

Franz Everschor

Aktionen und Reaktionen

Versuch einer Bilanz des Filmjahres 68

1968 war ein unruhiges Jahr, auch für die Filmwirtschaft und die von ihr etablierten Festivals. Auf Motive und Möglichkeiten einer Reformierung der Filmfestspiele sind wir schon in unserem Bericht aus Cannes (Heft 7, Juli 1968, 54–56) eingegangen. In der Folgezeit blieb keines der internationalen Festivals von Protestaktionen verschont.

Sind die Festspiele am Ende?

Nach der Revolte von Cannes fürchteten viele Filmfreunde um die Berlinale, das alljährlich Ende Juni stattfindende Berliner Filmfestival. Die Prognosen, die ein rasches Ende der Festspiele voraussagten, erhielten neue Nahrung durch das gespannte Verhältnis zwischen Studenten und Direktoren der Berliner Film- und Fernsehakademie. Doch allen Gerüchten zum Trotz konnte man in Berlin das geplante Programm vollständig abwickeln. Zwar wurde viel und häufig geredet in Berlin, mit und ohne Beteiligung der Offiziellen, aber ob aus all diesen Diskussionen wirklich entscheidende Folgerungen gezogen werden, läßt sich noch nicht absehen. Die Gespräche bewegten sich leider auf zu spektakulärem Niveau und machten zu deutlich die geringe Einigkeit auch der Gegner des etablierten Systems erkenntlich. Das mochte mit daran liegen, daß die Studenten der Filmakademie ihre oft doch sehr unrealistischen Forderungen mit in die Diskussionen trugen. So zersplitterte sich z. B. die von der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten veranstaltete Podiumsdiskussion „Welche Chancen hat die Berlinale?“ allzu frühzeitig zwischen dem effektbetonten Protest des „Filmkritik“-Redakteurs Enno Patalas und den Herausforderungen der Studenten. Patalas formulierte deutlich, was andere aus Höflichkeit immer nur zu umschreiben wagten, daß man nämlich keine durchgreifenden Reformen erwarten dürfe, solange Leitung und Rechtsstruktur des Festivals nicht selbst in diese Reform mit einbegriffen würden. Die Wirkung seiner Erklärungen beeinträchtigte er leider selbst durch den der Sache wenig dienlichen Abtritt vom Podium, noch bevor die Diskussion richtig in Gang gekommen war. Die Studenten verrannten sich in sekundäre Forderungen, wie der nach freiem Eintritt zu den Festspiel-Veranstaltungen, die sie ultimativ vortrugen und mit denen sie ebenso voraussehbar scheiterten wie mit ihrer deplacierten illusionären Forderung, den Ber-

telmann-Konzern und den Constantin-Filmverleih zu enteignen. Mehr und mehr wurde diese Diskussion, wie auch alle folgenden, zu einem Streitgespräch über die Situation an der Filmakademie, statt eine mögliche schrittweise Umstrukturierung der Berlinale mit den Verantwortlichen zu Ende zu diskutieren. Festspielleiter Dr. Bauer konnte um so bereitwilliger einen Raum des Cine-Centers für ständige Aussprachen zur Verfügung stellen, als er wohl bereits ahnte, daß ihm nichts besseres passieren könnte als ein permanentes Gespräch über Akademieprobleme.

Am deutlichsten offenbarten sich das Dilemma der Filmfestivals und die ganze paradoxe Situation in Venedig. Prof. Luigi Chiarini, der Leiter der Mostra vom Lido, ist der einzige Festspielleiter, der sich schon in der Vergangenheit über den Hemmschuh der Reglements des internationalen Produzentenverbandes hinweggesetzt hat. Dort heißt es nämlich, daß Länder mit einer zahlenmäßig großen Filmproduktion berücksichtigt werden *müssen*. Von qualitativen Gesichtspunkten ist dabei nicht die Rede. Chiarini hat sich in der Vergangenheit mehrmals über diese und andere Klauseln hinweggesetzt. Dieses Jahr bekam er die Quittung. Der Produzentenverband rief zum Boykott der Mostra auf. Chiarini mußte sich vornehmlich an „freie Produzenten“ halten und konnte deshalb das qualitative Niveau nicht erreichen, das man von vielen seiner früheren Festivals gewohnt war. Daß gleichzeitig auch noch der Verband italienischer Filmautoren das Festival boykottierte, weil er gegen die Struktur der Filmfestspiele protestieren wollte, hätte die Mostra in den ersten Tagen beinahe zu Fall gebracht. Nach heftigen Diskussionen und mit italienischer Leidenschaft ausgefochtenen Kompromissen begann das Festival schließlich doch mit zwei Tagen Verspätung und schleppte sich reichlich unorganisiert, mit etlichen Ausfällen und immer wieder vereinzelt Protestaktionen über die Runden. Zum ersten Mal seit Jahrzehnten ging ein deutscher Film, Alexander Kluges „Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos“, als Sieger aus dem Wettbewerb hervor, begünstigt durch Pasolinis permanenten Affront gegen das Festival, der von vornherein ausschloß, daß sein Film „Teorema“ von den Juroren in Betracht gezogen würde. Luigi Chiarini, der bisher ungebeugte „De Gaulle vom Lido“, erklärte, dies sei sein letztes Festival gewesen. Man wird es abwarten müssen. Auch Bunuel dreht augenblicklich schon zum dritten Mal seinen angeblich letzten Film.

