

UMSCHAU

Zur Effektivität des jungen Films

Perspektiven eines gespaltenen Festivals

Als vor zwei Jahren junge Regisseure und Cineasten das Festival von Cannes sprengten und einen vorzeitigen Abbruch der Veranstaltung erzwangen, hielten Optimisten den Zeitpunkt für gekommen, dem spektakulären Festspielgedanken abzuschwören¹. Allenthalben sprach man von Reformen und von neuen Konzepten. Zwei Jahre nach der Cineasten-Rebellion steht man einer gleichermaßen verblüffenden und dennoch logischen Konsequenz gegenüber: Das offizielle Festival ist nicht nur im rein kommerziellen Sinn restauriert und in kostspieligen Neubauten untergebracht worden, sondern die ganze Bewegung des jungen Films hat sich vom Festival gelöst und nimmt es nur noch zum Anlaß, zur gleichen Zeit in Cannes eine eigene Filmschau abzuhalten. Sie nennt sich beziehungsreich „Cinéma en liberté – Quinzaine des réalisateurs“ und apostrophiert durch ihr Programm moderner, aufsehenerregender Filme die in völlige kommerzielle Abhängigkeit geratene Festspielschau im Palais an der Croisette. Dennoch, man provoziert keinen Gegensatz. Selbst im Vorwort, das Jacques Doniol-Valcroze der zweiten Veranstaltung dieser Art vorangestellt hat, erinnert die verantwortliche „Société des Réalisateurs de Film“ nur noch vage an die rigorosen Forderungen des Streikjahrs 1968. Ohne böse Worte findet man sich zu einem großen „Kinofest“ (Doniol-Valcroze) in Cannes zusammen. Jedem einzelnen Besucher bleibt es überlassen, ob er sein persönliches Festival im Palais bei reaktionärer Gala-Allüre oder in einem hinter der Rue d'Antibes versteckten Kino unter hemdsärmeligen jungen Leuten und im steten Kampf um einen

freien Platz finden will. Gleichsam zwischen beiden Extremen gibt es dann nach wie vor die vom Kritikerverband veranstaltete „Semaine Internationale de la Critique Française“, die nach alter Tradition in einem kleinen Saal des Festspielpalais täglich einen Film vorführt.

Unter der jetzigen Konstellation dürfte das Festival von Cannes in den nächsten Jahren rasch zu einer Trennung des Publikums in zwei Gruppen führen. Das Palais und der Wettbewerb waren schon in diesem Jahr ausschließlich dem kommerziellen Film reserviert; alles Neue vollzog sich in der „Woche der Kritik“ und in der „Quinzaine des Réalisateurs“ – eine paradoxe Umkehrung des Festspielgedankens. Die Filme des Wettbewerbs waren ausnahmslos uninteressant. Über keinen lohnt es, ausführlich zu berichten. Wie schon im Vorjahr scheint die finanzielle Beteiligung amerikanischer Großfirmen für die Übernahme in den Wettbewerb entscheidender gewesen zu sein als die Qualität der Filme. Man darf sich darüber nicht wundern; denn das Reglement des Internationalen Verbands der Filmproduzenten für die sogenannten A-Festivals leistet einer solchen Entwicklung Vorschub. Andererseits gab es nahezu alles an wichtigen neuen Filmen in der „Quinzaine“ zu sehen: rund 60 Spielfilme in der zweiwöchigen Festspielzeit, außerdem 12 Filme in der „Woche der Kritik“. Und was von diesen Einrichtungen nicht erfaßt wurde, präsentierte sich selbst auf dem freien „Marché du Film“. So waren z. B. die neuen Produktionen Frankreichs, der Bundesrepublik und der skandinavischen Länder nahezu lückenlos vertreten. Die Festspiele von Berlin und Venedig, die in den letzten Jahren auf Filme

¹ Siehe diese Zschr. 182 (1968) 54 ff.

junger Regisseure ausweichen konnten, werden es in Zukunft immer schwerer haben, so kurz nach Cannes genügend neue Filme aufzutreiben.

