

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 39 (1987)  
**Heft:** 21

**Artikel:** Zum wirklichen Leben vorstossen  
**Autor:** Loretan, Matthias  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931999>

### **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>**

Matthias Loretan

## Zum wirklichen Leben vorstossen

Nach den grossen Filmfestivals in Berlin, Cannes, Locarno hat auch das kleine, aber in den einschlägigen Kreisen anerkannte Dokumentarfilmfestival von Nyon (11.–17. Oktober) auf «Glasnost» im sowjetischen Filmschaffen gesetzt. Die Retrospektive mit über 40 Filmen aus den drei baltischen Sowjetrepubliken Estland, Lettland und Litauen erlaubte einen vielfältigen und interessanten Einblick in den Alltag und die gesellschaftliche Kultur einer Region am Rande der sozialistischen Weltmacht. Unter den künstlerisch zum Teil sehr hochwertigen Produktionen aus dem Baltikum vermochten auch die zeitgenössischen Werke im Wettbewerb zu überzeugen. Hauptpreisträger wurde «Das jüngste Gericht» des lettischen Regisseurs Herz Frank, der sowohl den Goldenen Sesterzen der Internationalen Jury wie die Hauptpreise der Ökumenischen und der Publikumsjury erhielt.

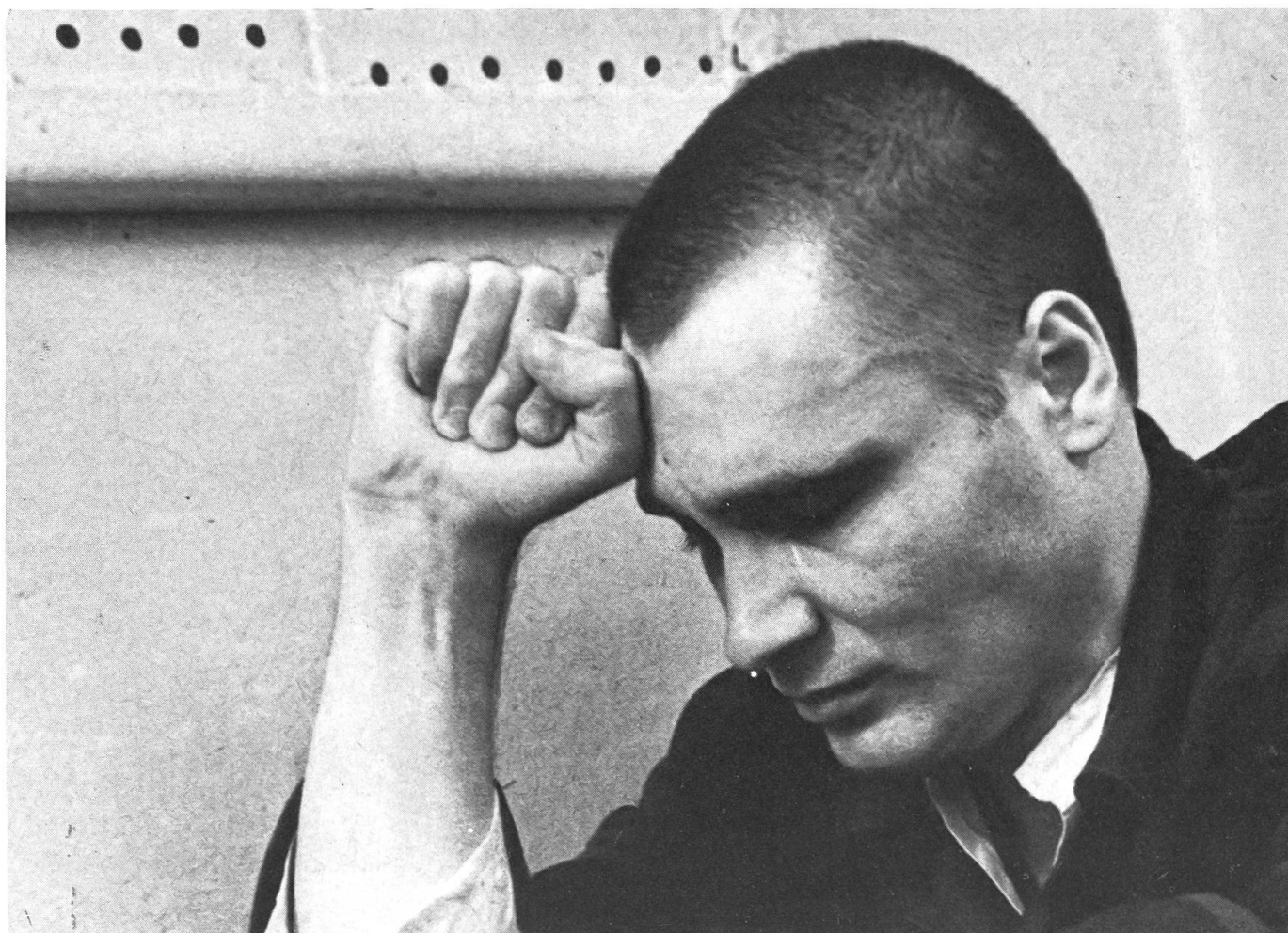
«Glasnost» und «Perestroika» heissen die beiden fast schon magischen Leitmotive, nach denen der Sozialismus in der Sowjetunion erneuert, respektive gefestigt werden soll. Während die Modernisierung der Wirtschaft durch Qualitätskontrollen und durch die Einführung eines beschränkten Wettbewerbs nur zögernd vorankommt und die breite Bevölkerung durch die widersprüchlichen Äusserungen der politischen Funktionäre und durch die angekündigten Preiserhöhungen verunsichert ist und abwartet, haben die Filmschaffenden schon kurz nach dem legendären 27. Parteikongress im Februar 1986 den politischen Ruf nach einer Öffnung ernstgenommen. An ihrem Kongress im vergangenen Mai bestellte der Verband der Filmschaffenden sein Leitungsgremium neu. Es wurden Reformen eingeleitet, welche die einseitige Abhängigkeit vom Staat respektive der Partei sowie entsprechende Missbräuche durch die Einführung von Prinzipien des Marktes, der Dezentralisierung und der Subsidiarität einschränken sollten: Durch die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen dem Verband der Filmschaffenden und dem Filmministerium Goskino soll erstens die Stellung der Macher gegenüber der Ministerialbürokratie aufgewertet werden. Durch Dezentralisierung sollen zweitens die Finanzierung und die Kontrolle über die kreativen Aspekte von Goskino an die lokalen Studios der einzelnen Unionsrepubliken übertragen werden. Durch die Teilhabe am kommerziellen Erfolg respektive Misserfolg der Werke werden schliesslich die Produktionsstätten stärker gezwungen, sich an der Nachfrage des Publikums zu orientieren.