Neues Kino

Wie sieht nun die künstlerische Bilanz dieses äußerlich so aufregenden Filmjahres aus? Mir will scheinen, daß lange nicht mehr so viele Ansätze für eine Neuorientierung der Filmautoren und des filminteressierten Publikums innerhalb eines Jahres sichtbar geworden sind wie in der unruhigen Atmosphäre von 1968. Allen voran muß der Film stehen, der geradezu ein Spiegelbild dieses Jahres ist: *Jean-Luc Godards „Week-End“*. Er ist – auf seine Weise – eine Fortsetzung von „La Chinoise“, der auch in unseren

Kinos zu sehen ist. Was sich dort in den Grenzen einer kleinen Kommune vollzieht, wird diesmal zur Forderung angesichts einer absichtsvoll bis ins Surreale übersteigerten Wirklichkeit erhoben. Das „Weekend“ eines fünf Jahre verheirateten Paares nimmt schon in den ersten Szenen Züge einer hier noch burlesken Brutalisierung an. „Un film en train de se faire“, dieser häufig wiederkehrende Zwischentitel signalisiert die Automatik, mit der die Dinge sich zwangsläufig entwickeln. Aus den noch harmlosen Gewalttätigkeiten wird eine Welt der Unordnung und der hemmungslosen Brutalität. Der Übergang vollzieht sich in dem längsten Travelling der Filmgeschichte, einer sieben Minuten dauernden Kamerafahrt an einer Autoschlange entlang. Godard durchsetzt seinen Film mit einer Vielzahl von Bezügen und Hinweiszeichen: auf andere Filme (von Bunuels „Würgeengel“ über Truffauts „Fahrenheit 451“ bis zu Polanskis „Säugtiere“ und „Ekel“) und auf aktuelle Ereignisse in den USA, in Afrika, in Vietnam. Immer wieder erweist sich der Zusammenprall von Realität und Philosophie als von vornherein zum Scheitern verurteilt; sie sprechen verschiedene Sprachen, zwischen denen keine Verständigung möglich ist. Ins äußerste Extrem geführt, wird die Wildheit zur Barbarei. Von Guerilla-Beatniks gefangengenommen, wird das Paar in den Wald geschleppt. In den Händen der Nationalen Befreiungsfront wird er getötet. Sie gewöhnt sich an das neue Leben, das eine Art von Kannibalismus ist und das die Rückwärtsentwicklung des Films abschließt. Godards Film entzieht sich jeder herkömmlichen Charakterisierung; er läßt sich, wie auch schon „La Chinoise“ und „Masculin – féminin“, nicht mit den ästhetischen Kategorien der traditionellen Kunstkritik beurteilen. Dieser Film ist Ergebnis einer neuen kinematografischen Sehweise, bei der erst die wechselseitige Beziehung zwischen den einzelnen Sequenzen und die dem Zuschauer abverlangte Anstrengung, individuelle und damit notwendig relative Reflexionen in einen Prozeß der eigenen Bewußtmachung umzusetzen, den Wert oder Unwert eines Films ausmachen.

