

UMSCHAU

Hoffnung auf Lateinamerika

Eindrücke von der 30. Mostra internazionale d'arte cinematografica in Venedig

Der neue Direktor der Mostra internazionale d'arte cinematografica, Dr. Ernesto G. Laura, Chefredakteur der renommierten italienischen Filmzeitschrift „Bianco e nero“ und Mitarbeiter des „Osservatore Romano“, lenkte die Aufmerksamkeit der Fachwelt auf die diesjährigen venezianischen Filmfestspiele. Nach dem Debakel des Vorjahrs¹ schaffte er für die Jubiläumsfestspiele² erstmals den Wettbewerb ab. Die Einladung nach Venedig, sagte Laura vor Beginn des Festivals, sei Ehre und Auszeichnung genug. Mit der Abschaffung der Jury-Zufälligkeiten schien der erste Schritt zu einer Reformierung des Festivalbetriebs getan. Doch die Enttäuschung folgte auf dem Fuß. Laura betrieb in Venedig die aalglatte Politik eines Neulings auf wackligem Thron, der um jeden Preis das Gleichgewicht nach beiden Seiten zu halten versucht. Das zeigte sich schon im äußeren Ablauf der Festspiele, bei denen das Gala-Ereignis (mit Schwarzmarkt-Preisen bis zu 300 DM pro Platz) ebensowenig fehlte wie die sachbezogene Diskussion mit der Presse. Leider gewann an der entscheidenden Stelle, der Programmplanung nämlich, der Managergeist die Überhand. Mag die unzureichende Qualität der meisten gezeigten Filme noch mit dem Hinweis auf Lauras geringe Vorbereitungszeit und auf seinen schweren Stand im Lager der Filmwirtschaft zu entschuldigen sein, so läßt sich nicht mehr verstehen, warum

auch hier wieder ein Festival volle zwei Wochen dauern mußte, obwohl für die diskutablen Filme die halbe Zeit ausgereicht hätte. Anscheinend haben immer noch zu viel filmfremde Institutionen ihre Hand im Spiel, um kommerzielle Interessen des spätsommerlich entvölkerten Lidos zu wahren, und offenbar herrscht bei den Veranstaltern die Furcht vor, eine verkürzte Festspieldauer könne Besucher fernhalten. Nichts aber, das sollte sich endlich herumsprechen, vergrault einen Festspielbesuch so sehr wie belanglose, schlechte Filme. Deren gab es in Venedig allein im Hauptprogramm der eingeladenen Filme rund zwanzig. Und um den Hohn auf den eigenen Mut vollkommen zu machen, ließ Laura jedem von ihnen eine Goldmedaille verleihen, sozusagen als Trostpflaster für nicht verteilte Preise.

Der Eindruck, den das venezianische Festival vermittelte, ist dennoch bezeichnend für die gegenwärtige Situation des Filmschaffens. Er bestätigt deutlich die geistige Krise, in der die europäischen Filmmacher stecken, und in der nur wenige junge Regisseure nach Auswegen suchen. Die Erkenntnis verfestigt sich, daß eine filmische Erneuerung nur von außen, vor allem aus den Ländern Lateinamerikas kommen kann. Die großen, klangvollen Namen des europäischen Films haben nicht mehr viel zu bieten. *Federico Fellini* lieferte mit „*Fellini-Satyricon*“ ein monströses Tableau der eigenen Obsessionen und sexuellen Frustrationen ab, das nichts Neues zu sagen hat, und *Pier Paolo Pasolini* schuf mit „*Porcile*“ (*Der Schweinestall*) eine überspitzte Allegorie, die seine längst bekannten Stilmittel zu Tode reitet und sich überdies in peinlich plumper Karikatur versucht. *Alf Sjöberg* steuerte die

¹ Siehe diese Zschr. 182 (1968) 412f.

² Dieses Jahr fand die 30. Filmbiennale statt. Die erste war im August 1932. Während des Kriegs und in den ersten Jahren der Nachkriegszeit wurde die Tradition der Festspiele unterbrochen.

altväterliche, sterile Strindberg-Verfilmung „Fadern“ (Vater) bei, Miklos Jancso verliert in „Sirocco d'hiver“ (Winter-Sirocco) sein Thema über choreografischen Spielereien aus dem Blick und Igor Talakin inszenierte mit „Dnevnye Zvezdy“ (Sterne des Tages) eine sentimentale Historienoper von strapaziöser Aufwendigkeit. Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