Während die „Quinzaine des Réalisateurs“ alles an Filmen zuließ, das Bedeutung haben könnte für die augenblickliche Situation des Filmschaffens oder für eine bezeichnende filmische Entwicklung, stellte die „Woche der Kritik“ eine Auswahl unter – fraglos subjektiven – Qualitätsgesichtspunkten vor. Beide Veranstaltungen zusammen genommen waren vorzüglich in der Lage, als Kontrast zu dem kommerzialisierten Festspielprogramm einen Überblick über die Tendenzen des jungen Filmschaffens zu geben. Frankreich ist das ideale Land für eine solche „Leistungsschau“, gibt es doch in ihm eine selbstverständliche, gewachsene Filmkultur, von der in Deutschland nicht die Rede sein kann, die endlich zu etablieren jedoch eine dringende Notwendigkeit ist. In keiner anderen Kunstform nämlich reflektieren sich die geistigen Strömungen dieser Zeit so deutlich, findet vor allem der Protest gegen das Establishment so kompromißlosen Ausdruck wie im Film. Dabei ist der überkommene Kunstbegriff den jungen Cineasten mit Recht verdächtig. Ihr Bestreben ist ja gerade, aus dem elitären Kunst-Getto auszubrechen, das Pathos der bedeutsamen „Aussage“ zu meiden. Sie gebrauchen Film als neuzeitliches Material der Kommunikation, als Vermittler von Ideen und Gedanken, nicht als Lieferant vorgefertigter (Moral-) Rezepte. Filmemachen ist für sie Ausdrucks- und Kontaktmittel.

Waren Filme dieser Provenienz vor wenigen Jahren noch selten, so werden sie auf Veranstaltungen wie denen in Cannes heute fast schon zur Regel. *Jean-Luc Godard*, einer der Vorkämpfer dieses „neuen Kinos“, manövriert sich freilich immer stärker in eine Sackgasse². Sein in Cannes gezeigter Film „*Vent d'Est*“ (*Ostwind*) soll eine Art Politwestern sein, der nicht zuletzt auf dem Gedankengut Cohn-Bendits basiert; ein Film,

der im unüberhörbaren Aufruf zur Einübung des Widerstands gipfelt. Ebenso extrem wie die geistige Haltung ist die filmische Formulierung. Godard hat jede Aktion auf ihre Grundmuster reduziert. Das bedeutet Verzicht auf Handlung im konventionellen Sinn, aber auch Starrheit und Gleichförmigkeit des Optischen, die ermüdet und die didaktische Absicht des Autors behindert. Ähnlich ergeht es *Jean-Marie Straub*³ mit seiner Verfilmung des „*Othon*“ von Corneille. In der Konzeption ist Straubs Film überzeugend: die Auf-führung des Stücks in klassischen Gewändern und an historischem Ort (vorwiegend in den Ruinen des Palatins), aber vor dem Hintergrund des modernen Roms, dessen Verkehrslärm beständig in Bild und Ton gegenwärtig ist; der Verzicht auf jede theaterübliche Dramatik, das Herunterspielen der äußeren Aktion (interessant die Beziehung zu „*Vent d'Est*“) zugunsten der Dynamik der geistigen Aktion. Aber Straub treibt in „*Othon*“ sein Prinzip, um der Entdramatisierung willen den Textvortrag jeder theatralischen Praxis zu entkleiden, auf die Spitze. Die vorwiegend italienischen Schauspieler rasseln den französischen Text so schnell und betonungslos, dazu so akzentverstellt herunter, daß auch die Franzosen in Cannes ratlos den Saal verließen, weil sie dem Gesprochenen nicht folgen konnten. Straub führt seine an sich richtige Methode durch Übertreibung ad absurdum, ähnlich wie *Lilienthal* sich bei seiner – ungleich weniger interessanten – „*Malatesta*“-Verfilmung der letzten Effektivität begibt, indem er die Texte so dahinnuscheln läßt, daß man dem deutschen Film eigentlich nur folgen konnte, wenn man beständig die französischen Untertitel las.

