Ländern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas beispielsweise. Dass die wirklich innovativen Entwicklungen des Films heute im Süden unseres Erdballs geschehen, hat die Festspielleitung in Berlin offensichtlich noch nicht zur Kenntnis genommen. Anders lässt sich wohl kaum erklären, weshalb nur ein einziger Film aus der sogenannten Dritten Welt das Wettbewerbsprogramm der Berlinale zierte. ■

Karl Saurer

Im Banne der atomaren Bedrohung

*Eindrücke vom
17. Internationalen Forum
des jungen Films*

Wer sich dem facettenreichen Programmangebot des «Internationalen Forums des jungen Films» stellt – was angesichts der rund 100 ausgewählten Filme und Videos nur selektiv zu leisten ist – wird elf Tage lang mit den drängendsten Problemen rund um unsern Planeten konfrontiert. Und manchmal gibt es Momente, in denen einem schlicht das Sehen und Hören vergehen könnte, wo man die geballten Widerspiegelungen von menschlichem Leid und gegenwärtigen drohenden Katastrophen kaum mehr aushält. Momente, in denen man froh ist, in einen sanft strömenden Bild-Fluss einzutauchen, wie in Viswanadhans «*Eau/Ganges*» (*Wasser/Ganges*), wo man sich nach 135minütiger filmischer «*Meditation*» gleichermaßen erfrischt und gereinigt fühlt wie die vielen Menschen, die man bei Viswanadhans Reise von der Meeresmündung des Ganges hinauf bis zur Quelle unter den schneebedeckten Gipfeln des Himalaya immer wieder in den Fluss steigen sieht. Eine Ruhe des Schauens wie bei dieser ganz auf Bilder und Töne vertrauenden Arbeit des in Frankreich lebenden indischen Malers und Filmemachers evozierten wenige andere Filme – und diese stammten fast allesamt aus Asien oder aus den USA, bzw. aus dem in Arizona gelegenen Navajo-Reservat. Zusammen mit Susan Fanshels «*A Weave oft Time*» (*Ein Gewebe aus Zeit*

– *Die Geschichte einer Navajo-familie 1938–1986*) wurden einige 1966 von Navajos selbst gefilmte Schwarzweiss-Stummfilme gezeigt wie «*The Spirit of the Navajos*», der eine Heilungszeremonie dokumentiert, bei der der indianische Mediziner ausser auf Pflanzen und Gebete auch auf die Wirkung von Bildnissen vertraut, die er mit verschiedenfarbigem Pulver auf einer Sandunterlage gestaltet, auf die sich der Patient zu setzen hat.

Susan Fanshel verdichtete in «*A Weave of Time*» 20 Stunden eigene Aufnahmen und zwei Stunden Archivmaterial des Ethnologen John Adair aus dem Jahre 1938 zu einer geschickt Vergangenheit und Gegenwart verknüpfenden Studie über vier Generationen einer Navajo-Familie. Sie vermittelt dabei einen umfassenden Einblick in eine Kultur, die sich in heftigem Umbruch befindet und von weitreichendem Identitätsverlust bedroht ist. Rigorose Einflussnahme der amerikanischen Behörden führten beispielsweise dazu, dass die Grosseltern sich mit ihren Enkelkindern nicht mehr unterhalten können, da diese nur Englisch gelernt haben. (John Burnside, der 84jährige Mediziner fasst bitter zusammen: «Ich frage mich, ob diese Dinge, die ich gelernt habe, alle in Vergessenheit geraten werden. Heutzutage spricht jeder Englisch. Ich kann kein Englisch. Ich lebe im Schweigen.») Auch die traditionellen Handwerkskünste – das Weben und das Schmieden von Silber – werden wohl kaum oder unter gänzlich veränderten Produktionsbedingungen überleben: Der 18 Jahre alte Ronald hat gerade die High School abgeschlossen und geht nun aufs College; sein zwei Jahre älterer Bruder Daniel wird demnächst sein Ingenieurdiplom erwerben.

Die umfassendste filmische