Jean-Luc Godard ist mit anderen ein Film gewidmet, der schon bei der Produktion stärksten Behinderungen ausgesetzt war und dessen Verbreitung immer noch nicht gesichert ist, obwohl er bereits seit fast einem Jahr fertig vorliegt: *Jean-Marie Straubs „Chronik der Anna Magdalena Bach“*. Auch Straub ist kein Geschichten-Erzähler; auch für ihn bedeutet Film ein Medium, um hinter die Dinge zu kommen, nicht, sie abzubilden. Er hat einen Bach-Film gedreht, der allen Kino-Gewohnheiten widerspricht. In einem Interview hat er gesagt: „Ich glaube, man sieht mehr, wenn man weniger zeigt; es wird mehr suggeriert.“ Dieser Satz kennzeichnet Straubs gesamtes Schaffen. Da er nicht erzählen, den Zuschauer nicht zum Komplizen einer Handlung machen will, erscheinen die Geschichten in Straubs Filmen wie gefiltert: das Wichtige, das Wesentliche kristallisiert sich auf der Leinwand. Daß dieser Art Filme zu machen, ein langwieriger Denkprozeß vorausgeht, ist selbstverständlich, wird aber leider beim Film noch nicht von allen Zuschauern als selbstverständlich unterstellt. So ist denn Straub immer wieder Mißverständnissen ausgesetzt. Dilettantismus hat man ihm vorgeworfen, weil er komplexe Vorgänge auf formelhafte Zeichen reduziert. Mangelndes

Regietalent hat man ihm vorgeworfen, weil er seine Schauspieler nicht extensiv agieren läßt, sondern sie zum Mittler eines Gedankens macht. Ungenügende Werktreue hat man ihm vorgeworfen, weil das Historische bei ihm nie Selbstzweck ist.

Straubs Bach-Film trägt nicht zufällig im Titel das Wort „Chronik“. Schon durch diesen Titel wird darauf verwiesen, daß nicht Vergangenes „verlebendigt“, nachempfunden, nachgespielt werden soll, sondern daß es Straub auf die Fixierung wichtiger Stationen im Leben Johann Sebastian Bachs ankommt, wichtig im Sinn durchaus gegenwärtiger Erkenntnis und Bedeutung. Dabei tritt eine nochmalige Brechung der Geschichte ein durch die Verlagerung der Perspektive auf die erzählende Anna Magdalena, Bachs zweite Frau. Die Distanz des Zuschauers zur Hauptgestalt wird dadurch zugleich vergrößert und verringert: eine Identifikation ist ausgeschlossen durch die Mittlerfunktion der Anna Magdalena; diese aber bewirkt auch – als Bachs Frau – eine engere, selbstverständlichere Position zu der Hauptgestalt, die die historische Fremdheit überbrücken hilft. Anna Magdalenas oder vielmehr Bachs Lebensgeschichte, die Straub inszeniert, ist jedoch alles das nicht, was man von einem Musikerfilm erwartet: kein in der Vergangenheit spielender Künstlerroman, keine Biografie. Das ist das Irritierende.

Die „Chronik der Anna Magdalena Bach“ ist auch kein Kulturfilm. Im Gegenteil, sie ist so etwas wie ein Anti-Kulturfilm. Straub versagt sich jede Ausbeutung des dekorativen Materials; ihn interessiert nicht die Reproduktion historischer Zeugnisse als Bestandteile einer vergangenen Epoche. Straubs Film ist ein Dokument, ohne dokumentarisch zu sein. Es geht nicht um die nachträgliche Vermittlung lange zurückliegender Ereignisse, sondern um die Entdeckung des Wirklichen, des Bewegenden in einem geschichtlichen Vorgang. In diesem Film ist das Leben Bachs gleichbedeutend mit der Hingabe, aber auch der Auslieferung an eine Arbeit, mit einem Schaffensprozeß, um dessentwillen gesellschaftliche und persönliche Schmach in Kauf genommen werden, mit einer Ehe, die sich dem Werk in totaler Selbstverständlichkeit und Selbstaufopferung unterzuordnen hat. Ja, weiter noch kann man in Straubs Film eine Wirklichkeit des Unterlassenen erkennen: Die Demut, Unterordnung und Selbstverleugnung des Künstlers um seiner Kunst willen zu einer Zeit, die autoritär nicht nur über Untertanen, Menschen, verfügte, sondern auch über deren geistige Werke, fordert die Erkenntnis des notwendigen Protests gegen jede Form der Unterdrückung. Insofern hat Hellmuth Costard („Besonders wertvoll“) durchaus recht, wenn er davon spricht, daß dieser Film für ihn ein Aufruf zur Revolte sei.