Wie vorteilhaft nahm sich daneben ein vergleichsweise unaufwendiger Film aus, von dem niemand so recht etwas erwartete und der dann zur Überraschung des deutschen Programms in der „Quinzaine“ wurde: *Roland Galls* „*Wie ich ein Neger wurde*“. Galls

² Vgl. den Bericht über Godards Fernsehfilm „*Le gai savoir*“ in dieser Zschr. 184 (1969) 204.

³ Zu Jean-Marie Straubs „*Chronik der Anna Magdalena Bach*“ siehe diese Zschr. 182 (1968) 414 f.

Film, einer der billigsten Spielfilme der letzten Zeit, ausschließlich mit Geldern des Kuratoriums Junger Deutscher Film gedreht, überzeugt durch die Sachlichkeit der Arbeit, die präzise Umsetzung einer literarischen Konzeption ins Optische. Vorlage für den Film war Ödön von Horváths „Jugend ohne Gott“, die Geschichte eines Lehrers, der in einem Zeltlager Zeuge eines Dramas unter den ihm anvertrauten Jugendlichen wird. Angesiedelt in der Zeit des aufkommenden Nationalsozialismus, stellt sich eindringlich das Phänomen der Erzeugung von Gewalt in einer Umwelt der Zucht und quasi-soldatischen Ordnung, aber auch die Frage nach Möglichkeiten der Existenz für einen Menschen, der nicht in das zwanghafte System paßt. Galls Film ist ruhig und genau, ohne sensiblistische Allüre oder modernistische Selbstinszenierung. Er bleibt hart an seinem Stoff, bringt vor allem die jugendlichen Darsteller zu glaubhaftem Ausdruck. Das Milieu macht ihm nicht die geringsten Schwierigkeiten. Einige wenige Einstellungen genügen zur Ableitung der Vorgänge aus ihrer Zeit, genug, um die Handlung zu lokalisieren, nicht zu viel, um die allgemeinere Bedeutung des Stoffs spürbar werden zu lassen. „Wie ich ein Neger wurde“ ist das filmische Debut eines Theatermanns, ein veritables Meisterwerk seiner Art, das Volker Schlöndorffs thematisch ähnlichen „Jungen Törless“ weit in den Schatten stellt.

Überhaupt scheint mir die Chance des jungen Films, effektiv zu werden, immer mehr in den unprätentiösen Beschreibungen eines Realitätsausschnitts zu liegen, der den Autor persönlich beschäftigt. Interesse erwecken viel weniger die überhandnehmenden Selbstbespiegelungen noch die akademischen Diskussionsstücke, sondern die Arbeiten engagierter junger Leute, die eine sie selbst betreffende Wirklichkeit zum Mittler von Problemen und Einsichten machen, die uns alle berühren können. Gegenüber dem Theater hat der Film den großen Vorzug der dokumentarischen Vermittlung eines solchen Realitätsausschnitts, des natürlich manipulierten – denn jede reproduzierte Realität ist durch

die subjektive Sicht notwendig manipuliert –, aber für jeden Betrachter anschaulichen Zeitbezugs. Die weltweite Beachtung, die der lateinamerikanische Film⁴ heute findet, beruht nicht zuletzt auf dieser Effektivität. Während die kommerzielle Filmindustrie in unseren Tagen in sinnlosem Wettlauf den sie konsternierenden Massenerfolgen eines pseudokritischen, modernistischen Außenseiterkinos nachjagt (wie es etwa „*Strawberry Statement*“, ein Film über die Studentenunruhen, im Wettbewerbsprogramm musterhaft bezeugte), sind die wirklich beachtlichen Kino-Autoren längst drei Schritte weiter. Auch in der Gunst eines jungen Publikums. Das Interesse, das letztes Jahr in Berlin die Woche des jungen jugoslawischen Films und kürzlich erst in Oberhausen die Retrospektive des kubanischen Films fanden, zeigen es deutlich an.