Rein kommerziell betrachtet dürfte sich das «Glasnost»-Experiment im Filmbereich lohnen. Der riesige sowjetische

Binnenmarkt mit einer ausgebauten Kinoinfrastruktur bietet gute Voraussetzungen, um sich – ähnlich der US-Filmindustrie – auf dem Weltmarkt zu behaupten und Devisen und Prestige aus dem Ausland einzubringen. Die Kehrseite einer konsequenten Kommerzialisierung könnte allerdings langfristig auf Kosten der experimentellen Werke sowie des Dokumentarfilmschaffens gehen, wenn nicht entsprechende Vorkehrungen getroffen werden.

Die Gewinner von «Glasnost» sind heute vor allem jene Werke, die in den letzten 20 Jahren nach ihrer Fertigstellung im Gefrierfach gelagert wurden und die Goskino entweder nicht oder nur beschränkt für die nationale und internationale Auswertung freigab. Eine Konfliktkommission des Verbandes der Filmschaffenden hat bisher die Freigabe von über 60 Filmen erwirkt. Mehrere der rehabilitierten Werke wurden in diesem Jahr an internationalen Festivals gezeigt und von kommerziellen Verleihern übernommen, darunter Elem Klimows «Abschied von Matjora» sowie sein Partisanendrama «Komm und sieh», Gleb Panfilows Dichterporträt «Das Thema» sowie Tengis Abuladses Entstalinisierungsparabel «Reue».