Revolte im wörtlichen Sinn behandelt ein Film aus Brasilien: „*Fome de Amor*“ (*Hunger nach Liebe*) von Nelson Pereira dos Santos. Die Handlung beginnt in New York, wo Mariana, eine revolutionär gesinnte Musikerin, den Maler Felipe heiratet. Mit ihm kehrt sie auf eine brasilianische Insel zurück. Eigentümer der Insel ist Alfredo. Er ist blind und taubstumm. Felipe erzählt ihr, Alfredo sei einmal ein großer Revolutionär gewesen, auf den man einen Anschlag verübt habe. Ob das die Wahrheit ist, wird allerdings fraglich, als Alfredos Frau behauptet, ihr Mann sei Biologe und habe

einen Unfall im Labor gehabt. Eines Tages kommt Manfredo auf die Insel. Er soll Verbindungsmann der Guerillatruppen sein. Auf einer Party, die er organisiert, kommt es zum Streit zwischen Alfredos Frau und Felipe, die ein Verhältnis begonnen haben. Mariana verläßt mit Alfredo die Insel, um zur Revolution aufzubrechen.

Es ist jedoch höchst zweifelhaft, ob es jemals zu einer wirksamen Revolution kommen wird. Pereira dos Santos steht der möglichen Verwirklichung revolutionärer Ideen in seinem Land jedenfalls sehr skeptisch gegenüber. Es ist die Situation nach dem Militärputsch von 1964, die hier charakterisiert wird; wie in der Berliner Pressekonferenz ein Brasilianer sagte: das Trauma Brasiliens. Die Revolution der alten Kämpfer ist längst blind, taub und stumm geworden. Und die junge Intelligenz hat sich entweder mit dem Establishment abgefunden oder aber ist unfähig zu jeder praktischen Leistung. Mariana, die ihre revolutionären Texte bezeichnenderweise auf Englisch zitiert, steht mit ihrem Ruf nach der Revolution allein. Zwar bleibt sie ihrer Idee treu, doch erscheint die Realisierung fraglich. Die politisch bewußte Intelligenz hat den Kontakt zum Volk verloren, und ohne das Volk läßt sich keine Revolution machen.

„Vor der Revolution“ hieß der zweite Film des jungen italienischen Regisseurs *Bernardo Bertolucci*. Sein neuer Film „*Partner*“ war in Venedig zu sehen. Er ist eine aggressive politische Attacke, die sowohl gegen Verhaltensweisen innerhalb des jungen Italien gerichtet ist wie gegen die Vietnam-Politik der USA. Wie schon bei „Vor der Revolution“ überraschen wieder die Bildhaftigkeit auch komplizierter geistiger Vorgänge und die poetische Form. Obwohl offensichtlich von Godard, insbesondere von dessen „Chinoise“, beeinflusst, sind dennoch alle Kennzeichen des Bertolucci-Stils gegenwärtig. „Partner“ ist ein wesentlich abstrakterer Film als die beiden früheren Spielfilme Bertoluccis. Eine erzählbare Geschichte im herkömmlichen Sinn gibt es nicht; und wollte man die wenigen Fakten der Handlung beschreiben, so würde das trotzdem den Film nicht charakterisieren, der, ähnlich Godards Filmen, von dem dialektischen Verhältnis der verschiedenen filmischen Reflexionen zueinander lebt.

Ohne die optische Effektivität Bertoluccis, von oftmals spröder Sachlichkeit, aber vielleicht für ein großes Publikum verständlicher ist *Peter Brooks* Vietnam-Film „*Tell Me Lies*“ (*Erzähl' mir Lügen*). Er ist ein „semi-documentary“. Man denkt gleichzeitig an ein filmisches Lehrstück, an das Living Theatre und nicht zuletzt an Brecht. Brook benutzt dokumentarisches Material und setzt es in Beziehung zu seinen Protagonisten, insbesondere zu Mark, einem jungen Londoner Buchhändler, der sich mehr und mehr der Bedeutung Vietnams für seine persönliche Existenz wie für die Existenz Europas bewußt wird und der nach Möglichkeiten einer wirksamen Opposition gegen die amerikanische Politik und gegen die Haltung des offiziellen England sucht. Diskussionen und Interviews, Statements und Reflexionen läßt Brook von Mitgliedern der Royal Shakespeare Group spielen, durchsetzt mit aggressiven Songs und nachgedrehten scheinbaren „documentaries“, wie den beiden letzten Tagen von Norman Morrison, des Quäkers, der sich vor dem Pentagon selbst verbrannt hat. An all den Stellen, an denen der Zuschauer das Bewußtsein verlieren könnte, einen Film zu sehen, wird in Gesprä-