Die „Woche der Kritik“ in Cannes brachte gleich eine ganze Reihe von Beispielen für dieses junge Kino. Die Filme waren nicht alle gelungen. Manche, wie der mauretanische Film „*Soleil O*“, brachten sich durch unökonomischen Einsatz der Mittel, durch billige Forcierungen um ihre Wirkung. Andere, wie der englische Film „*Kes*“, sympathisierten noch zu stark mit den Klischees einer sentimental Tradition. Aber es waren Arbeiten darunter, die aufmerken ließen, die erstaunten und zur Beschäftigung herausforderten. Etwa der Film „*Misshandlingen*“ (*Körperverletzung*) des jungen schwedischen Regisseurs Lasse Forsberg. Anlaß für den Film war eine Debatte im schwedischen Parlament über eine Gesetzesvorlage, die Möglichkeiten vorsah, sogenannte Soziopathen in Heilanstalten einzuweisen. Der Film konstruiert einen Fall: Knut Nielsen ist ein Arbeiter mit sehr radikalen Ansichten. Als er eines Tages seine Argumente handgreiflich unterstützt, kommt er mit der Justiz in Konflikt. Das ist für den

⁴ Siehe den Bericht „Hoffnung auf Lateinamerika“ in dieser Zschr. 184 (1969) 343 ff., insb. 345 ff., zu Filmen aus Kuba und Bolivien. Zu Filmen aus Brasilien siehe diese Zschr. 182 (1968) 415 f. und 184 (1969) 62 f.

Unangepaßten der Anfang vom Ende. Statt Fragen zu beantworten, versucht er mit den Behörden zu argumentieren, bestreitet er die Kompetenz der Psychiater, statt sich ihren Tests kommentarlos zu unterwerfen. Die Gesellschaft, die in ihm einen unbequemen Außenseiter sieht, fordert seinen Ausschluß. Der Film wurde nahezu vollständig improvisiert. Den Knut spielt ein Laie, der sich auch privat vollkommen mit dem Knut des Films identifiziert, der ebenso mit den Behörden in Konflikt gekommen ist wie der Knut des Films. Die Ärzte werden von Ärzten, die Beamten von Beamten gespielt. Sie hatten bei Drehbeginn keine Ahnung, wie ihr Partner reagieren würde. Die Illusion der Wirklichkeit ist vollkommen, in der komödiantisch präzisen Akzentuierung des Films aber nicht als Authentizität ausgegeben, sondern stets als Spiel mit realen Möglichkeiten bewußt. Gerade daraus resultiert die Wirksamkeit des Films: Der Autor versteckt sich nicht hinter nachempfundenem Realismus, sondern spielt die Regeln der sozialen und politischen Wirklichkeit erkennbar durch, provoziert nicht nur sein Gegenüber im Film, sondern auch sein Gegenüber im Kino. Sicher kein Modell-, sondern eher ein Glücksfall, dieser Film.

Das eigentliche Ereignis des an Filmen überreichen Cannes-Festivals war für mich ein Film aus Algerien: *Jean-Louis Bertucellis „Remparts d'Argile“ (Mauern aus Ton)*. Gleichermaßen Fabel und Roman, symbolisch und realistisch, hat Bertucelli seinen Film Mitte der sechziger Jahre in Süd-Tunesien angesiedelt, wenngleich der Blick sicher auf Algerien selbst gerichtet bleibt. Mit langen, insistierend die rohen Mauern der Behausungen, die steinige Unfruchtbarkeit der Landschaft und das monotone Auf und Nieder des einzigen Brunnens abfahrenden Einstellungen beginnt der Film wie ein Dokumentarbericht über eine entlegene Siedlung am Rand der Wüste. Bilder einer Hochzeit, von der harten Arbeit der Männer unter glühender Sonne und vom Unterricht in der primitiven Schule schieben sich ein. Irritierend aber tritt bald die Gestalt eines neun-