Und schliesslich hat das liberalere «Glasnost»-Klima auch die in Nyon gezeigte Retrospektive über die baltischen Dokumentarfilme möglich gemacht. Diese soll im Februar 1988 an den Berliner Filmfestspielen und später noch in den USA zu sehen sein. Eine ausländische Festivaldelegation, bestehend aus dem Berlinale-Direktor Moritz de Hadeln, der Nyon-Festivaldirektorin Erika de Hadeln sowie dem deutschen Filmhistoriker Hans-Joachim Schlegel, hatte erstmals die Möglichkeit, in den Dokumentarstudios von Tallinn, Riga und Vilnius zu re-



cherchieren, vor Ort mit den Verantwortlichen die Filme zusammenzustellen und die Auswahl vom staatlichen Filmkomitee Goskino in Moskau bestätigen zu lassen. Begleitet wurde diese Werkschau von einer ansehnlichen Delegation Regisseure, Journalisten und Verantwortlichen, die sichtbar ermutigt durch das ihnen auf diesem internationalen Forum in Nyon entgegengebrachte Interesse sich selbstbewusst und offenerherzig äusserten.

### Rehabilitierung der Wirklichkeit

Die Retrospektive ist vor allem deshalb verdienstvoll, weil sie die positiven Möglichkeiten von «Glasnost» aufgreift und das Dokumentarfilmschaffen der drei Teilrepubliken Estland, Lett-

land und Litauen in einem exemplarischen Überblick einem internationalen Publikum vorstellt. Verglichen mit den während den letzten 20 Jahren im Westen oder auch in Nyon gezeigten Dokumentarfilmen aus der Sowjetunion spiegeln die Werke der Retrospektive die baltische Geschichte äusserst facettenreich und auf zum Teil hohem filmgestalterischen Niveau. Diese Entdeckung hat insofern mit dem aktuellen «Glasnost» zu tun, als nun auch Werke für den Export freigegeben werden, die das gesellschaftliche Leben kritisch reflektieren.

Zuweilen verführt die aktuelle «Glasnost»-Euphorie im Westen zu einem schadenfreudigen und selbstgerechten Blick auf die Schattenseiten der Sowjetgesellschaft. Auch ich ertappte mich dabei, wie ich neugierig

**Das Gesicht eines zum Tode Verurteilten: aus dem Dokumentarfilm «Augstaka tiesa» (Das jüngste Gericht) des lettischen Filmemachers Herz Frank.**

registrierte, was früher von der schönfärberischen Wirklichkeitsinterpretation so mancher Propagandafilme verdrängt wurde. Der Problemerkatalog reicht heute von Alkoholismus, Prostitution, illegalen Schiebereien, Mord über den hilflosen Umgang mit Asozialen und Kriminellen über die Misswirtschaft und den Schlendrian sowie ökologische Probleme zur Verelendung der bäuerlichen Kultur durch zu forschen Industrialisierungsoptimismus bis zu einer narzistischen Konsummentalität oder gar zu ausgewachsenen Sinnkrisen. Wem

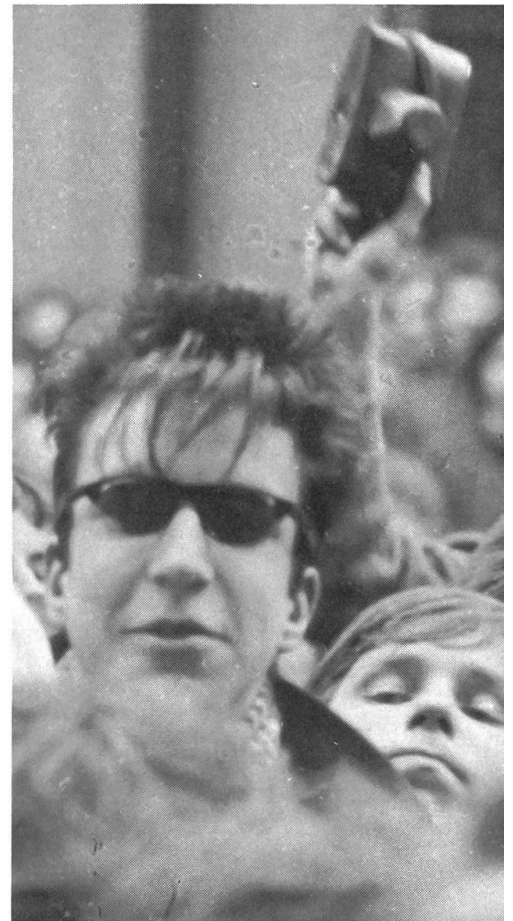
die Filme in ihrer Kritik immer noch zu wenig weit gehen, der kann, mit Ausnahme der litauischen Filme, das Aussparen religiöser Themen bemängeln, das Tabu über eine allfällige Mitschuld bei der Judenvernichtung aufdecken, die traumatische Verdrängung der stalinistischen Deportationen nachweisen und das unbeholfene Verdecken der Homosexualität belächeln.