chen, Schrifttexten oder mit optischen Mitteln der Verfremdung auf die fiktive Natur des Gestaltungsprozesses verwiesen. Die Methode bewahrt ihre Konsequenz bis zum Schluß, obwohl die fast körperliche Gegenwärtigkeit Vietnams für Mark immer stärker wird. Sie kulminiert in einer Sequenz, in der Aufnahmen von Soho und von Saigon so montiert werden, daß man glaubt, Mark durch die Straßen Saigons gehen zu sehen.

Gespannt erwartet wurde allenthalben *Pier Paolo Pasolinis* neuer Film „*Teorema*“, der in Rom von Generalstaatsanwalt Gave auf Grund einer Einstweiligen Verfügung beschlagnahmt wurde, nachdem er erst sechs Tage in einem Kino der italienischen Hauptstadt gelaufen war. Anstoß nahm der Generalstaatsanwalt vor allem an verschiedenen Szenen, die er als „unzüchtig und lüstern“ bezeichnete. Ebensowenig wie in Pasolinis früheren Filmen liegt in „*Teorema*“ die Problematik eindeutig zu Tage. Schon Pasolinis scheinbar wortgetreue Evangelien-Verfilmung „*Das erste Evangelium – Matthäus*“ täuschte: Pasolinis Christusfilm war ein revolutionärer Film. Auch die franziskanische Heiterkeit seines allegorischen Films „*Große Vögel – kleine Vögel*“ täuschte: er war eine gallige Abrechnung mit falsch verstandener christlicher und marxistischer Lehre. Sein neuer Film ist vielleicht noch verwirrender, weil seine Geschichte den einen albern, den anderen blasphemisch vorkommen mag, obwohl sie keines von beiden ist.

In die Familie eines wohlhabenden italienischen Fabrikanten kommt eines Tages ein Gast, dessen klarem, ausgewogenem Wesen alle verfallen: das Dienstmädchen, der Sohn des Hauses, das Ehepaar und die Tochter. Jedem von ihnen beweist der Gast seine Liebe. Nach seinem ebenso plötzlichen Weggang beginnen die Menschen, die mit ihm in Berührung gekommen sind, sich zu verändern. Das Dienstmädchen kehrt in sein Dorf zurück und wird dort zu einer demütigen Heiligen. Der Sohn sucht sich verzweifelt im Action-Painting zu verwirklichen. Die Tochter verfällt in mystische Starre. Die Mutter ist von dem Verlangen nach Liebe wie besessen. Der Vater verläßt seinen Besitz und irrt nackt durch die Welt.

Erst die Art und Weise, in der Pasolini diese Vorgänge gestaltet, gibt Aufschluß über seine Intentionen. Der Anfang des Films ist stumm und schwarzweiß, das Leben der Familie nichtssagend und leer. Ein Telegramm kündigt die Ankunft des Gastes an. Der Bote, der es bringt, ist der junge Hauptdarsteller aus „*Große Vögel – kleine Vögel*“, und er flattert mit der Botschaft ins Haus wie der franziskanische Mönch, der den Vögeln die Liebe Gottes lehren will. Mit der Ankunft des Gastes wird der Film farbig, und es bedarf kaum noch der allzu detaillierten Anspielungen, um zu erkennen, daß dieser Gast, der das Leben in die Öde und Einsamkeit bringt, in der Mythologie Pasolinis ein moderner Christus ist. Er bringt die göttliche Liebe auf eine sehr natürliche und direkte Art in die Welt. Das mag manchem Betrachter gewagt erscheinen, doch offenbart sich schon hier die Ambivalenz des Films, der einerseits eine aus den Erfahrungen, Erkenntnissen und Veranlagungen des Autors bezogene Subjektivität aufweist, andererseits in der ständigen Parallelität zu Darstellungen der Bibel religionsphilosophischen Interpretationen offensteht. Am überzeugendsten scheint mir zu sein, daß der

Gast, Pasolinis „moderner Christus“, die Gnade symbolisiert, deren jeder nur seinen Gaben entsprechend teilhaftig werden kann. Von dieser Deutung ausgehend, erschließt sich der zweite Teil des Films wie von selbst. Die Menschen, die dem Gast begegneten, sind aufgeweckt aus der Stumpfheit, aber, allein gelassen in der Welt, zeigt sich ihre ganz verschiedenartige Reaktion. Sie reicht vom mystischen Entzücken über die Demut und Selbsterniedrigung bis zur franziskanischen Armut. Der Film endet mit dem schrecklichen Schrei des Vaters, nackt in der Einsamkeit Golgathas, dem Schrei Christi am Kreuz (der Ton der Sequenz entspricht exakt der Kreuzigungsszene im „Ersten Evangelium“).