Nicht, weil er Beachtung verdient, sondern weil er das Filmschaffen der Bundesrepublik repräsentierte und hier in diesem Jahr tatsächlich nichts Besseres aufzutreiben ist, seien ein paar Worte mehr über Edgar Reitz' „Cardillac“ gesagt. Die Handlung geht auf die Erzählung E. T. A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scudéry“ zurück, die im Herbst 1819 erstmals veröffentlicht wurde. Reitz hat die Geschichte von dem Goldschmied Cardillac, der sich die von ihm gefertigten und verkauften Schmuckstücke durch Einbrüche und Raubmorde wiederbeschafft und schließlich Selbstmord begeht, in die Gegenwart verlegt. Nach „Mahlzeiten“ wußte man, daß Reitz diesen Stoff weder als Kriminalgeschichte noch als psychologische Erzählung anfassen würde. Ihm geht es mit seinem Film unter anderem darum, die Problematik des Künstlertums und des Kulturbetriebs unserer Zeit aufzuzeigen. Um sogleich von jedem Verdacht, es könne doch so etwas wie Krimi-Spannung oder Horror beabsichtigt sein, abzulenken, nimmt er Cardillacs Ende vorweg, läßt er seine Schauspieler über die darzustellenden Personen memorieren, macht er auf Distanz durch den Wechsel von Farbe zu Schwarzweiß und gelegentlichen monochromen Einfärbungen. Doch was anfangs als Stilwille erscheint, verschimmt immer mehr, zuerst angesichts der weidlich ausgebeuteten Monströsität der Cardillac-Figur, hernach durch die zufällige episodische Struktur, die das Element der Karikatur in den Film einbringt, als es längst zu spät ist. Man würde sich die Faszination durch den horriblen Übermenschen ja gefallen lassen, hätte sie etwas über das Faszinosum von Schrecken und Größe gerade in der deutschen Geschichte auszusagen. Doch wer sich durch die bedeutungs-

schwangeren, von „deutschem Wesen“ prallen Cardillac-Sequenzen täuschen läßt und in der Titelfigur die den Regisseur interessierende Person vermutet, sieht sich schließlich auf Cardillacs Tochter Madelon verwiesen. Irritation scheint alles zu sein für Edgar Reitz. Er nennt das „Fuchsbaudramaturgie“ und behauptet, Zugang zu ihr könne nur finden, wer „sich beim Betrachten des Films völlig entspannt“. In anderem Zusammenhang warf er das Schlagwort von der Bewußtseinsbildung hin. Bewußtseinsbildung durch Entspannung. Schön wär's. „Cardillac“ ist leider nicht dazu angetan, den Theoretiker Reitz in der Praxis zu beweisen.

War in Berlin in diesem Jahr Želimir Žilniks „Frühe Werke“ einer der interessantesten europäischen Filme, so war es in Venedig ein anderer jugoslawischer Beitrag, der zu den aufregendsten Filmen dieses Festivals gehörte: Živojin Pavlovics „Zaseda“ (Der Hinterhalt). Pavlovic gehört nicht, wie Žilnik, zu den jungen Regisseuren. Er ist immerhin schon 36, und das bedeutet, daß seinem Jahrgang in Jugoslawien bereits zwei Altersgruppen von Filmemachern folgen, für deren eine Žilnik und seine intellektuell sehr bewußte Art des Agitationskinos repräsentativ ist, während die jüngere durch Leute wie Jovanovic und Aćin gekennzeichnet wird, wenig über 20 Jahre alte Studenten der Filmakademie, die mehr aus der Intuition heraus filmen, deren Blickrichtung auf die jugoslawische Gegenwart kaum von sozialkritischen Absichten geprägt ist als vielmehr von sehr persönlichen Gefühlen und Erfahrungen. Einigkeit oder gegenseitige Anerkennung gibt es unter den Gruppen nicht. Die Jungen werfen Žilnik wegen seiner parteitreuen Vergangenheit Heuchelei und Unehrlichkeit vor; die Generation der Makavejev und Djordjevic zählt für sie bereits zu den Greisen des jugoslawischen Kinos. Um so erstaunter vernimmt man aus ihrem Mund das einmütige Loblied auf den Mann, den sie liebevoll nur Žika nennen, eben Živojin Pavlovic.