Wer als besserwisserischer Oberlehrer einer mustergültigen Demokratie an die baltischen Dokumentarfilme herangeht, wird darin nur einen Zerrspiegel seiner eigenen Überzeugung wiederfinden. Verschlussen bleibt einem solchen Zugang das dialektische Verhältnis, durch das sich ein filmkünstlerisches Werk auf seine Zeit und ihre Machtverhältnisse bezieht und diese mit Mitteln der (verschlüsselten) Kritik und der Ironie reflektiert. Genau an diesem Punkt aber liegt für mich – und diese Aussage dürfte für den grösseren Teil der westlichen Filmkritik gelten – die Schwierigkeit, diese Werke zu beurteilen. Für den mit den gesellschaftlichen und historischen Verhältnissen des Baltikums nur dürftig vertrauten Betrachter ist es heikel abzuschätzen, wie brisant oder selbstverständlich ein Thema für den jeweiligen zeitgenössischen Diskurs ist, wie konventionell, opportunistisch oder revolutionär eine bestimmte Sichtweise einen Stoff aufarbeitet. So können auch Werke jener traditionellen Gattung durchaus glaubwürdig sein, die nach den verheerenden Folgen des Zweiten Weltkrieges im Stile ungebrochener politischer Propaganda die Zuschauer zum Wiederaufbau des gesellschaftlichen Lebens nach dem Modell des Sozialismus ermutigten. Manches Porträt einer Kolchose hingegen gerät schon bald zu einem verlogenen Poem

auf die menschliche Arbeit, wenn etwa die Zwangsmassnahmen gegen die Grundbesitzer und die widerspenstigen Kleinbauern sowie ihre Deportationen verschwiegen oder die Betroffenen als hinterhältige Banditen dargestellt werden (zum Beispiel *«Träume und Schicksale»* [Svajos ir likimai, 1961] von Viktoras Starosas).

Auch bei den Werken der letzten Jahre ist nicht immer leicht abzuschätzen, gegen wen oder was sich die implizite oder explizite Kritik richtet. Zielt die unerbittliche Reportage des Esten Enn Säde in *«Die Ermüdung des Ackermanns»* (Künnimehe väsimus, 1982) bloss auf die Aufdeckung von Schwachstellen in der Maschinenindustrie, die den resignierenden Bauern nur Schrott liefert, oder klagen die Recherchen die gigantomanische Schwerfälligkeit der zentralistischen Planwirtschaft grundsätzlicher an? Die Pflege von Brauchtum und Folklore, sind sie Ausdruck eines rückwärtsgewandten Ethnozentrismus, oder will der föderalistische Wille zur Selbstbehauptung im Rahmen von gewachsenen Strukturen Eigeninitiative und Verantwortung übernehmen? Wenden sich die belebenden Erneuerungen gegen Verkrustungen des real existierenden Sozialismus, gegen den abgehobenen Zentralismus in Moskau, oder erträumt sich der baltische Nationalismus gar die Gründung eines Zwergstaates ausserhalb des sowjetischen Vielvölkerstaates?

Es ist unmöglich, anhand der gezeigten Filme gültige Antworten auf diese Fragen zu geben. Die Annäherung über die Retrospektive hält uns allenfalls dazu an, unsere Fragen genauer und interessierter zu stellen und den Reichtum an unterschiedlichsten kulturellen und subkulturellen Selbstinterpretationen stärker zu gewichten. Die möglichst



unvoreingenommene Deutung des Gesehenen kann deshalb nur ein paar vorläufige Zusammenhänge herausarbeiten. Wertvolle Hinweise dazu lieferten die Gespräche mit den baltischen Gästen sowie die hauptsächlich von H. J. Schlegel sorgfältig zusammengestellte, informative Dokumentation.