„Teorema“ ist gewagt in seinen Assoziationen. Viele werden Pasolini auf diesem Weg nicht mehr folgen, die seine früheren Filme bejahten. Und in der Tat stellen sich bei „Teorema“ Zweifel ein, gar nicht so sehr an der Legitimität dieser Christus-Figur, auch nicht an den Folgerungen des Theorems. Wohl aber erscheint zweifelhaft, ob Pasolini immer adäquate Mittel gefunden hat, eine literarische Fiktion filmisch zu verwirklichen. Das ist ihm mit „Große Vögel – kleine Vögel“ meisterhaft gelungen; hier streift die Allegorie bisweilen das Abgeschmackte. Pasolini stilisiert Dinge und Verhaltensweisen oftmals zu unnötig penetranter Bedeutungsträchtigkeit. An diesen Stellen, wie auch bei manchen Selbstzitationen in der Machart (nicht zuletzt musikalischen), die ihm allmählich zur Konvention werden, macht er es jenen leicht, die schon vom Stoff her nur nach einem Vorwand suchen, um den Film abzulehnen. Doch solche Einwände sind relativ. Sie vermögen die Qualitäten des Films, gerade in seiner Erzählstruktur, in der ungemein sorgfältigen Montage, vor allem aber in der Hinwendung zum Menschen, dem Pasolinis ganze Aufmerksamkeit gehört, nicht entscheidend zu beeinträchtigen. „Teorema“ bleibt ein aufwühlender, extremer, unbedingt sehenswerter Film, für manchen gewiß ein „Stein des Anstoßes“; doch die bequemen Dinge sind selten die nützlichsten.

Das, will mir scheinen, sind die wichtigsten, die wegweisenden Filme des Jahres 1968, Filme, die die geistige und politische Situation zu reflektieren versuchen, die neue Möglichkeiten des Films erkunden und sich auf den Dialog mit dem Zuschauer einlassen. Am weitesten treibt diesen Dialog ein neuer deutscher Film, der in Venedig den „Großen Preis“ des Festivals erhielt: *Alexander Kluges „Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos“*. Es ist einer der interessantesten Filme, die das junge deutsche Kino hervorgebracht hat, auf den in anderem Zusammenhang gründlicher eingegangen werden muß. Die Geschichte hat Kluge bewußt trivial, für jeden verständlich, jedem interessant gewählt: eine Zirkusgeschichte, eine einfache Geschichte aus „Liebe zur Sache“. Die Vorzüge des Films liegen nicht nur im Thema, sondern auch in der Form begründet. Kluges erklärtes Ziel ist es, Widersprüche zu wecken, um auf diese Weise von der Illustration einer gesellschaftlichen und Kunst-Theorie auf deren Diskussion selbst hinzulenken.

Ein neues Bewußtsein?

1968 ist für den Film ein revolutionäres Jahr gewesen. Zum ersten Mal hat der konfektionäre, in festgefahrenen Traditionen befangene Film eine deutliche Schlappe erlitten, hat auch eine breite, keineswegs primär filminteressierte Öffentlichkeit etwas von dem Veränderungsprozeß erfahren, der – weitgehend unbeachtet und nur den Eingeweihten vertraut – sich bereits seit Jahren auf dem Gebiet des Filmschaffens vollzieht. Die großen Festivals, von den Bannerträgern des Kommerzfilms geschaffene und betriebene Einrichtungen, mußten von der Natur der Sache her zu Kristallisationspunkten des Reformbedürfnisses werden.