In seinem neuesten Film greift Pavlovic ein Thema auf, das von den Dutzendregisseuren des jugoslawischen Films bis zum Erbre-

chen verschlissen wurde: die Zeit nach dem Krieg, als Partisanengruppen sich gegenseitig anklagten, verfolgten und rigoros richteten. War es dort aber nie mehr als eine vor dem Hintergrund dieser Ereignisse angesiedelte Abenteuergeschichte oder gar die Demonstration eines verfehlten Heroismus, so manifestiert sich in Pavlovics Film erstmals so etwas wie menschliches Erstaunen angesichts der Unbegreiflichkeit, mit der damals Landsleute sich gegenseitig umgebracht haben. Im Mittelpunkt steht der jungo Ivo, der bei der Verteilung von UNRRA-Paketen Akkordeon spielt. Er sieht das Unrecht, das um ihn herum im Namen von Gerechtigkeit und einer besseren sozialistischen Zukunft begangen wird. Ivo schließt sich der Sicherheitspolizei an, die gerade den Anführer einer Gruppe von Cetniks verfolgt. Den Ruhm steckt der Polizeichef ein; kein Wort des Andenkens fällt für die Männer, die bei dem Unternehmen ihr Leben lassen mußten. Erbittert und enttäuscht verläßt Ivo die Stadt. Draußen wird er von eigenen Leuten angehalten, die ihn für einen Cetnik halten und über den Haufen schießen.

Überlebensgroße Porträts von Tito und Stalin, Bilder proslawinistischer Demonstrationzüge stehen am Anfang und Ende des Geschehens. Im Namen der Befreiung vollzieht sich ein Unrecht nach dem anderen. Pavlovic beschreibt es wie ein Dokumentarist. Nirgends gestattet er sich persönliche Emotionen, nirgends inszeniert er politisches Theater. Und doch ist sein Film einer der politischsten, die in Jugoslawien entstanden sind. Die nüchterne Art des Zeigens, der völlig unpathetischen Beschreibung, des Verzichts auf raffiniert filmisches Kalkül stellt gerade die Ungeheuerlichkeit der Vorgänge bloß, die man aus zahllosen Jugoslawien-Filmen gewöhnt zu sein glaubt. Die Figur des Ivo, des in diese Situation Hineingedrängten, der sich rational gar nicht voll im klaren ist, was da geschieht, ist eine Schlüsselfigur für den Zuschauer, formuliert im aktiven Geschehen des Films dessen Fassungslosigkeit. Pavlovics Engagement ist ein zutiefst humanitäres. Diese Haltung trägt den Film, verleiht dem schein-

bar Bekannten immer wieder ein ganz anderes Gesicht. Pavlovic erreicht dieses Anderssein mit bescheidenen, unauffälligen Mitteln. Ein kurzer Keraschwenk oder eine knappe Zoom-Bewegung reichen zur völligen Veränderung eines Tatbestands, zur Bewußtmachung der Unmenschlichkeit einer Situation. Ob es der Blick auf einen Toten am Wegrand ist oder das befremdliche Idyll eines kleinen Dorfs im Frühling oder der ganz und gar anachronistisch wirkende Tanz der Dorfjugend im Hintergrund des Bildes – in solchen banalen Details faßt Pavlovic die Ungeheuerlichkeit der eigenen jugoslawischen Vergangenheit, raubt er dem Zuschauer das letzte bißchen Illusion, einem pistolenknallenden Kriegsfilm der Serie beizuwohnen, bekommt er das Überzeitliche dieses Themas in den Griff. „Der Hinterhalt“ ist eine harte Abrechnung mit dem Sozialismus, und nicht nur mit dem jugoslawischen.

Außer diesem Pavlovic-Film war man bei der Suche nach Neuem, nach Filmen, die sich aktuellen Auseinandersetzungen stellen, die sich der didaktischen Möglichkeiten der filmischen Sprache gerade in der sozialen und politischen Diskussion bewußt sind, auf die lateinamerikanischen Filme angewiesen³. Zwei von ihnen scheinen mir auf ihre (sehr verschiedene) Art Meisterwerke eines neuen, bewußten Kinos zu sein.

„*La primera carga al machete*“ (*Der erste Angriff mit der Machete*) kommt aus Kuba und beweist, daß wir in Europa viel zu wenig vom kubanischen Filmschaffen wissen. Im nächsten Jahr soll eine Retrospektive der Westdeutschen Kurzfilmtage dem kubanischen Film gewidmet sein. Darf man von „*La primera carga al machete*“ und den sporadischen Presseberichten aus Havanna auf die allgemeine filmische Situation in Kuba schließen, so steht in Oberhausen eine kleine Revolution des Kinos bevor. In seinen einzelnen Elementen bietet der Film von *Manuel Octavio Go-*