## **«Glasnost» als Abschied vom sozialistischen Realismus**

Der Einblick in die estnische, lettische und litauische Tradition des Dokumentarfilms zeigt auf, dass Michail Gorbatschow die offizielle «Glasnost»-Politik nicht einfach nur von oben herab verordnet hat, sondern dass gerade in diesen sowjetischen Randrepubliken schon seit längerem um eine Öffnung gekämpft wird. Freilich sanktioniert nun der neue Kurs aus Moskau den Anspruch der Do-

**Problemkinder einer verstädterten Industriegesellschaft: «Vai vegli but jaunam?» (Ist es leicht, jung zu sein?) von Juris Podnieks.**



kumentarfilmer, das Leben so zu zeigen, wie es wirklich ist. Überwunden ist die Methode des sozialistischen Realismus, mit der in den fünfziger und frühen sechziger Jahren der Kommentar eines allwissenden Autors die stark inszenierten Bilder interpretierte und die Zuschauer belehrte.

Seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre schärfen die nichteingelösten Versprechen des nachstalinistischen «Tauwetter»-Aufbruchs den Blick für die gesellschaftlichen Missstände. Technisch ist die differenzierte Annäherung an die authentische Realität von Menschen vor allem durch die Synchronkamera unterstützt worden. Beispielhaft lässt sich diese Entwicklung am litauischen Beitrag «*Post scriptum zu einem alten Film*» (*Post scriptum senam filmui*) von R. Silinis und V. Starosas aus dem Jahre 1979 ablesen. Sie greifen dabei

auf den 1959 von Starosas gedrehten Film «*Meine Freunde*» (*Mano drangi*) zurück, der in einem quasi-dokumentarischen Erzählstil und mit vielen metaphorischen Überhöhungen von einem jungen Ingenieur berichtet, der voller Enthusiasmus Studenten zum freiwilligen Einsatz in einer Kolchose anstiftet. 20 Jahre später kann das Autorenpaar nur noch die Trümmer des einstigen Idealismus festhalten. Sie suchen die Betroffenen auf, nehmen die Gespräche mit ihnen bild- und tonsynchron auf und konfrontieren diese rohen Sequenzen mit den inszenierten Utopien von damals.

### Wurzeln der Volkskultur

Die moralische Kraft, die schönfärberischen und verordneten Wirklichkeitsinterpretationen zu durchbrechen und sich der Gegenwart ehrlich zu stellen, hat

ihre Wurzeln auch in der Volkskultur. In Abhängigkeit der sie umgebenden Grossmächte haben die Balten immer wieder um ihre ethnische Identität und Sprache kämpfen müssen. Der Wille zur kulturellen Selbstbehauptung mag denn auch mit ein Grund dafür sein, warum sich bei den drei kleinen Völkern der Esten, Letten und Litauer vor allem der in der Herstellung billigere Dokumentarfilm entwickeln konnte, während der ökonomisch aufwendigere Spielfilm eher in grösseren Sowjetrepubliken heimisch ist und in seiner Ausrichtung auf den gesamten sowjetischen «Markt» stärker von der Moskauer Bürokratie abhängig bleibt.

Vor allem in Estland hat der ethnografische Film eine lange Tradition, die bis zu den Anfängen der Filmproduktion ins zweite Jahrzehnt dieses Jahrhunderts zurückreicht. In den siebziger Jahren verbinden Regisseure wie Mark Soosaar und Jüri Müür die Sensibilität des ethnografischen Blicks mit dem in Estland offenbar traditionell gut entwickelten (TV-)Journalismus. Ihre sozialkritischen Recherchen befassen sich mit den Folgen einer rücksichtslos auf Produktionssteigerung ausgerichteten Landwirtschaftspolitik, mit der kulturellen Entwurzelung einer zunehmend verstädterten Landbevölkerung und mit ökologischen Problemen. Beispielhaft herausgegriffen sei der Autorenfilmer Mark Soosaar, der wiederholt die kleine Insel Kihnu zum Austragungsort genereller Konflikte gewählt hat. Der Beschreibung vom schein-

bar ungestörten archaischen In-selleben in «*Die Frauen von der Insel Kihnu*» (Kihnu naine, 1973), die in ihrer poetisch überhöhten Naturphilosophie an Robert Flaherty erinnert, folgt 1986 «*Die Männer von Kihnu*» (Kihnu mees), in der die Zerstörung der vermeintlichen Idylle und die tiefen sozialen und psychischen Bedrohungen der entwurzelten Inseleute wie in einem bösen Alptraum mit geisterhaften Bildern festgehalten werden.