Die wichtigsten Filme dieses Jahres zeigen deutlich, worum es geht: um die Öffnung des Films für die Fragen der Zeit, um die Abschaffung des Films als Traumfabrik, um die Entwicklung sachgemäßer Gestaltungsformen, um die endgültige Aufgabe der fragwürdigen Unterscheidung zwischen Kunst und Unterhaltung. Längst gibt es ein junges Publikum, das bereit ist, Film genauso ernst zu nehmen wie Literatur und Theater. Längst denken jene Feuilletonchefs in überholten Kategorien, die noch über die letzte Bühnenpremiere eine Viertelseite bringen, über Film und – was noch unverständlicher ist – über Fernsehen aber nur wenige Zeilen. 1968 hat die Standpunkte bewußt gemacht. Augenscheinlich bedarf es immer zuerst eines spektakulären Ereignisses, um Gewöhnung und Selbstzufriedenheit aufzustören – auch auf dem Gebiet der Künste.

Am schwersten tun sich in einer solchen Zeit des Umbruchs offiziell etablierte Institutionen. So war die Filmbewertungsstelle Wiesbaden z. B. noch nie so heftig im Kreuzfeuer der Meinungen wie anlässlich der Prädikatsverweigerung für Straubs „Chronik der Anna Magdalena Bach“. Wie sehr das Jahr 1968 unruhig gemacht hat und vielleicht zu einem Wendepunkt in der Produktion, Präsentation und kritischen Würdigung des Films führen kann, zeigen nicht zuletzt die Reaktionen im Bereich der kirchlichen Filmarbeit. Die Katholische Filmkommission für Deutschland hat eine Reformierung ihrer Bewertungspraxis angeregt, die den filminteressierten Christen als mündigen Partner eines Dialogs im Sinn des Konzils verstanden wissen will. Konsequenz einer solchen Denkweise müßte logisch die Abschaffung der zensuralen Wertungsnoten sein, ein Vorhaben, das in verschiedenen Mitgliedsländern des OCIC (Office Catholique International du Cinema) schon verwirklicht oder ebenfalls ernsthaft im Gespräch ist. Noch scheint es jedoch in den Gremien kirchlicher Filmarbeit Glückssache, d. h. Sache der jeweiligen Zusammensetzung von Ausschüssen, zu sein, ob Entscheidungen für die Tradition oder für das Neue getroffen werden. In Berlin sprach die Jury des OCIC dem defätistischen Schicksalsfilm „Ole dole doff“ des Schweden Jan Troell ihren Preis zu und übergab damit Straubs „Chronik der Anna Magdalena Bach“, Godards „Week-End“ und dos Santos' „Fome de Amor“. In Venedig hingegen zeichnete die dortige OCIC-Jury gegen alle Erwartung Pasolinis „Teorema“ aus und tat damit einen richtungsweisenden Schritt auf das Ziel zu, die subjektive Ehrlich-

keit auch jener Autoren anzuerkennen, die mit ihren Werken nicht auf dem Boden kirchentreuer Dogmatik stehen. Das hinderte andererseits die italienische katholische Filmkommission nicht daran, Pasolinis Film „für jedes Publikum abzulehnen“. Während das deutsche Mitglied der Berliner OCIC-Jury sich in einem Brief an den „filmdienst“ über die dort erschienene positive Beurteilung des Films „Chronik der Anna Magdalena Bach“ als „euphorische Überinterpretation“ beklagte, zeichnete die Jury der Katholischen Filmarbeit in Deutschland bei der Mannheimer Filmwoche Straubs neuen, wesentlich spröderen und einer thesenhaften Festlegung sich noch mehr entziehenden Film „Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter“ mit ihrem Preis aus.

1969 wird für den Film ein interessantes Jahr werden. Die Fronten haben sich formiert; doch wenn man weiterkommen will, sollten die Waffen nicht Polemiken, sondern Argumente sein. Die Diskussion über das Neue, über die Veränderungen und die weitere Veränderbarkeit müßte im Vordergrund stehen. Straub trägt sich trotz aller niederschmetternden Erfahrungen mit Produzenten, Festspielpublikum und Boulevard-Kritik mit zwei neuen Projekten, einer Corneille-Verfilmung und einer Adaptation von Schönbergs „Moses und Aron“. Der Festspielleiter der Berlinale, Dr. Bauer, sucht ernsthaft nach Möglichkeiten einer Umgestaltung der Festspiele. Die Katholische Film- und Fernsehliga und das evangelische Filmzentrum INTERFILM haben Wochenendtagungen ausschließlich den neuen Formen des Films gewidmet. Zeichen der Hoffnung für 1969?