³ Auf den letzten Film von Glauber Rocha, den brasilianischen Film „*Antonio-das-Mortes*“, gingen wir bereits in dieser Zschr. 184 (1969) 62 ein.

mez nichts Neues; neu ist der Stil, zu dem er sie verbindet. Gomez hat die Vorbilder der südamerikanischen, aber auch der europäischen Kinematografie förmlich in sich aufgesogen: die pathetische Rigorosität eines Glauber Rocha, die folkloristische Abenteuerlichkeit der „Cangaceiro“-Filme, die strenge Gliederung des Stoffs durch die jungen Franzosen, die den Dokumentaristen entlehnte Interviewtechnik. Das Erstaunliche ist erst die überzeugende Selbstverständlichkeit, mit der Gomez die disparaten Bestandteile zu einem individuellen Stil formt.

„La primera carga al machete“ ist ein Film der Agitation und der Aggression. Er beschreibt einen Aufstand gegen die Spanier im Jahr 1868. Die Rebellen haben Bayano, eine der wichtigsten Städte der Insel, erobert und müssen sie nun gegen die Kolonialarmee verteidigen. Dabei sind sie vorwiegend auf den Gebrauch der Machete angewiesen, mit der sie sich auch in Bayano einen neuen Sieg erkämpfen.

Agitation und Aggression bestimmen den Stil des Films. Wie eine Untersuchung des Falls von Bayano besteht der Film aus einer Vielzahl von Gesprächen, Erklärungen, rekonstruierten Fakten, dokumentarisch-historischen Exkursen usw. Innerhalb dieser strengen intellektuellen Analyse gewinnt die Handlung ihren dramatischen Impetus durch eine zweite, parallele Gliederung. Nüchterne Deklarationen wechseln mit hektischen Debatten, exzessive Kampfszenen werden vorbereitet, aufgefangen und weitergeführt durch großflächige Panoramen und melancholisch-revolutionäre Gesänge. Entscheidend aber ist der Kunstgriff des Regisseurs, außer allen Szenen mit Spaniern und kolonialtreuen Kubanern den ganzen Film so hart kopieren zu lassen, daß sich die Grauwerte in extreme Schwarzweiß-Kontraste auflösen. Durch die Bewegung des Bildes, insbesondere den fast ausschließlichen Gebrauch der Handkamera entstehen auf diese Weise grafische Strukturen, die die Aggressivität der Szene in eine von der konkreten Situation abstrahierte grafische Bewegung überführen. Die historische Darstellung gewinnt so auch optisch allge-

meine Bedeutung, die agitative Wirkung des Films ist vollkommen.

Der zweite Film, „Yawar Mallku“ (*Das Blut des Condors*), kommt aus Bolivien. Bolivien hat keinen Namen als Filmland. Im Durchschnitt werden jährlich nur zwei Spielfilme produziert, und die staatlichen Oppressionen lassen keine kritischen Geister zu Wort kommen. Es gab einmal eine Filmhochschule, das bolivianische Filminstitut, aus dem der weltweit beachtete Film „Ukamau“ hervorging. Dieser eine Film genügte, damit das kaum lebensfähig gewordene Institut 1966 wieder geschlossen wurde. Jorge Sanjinés kommt aus dem Kreis dieser ehemaligen Hochschule. In einer unabhängigen Produktionsgruppe realisierte er „Yawar Mallku“. Wie er in Venedig berichtete, ist der Film sogleich nach der ersten Vorführung verboten worden. Studenten und Arbeiter seien auf die Straßen von La Paz gegangen, um für eine Freigabe des Films zu protestieren. Sie hätten den Titel des Films viele hundert Mal an Mauern und Wände geschrieben, um der breiten Bevölkerung das Verbot zu Bewußtsein zu bringen. Ein Erfolg hat sich bisher nicht gezeigt.

Gegenüber dem exzessiven kubanischen Film ist „Yawar Mallku“ formal ein extremer Gegensatz. Man könnte die Art und Weise, in der er seine Geschichte erzählt, beinahe konventionell nennen, allenfalls in der langsam erst die Hintergründe dekuvierenden Verzahnung von Handlung und Vorgeschichte an modernen Vorbildern orientiert. Doch die geradlinige, einfache Form läßt sich sehr bald als beabsichtigtes Mittel für eine didaktische Beschreibung der Situation Boliviens erkennen.