## **Eingestehen urbaner Ratlosigkeit**

Noch schonungsloser, weil ohne Referenz zum schützenden Konsens der Volkskultur, gerät das Generationsporträt «*Ist es leicht, jung zu sein?*» (Vai vegli but jaunam?, 1986) von Juris Podnieks. Im Jahr der «Pestroika» fertiggestellt, verzichtet der Film darauf, den Problemkindern der verstädtetern Industriegesellschaft irgendwelche Vorhaltungen zu machen oder sie in den ideologischen Senkel zu stellen. Podnieks kehrt vielmehr den Spiess um und lässt vor allem nicht angepasste, suchende Jugendliche wie Punks, Hare-Krishna-Jünger, aus Afghanistan zurückgekehrte, desillusionierte Sowjetsoldaten zu Wort kommen. Deren Aussagen werden mit Schlüsselszenen der jeweiligen Gruppierung, ihrer Musik sowie mit expressionistischen Ausschnitten aus dem Film des Jugendlichen Igor zu einem erratischen Pamphlet montiert. Mit dieser anklagenden Collage überwindet Podnieks gleichsam die stumme Ausdrucklosigkeit einer über ihre Konsumwünsche erpressbaren Jugend, die nur noch sporadisch in aggressiven Zerstörungsausbrüchen gegen die Programme und Einrichtungen der sozialistischen Väter revoltiert. Aus der Perspektive der

ernsthaft suchenden Heranwachsenden stellt der Film die Frage nach dem Sinn, wie in einer (sozialistisch verplanten) Wohlstandsgesellschaft zu leben sei, als starke Zumutung an die Erwachsenen. Hoffnung wird dabei nicht einfach geliefert in propagandistischen Beschwörungen des sozialistischen Aufbaus. Die verhaltene Zuversicht dieses Werks steckt stattdessen in der Haltung des Autors, wie er sich unvoreingenommen den Jugendlichen nähert und in seiner Sympathie zu ihnen die konkreten Menschen höher bewertet als die ideologische Geschlossenheit des Systems. Die Frage, ob und wie die aufgeworfenen gesellschaftlichen Probleme gelöst werden können, wird dabei wesentlich von der Gesprächsbereitschaft des Publikums abhängig gemacht. Das aufwühlende Dokument hat in Moskau innerhalb dreier Monate eine Million, in Riga im Verlaufe eines halben Jahres 800 000 Besucher erreicht.

## **Beichte eines zum Tode Verurteilten**

Ebenfalls mit einem Jugendlichen befasst sich der lettische Dokumentarfilm und diesjährige Preisträger von Nyon: «*Das jüngste Gericht*» (Augstaka tiesa, 1987) von Herz Frank. Kurz vor und nach der Verurteilung zum Tode sowie über ein Jahr später besucht der Autor den Doppelmörder im Gefängnis. Unerbittlich ist die Kamera auf sein Gesicht gerichtet. Nur zuweilen und in einem synkopischen Rhythmus werden Ausschnitte aus dem Gerichtsverfahren sowie meist Standfotos von Orten dazwischengeblendet, die für die Entwicklung dieser Karriere von Bedeutung gewesen sind. Doch will keine dieser Andeutungen die Persön-

lichkeit des Verurteilten schlüssig erklären oder gar einen Sündenbock ausmachen. Frank besteht letztlich auf der rätselhaften Tragik, die eigentümlich offenlässt, warum ein völlig normaler, sympathischer junger Mensch, ein angehender Zivilflug-Ingenieur, in den verderblichen Einfluss des Schwarzhandels und des leicht verdienten Geldes gerät und schliesslich in einem Konflikt zur tödlichen Schusswaffe greift. Als Moralist mutet Frank dem Verurteilten die innere Grösse zu, die Verantwortung für seine Lebensgeschichte auf sich zu nehmen und seine Schuld zu anerkennen. Das Gespräch zwischen dem Autor und dem Porträtierten wird denn auch zu einer Art Beichte. Ganz dürften dabei Franks hohe Erwartungen nicht aufgegangen sein. Die Strafe und die Todesängste führen den Verurteilten nicht zu einer reiferen Selbsterkenntnis oder gar zur Reue. In diesem Sinne scheitert er vor Franks moralischer Zumutung; der Film könnte deshalb auch als moralische Verurteilung des Schuldigen missverstanden werden. Allerdings provoziert das Werk auch Fragen an die Adresse des Publikums, das als gesellschaftliche Instanz ethische Verantwortung wahrzunehmen hat: Es hat sich Rechenschaft zu geben über die geistige und moralische Verfassung des Gemeinwesens, über die Schwierigkeit, einen Mord angemessen zu ahnden oder ihn gar zu verzeihen, über die fatale Unmöglichkeit, durch Strafe einen Gestrauchelten zur Anerkennung seiner Schuld zu zwingen, über die Anmassung der Todesstrafe.

## **Mut zur Reue**

Franks Werk sowie andere Filme baltischer Autoren überzeugen durch die ernsthafte

**Ausdrucksvolles Erleben eines Puppentheaters: «Vecaks par 10 minutem» (Zehn Minuten älter) von Herz Frank.**

Auseinandersetzung mit fundamentalen Lebensbeständen, durch die geistige Durchdringung des gewählten Stoffes sowie dessen künstlerische Gestaltung. In ihrer existentiellen Glaubwürdigkeit berühren diese Werke auch westliche Zuschauer, die sich auf eine skeptische Beobachtung der sowjetischen Vorgänge und ihrer Abbildung in den Dokumentarfilmen eingerichtet haben. Aus dem konkreten geschichtlichen und kulturellen Umfeld heraus gewinnen diese Filme zwar ihre Themen, Bilder und Stiltraditionen, ihre geglückten künstlerischen Lösungen heben sie aber auf eine universellere Ebene. Ein grosser Teil der angeschnittenen Fragen ist deshalb auch auf andere entwickelte Industriegesellschaften übertragbar. Das Publikum wird nicht mehr nur belehrt oder – wie eher bei uns im Westen – mit zerstückelten Informationen bombardiert, die kaum in einen Handlungszusammenhang eingebaut werden können. Die den Betrachtern zugewiesenen Haltungen gehen über den skeptischen Konsum von kritischen Informationen hinaus und verlangen eine innere Anteilnahme: Staunen, Trauer, Reue. Sie muten den Menschen immer schon die innere Kraft und Grösse zur Umkehr, Zur Heilung, zur Integration von Schattenseiten zu.

Für diesen menschlichen Optimismus steht Herz Franks zehnteiliger Kurzfilm «Zehn Minuten älter» (Vecaks par 10 minutem, 1978), welchen das diesjährige Festival in Nyon mit einer tiefsinnigen Anspielung an den Anfang des Programms gestellt hat. Eine einzige Auf-



nahme ohne Worte spiegelt das ausdrucksstarke Erleben eines Puppentheaters in den Gesichtern zuschauender Kinder.

## Herausragende Beiträge des Wettbewerbes

Neben dem starken Gesamteindruck der baltischen Werke haben die rund 40 aktuellen Wettbewerbsbeiträge einen schweren Stand. Aus dem offiziellen Programm seien deshalb nur ein paar disparate Splitter herausgegriffen.

Nur gerade sechs Beiträge befassen sich mit Themen der «Dritten Welt», drei davon werden von Regisseuren aus Entwicklungsländern eingebracht, die für die Gestaltung ihres Themas mehrheitlich überzeugende und eigenwillige Lösungen finden: Im indischen Film *«Der Markt von Dharamatalle»* schildert das Shape-Kollektiv in neo-realistischem Stil und beiläufigem Ton das Alltagsleben und die sozialen Sorgen der kleinen Leute. Der durch sein Werk *«Der parfümierte Alptraum»* bei uns bekanntgewordene Phillippine Kidlat Tahimik versucht, mit dem autobiografisch geprägten Essay *«Ich bin wütend, Gelber»* sich seiner Heimat nach dem Sturz der Marcos-Diktatur wieder anzunähern.