Ignacio, ein bolivianischer Indio, widersetzt sich dem Verwalter, der ein amerikanisches Ärztepaar unterstützt, das die Indio-Frauen sterilisiert. Angeblich soll durch diese Maßnahme die materielle Not der Indios behoben werden. Ignacio wird von dem Verwalter gefangengenommen und angeschossen. Seine Frau bringt ihn nach La Paz, wo Ignacios Bruder Sixto lebt. Er kommt ins Krankenhaus. Es geht ihm sehr schlecht. Nur eine

rasche Blutübertragung kann sein Leben retten. Doch Sixto hat kein Geld, um Blutkonserven zu kaufen. All seine Bemühungen, sich die Mittel zu beschaffen, schlagen fehl. Ignacio stirbt. Nun kehrt Sixto mit der Frau des toten Bruders auf das Land zurück, um die Indios in den Freiheitskampf zu führen.

Die simple Handlung spiegelt in vielfacher Beziehung die Verhältnisse in Bolivien, reflektiert vor allem die Situation der Indios, die fast siebzig Prozent der bolivianischen Bevölkerung stellen, zu der herrschenden Klasse. Die Indios leben in den Bergen nahezu unberührt von jedem Fortschritt. Ihre Handlungsweisen werden nach wie vor von Magie und Aberglauben beherrscht. Auch am Rand der Großstadt führen sie ein Außenseiterdasein; Zivilisation und Kultur machen vor ihren Straßenzügen halt, und von den Errungenschaften sozialer Einrichtungen sind sie aufgrund ihrer erbärmlichen finanziellen Verhältnisse ausgeschlossen. Die Amerikaner und mit ihnen die Vertreter der weißen Upper Class betreiben sogar die sozialen Maßnahmen zugunsten der Indios so, daß sie mehr den eigenen Interessen als denen der Urbevölkerung gerecht werden. Nicht zufällig wählt der Film das Beispiel der Sterilisation. Instinktiv begreifen die Indios, daß diese Maßnahme im Grund mehr der herrschenden

Klasse nützt. Statt durch ökonomische, technische und pädagogische Maßnahmen den Lebensstandard der Einheimischen zu verbessern, faßt man das Problem von der umgekehrten Seite an: Man macht die hohe Kinderzahl für das Elend der Indios verantwortlich und sterilisiert ihre Frauen. Damit erreicht man gleichzeitig das Ziel, die proletarische Bevölkerung zu dezimieren und die Kapazität revolutionärer Kräfte zu verringern. So wie die gesamte Handlung auf die allgemeine Situation übertragbar erscheint, ist es auch das Faktum der Sterilisation. Nicht nur im wörtlichen Sinn findet sie statt, sondern auch im übertragenen: Sterilisation auf den Gebieten des wirtschaftlichen Fortschritts, der Politik, der Kultur usw. Jorge Sanjinés' Film ist ein Schritt zur Bewußtseinsbildung, sicherlich zunächst des eigenen Volkes, vielleicht aber auch Europas, das seine Gleichgültigkeit gegenüber den Problemen Lateinamerikas noch nicht genug abgelegt hat. „Yawar Mallku“ ist ein aufklärerischer Film, der sich mit beinahe selbstgestrenger Konsequenz jedes rebellischen Aufrufs enthält. Um so stärker wirkt das Schlußbild nach der Großaufnahme Sixtos, in dem Arme die Gewehre in die Höhe recken: arretiertes Symbol des Aufstands eines unterdrückten Volkes.

Franz Everschor

Zur Lage der Ordensfrauen heute

Am 10. Oktober 1969 lief die dreijährige Frist ab, in der nach den Ausführungsbestimmungen zum Ordensdekret das spezielle Reformkapitel in allen Ordensgemeinschaften begonnen haben muß. Viel wurde in dieser Zeit gearbeitet: Fragebogen wurden beantwortet und ausgewertet; lange Tage hat man in Arbeitskreisen und auf Generalkongregationen diskutiert; sehr gute und weniger gute Beschlüsse wurden verabschiedet. So darf man wohl mit aller nötigen Behutsamkeit einen Überblick wagen. Das bringt heute mehr denn

je die Gefahr von Mißverständnissen mit sich. Es gibt ja nicht „die“ Ordensfrau: die Situation ist auch im deutschen Sprachraum von Gemeinschaft zu Gemeinschaft, selbst von Haus zu Haus zu verschieden.

Die *Literatur* zur Situation der Frauenorden ist in den letzten Jahren relativ umfangreich. Sie behandelt die anstehenden Probleme vor allem aus der neuen theologischen, soziologischen und psychologischen Sicht. Diese Veröffentlichungen vertreten größtenteils gesunde, ausgewogene Ansichten und ent-