Mit den acht Beiträgen, in denen explizit religiöse Lebensformen und Auffassungen eine Rolle spielen, ist dieses Thema am heurigen Festival relativ stark vertreten, jedoch kaum tiefeschürfend abgehandelt worden. Drei journalistische Fernsehreportagen befassen sich mit Aufbrüchen in der Kirche der Schwarzen sowie mit der religiösen und politischen Reaktion in den USA. Mit Witz und Ironie zeigt der belgische Beitrag von Boris Lehmann, *«Stumm wie ein Karpfenfisch»*, wie eine jüdische Familie den

Festtag zum Jahreswechsel Roch Hachana feiert. Eine sorgfältig gemachte kanadische TV-Reportage gibt einen, mit Respekt gezeichneten Einblick in das religiöse Verständnis und die Lebensgewohnheit der orthodoxen jüdischen Gruppe der Loubavitch. In seinem parteiischen, ja missionarisch-propagandistischen Beitrag *«Die Flamme Gottes»* lässt der Brasilianer Geraldo Sarno Vertreter der Befreiungstheologie aus ganz Lateinamerika zu Wort kommen. Die Rhetorik der redenden und predigenden Köpfe dieser Bewegung wirkt mit der Zeit allerdings anstrengend, dem Volk und den einfachen Leuten kommt dramaturgisch nicht die Funktion zu, die diese Bewegung so stark und interessant macht.

Der einzige Beitrag aus der Bundesrepublik Deutschland ist am primär französisch und englisch geprägten, internationalen Festival am Genfersee zu Unrecht etwas untergegangen. Die engagierten Dokumentaristinnen Katrin Seybold und Melanie Spitta tragen in ihrem Film *«Das falsche Wort»* brisantes historisches Beweismaterial zur Vernichtung der Zigeuner unter dem Naziregime zusammen. Als Quelle kommen ihnen dabei die genauen Protokolle der Schergen und Rassenforscher zugute, soweit diese Unterlagen auch noch nach dem Krieg nicht systematisch vernichtet wurden. Nach dem Motto «Sie haben alles aufgeschrieben, aber von nichts gewusst» will der Film mit Zeugenaussagen, abgefilmten Dokumenten sowie Archivaufnahmen der Forscher das Unrecht noch einmal beweisen. Die Auslegeordnung des Materials ist freilich dramaturgisch kaum so gestaltet, dass das Verdrängte erinnert oder gar be-reut werden könnte.

Gegenüber den fast schon klassischen formalen Lösungen,

wie sie die meisten baltischen Dokumentarfilme sowie auch Hans-Ulrich Schlumpfs *«Umbruch»* (vgl. Urs Jaeggis Besprechung in dieser Nummer) anstreben, löste das sperrige Werk *«Beirut. The Last Home Movie»* kontroverse, ja zwiespältige Reaktionen aus. Die Autorin Jennifer Fox, eine amerikanische Jüdin, begleitet die in den USA lebende Tochter aus einer reichen, christlich-maronitischen Familie zurück ins Elternhaus nach Beirut, wo Mutter, Schwestern und Bruder in einem höchst gefährdeten Quartier ihre prachtvolle Villa bewohnen und weiterhin einem luxuriösen Lebensstil frönen. Die fast zufällige und sehr private Annäherung an den libanesischen Bürgerkrieg wird verarbeitet zu einer formal konsequenten, radikalen Auseinandersetzung mit der Absurdität des Krieges. Zu seiner Denunzierung verbietet sich geradezu die Form der journalistischen Reportage, die in ihren Berichten über Frontverschiebungen immer noch Gewinner auszumachen trachtet, die in ihren Analysen immer auch Schuldige herauszufinden und damit das mörderische Monstrum zu rechtfertigen versucht. Gegen diese Formen der Logik entwickelt Jennifer Fox ein Amalgamverfahren der Liebe, das nicht urteilt, sondern annimmt, was ist. Vor der barock inszenierten Kriegskulisse wird das exponierte Haus zu einem Hort, in dem die Menschen, auf welche verquere Art auch immer, den Mächten des Todes das Leben abtrotzen. Aus der Authentizität dieser Grunderfahrung gewinnt der irritierende Antikriegsfilm seine überzeugende Kraft. ■