zehnjährigen Mädchens in den Vordergrund, das von einer der Familien adoptiert wurde, nie zur Schule ging und nun autodidaktisch nachzuholen versucht, was ihr die Kinder aus dem Unterricht zutragen. Sie steht ein wenig außerhalb der Gemeinschaft, mehr geduldet als integriert. Ihre Stunde kommt, als sich die Männer des Dorfs eines Tages weigern, die schwere Arbeit des Steinhauens weiter für die klägliche Bezahlung zu verrichten, die ihnen der Funktionär aus der Stadt aushändigt. Der kehrt mit Soldaten zurück, um den Streik zu brechen. Keiner unternimmt etwas. Die Männer verharren im Freien, wie sie von den Soldaten überrascht wurden, umzingelt und eingeschlossen vom Ring des Militärs. Die Soldaten halten die Gewehre bereit; aber niemand provoziert sie zur Aktion. Die Frauen schlachten ein Lamm und opfern sein Blut im Gebet um die Befreiung. Die Zeit scheint stillzustehen. Da schneidet das junge Mädchen den Eimer vom Brunnenseil. Ohne Wasser sind die Soldaten zum Abrücken gezwungen. Ein Toter liegt unter den Männern. Doch das Dorf versteht die Tat des Mädchens nicht. In einem Akt religiöser Läuterung besprengen sie ihr Gesicht mit dem frischen Blut eines Huhns. Dann läßt man sie in die Wüste fliehen. Die Kamera, die bisher zeugenhaft beobachtete, entfernt sich durch eine lange Zoom-Bewegung immer weiter von dem fliehenden Mädchen und schwenkt in einen Hubschrauber hinein.

Ähnlich dem bolivianischen Film „Yawar Mallku“⁵ behandelt auch dieser Film die Unmenschlichkeit eines Gesellschaftssystems, das auf Unterdrückung und Ausbeutung ausgerichtet ist, am Beispiel eines unterentwickelten Lands. Hier wie dort artikuliert sich der Aufruf zum Widerstand in der nüchternen Beschreibung des Elends und der Abhängigkeit. Die Art und Weise, wie Bertucelli seine Fabel aus simplen, für sich genommen völlig undramatisch sich entwickelnden Ereignissen aufbaut, ist dem bolivianischen Film noch über-

⁵ Siehe zu diesem Film diese Zschr. 184 (1969) 346 f.

legen. Die Summierung banaler Bestandteile impliziert ohne ein Wort der Erklärung die Anklage einer inhumanen Klassengesellschaft, in der nicht einmal eine Einsicht in die Notwendigkeit freiheitlichen Lebensraums wachsen konnte. Der revolutionäre Akt ist letztlich nicht deshalb zum Scheitern verurteilt, weil er mit Gewalt niedergeschlagen würde, sondern weil im Bewußtsein der Unterdrückten für diese Art von Betätigung kein Platz ist. Bertucellis Film rückt damit eine Perspektive der Unterentwicklung in den Vordergrund, die weitaus bedeutsamer ist als die mangelnde Teilnahme an wirtschaftlicher

Prosperität. In der Einfachheit seiner Gestaltung, die sich von artifiziellen Mustern völlig unbeeinflusst zeigt, gerade deshalb aber eine seltene Intensität erreicht, ist „Remparts d'Argile“ zur Vermittlung solcher Einsichten hervorragend geeignet. Daß ihm dazu die Übereinstimmung von filmischer Form und behandelter Situation so überzeugend gelungen ist, daß wahrgenommene Realität und erfundene Aktion sich so bruchlos durchdringen und ergänzen, macht Bertucellis Erstlingswerk für mich zum besten und wichtigsten Film, den ich in Cannes gesehen habe.

Franz Everschor

Wegbereiter heutiger Theologie

Es bedarf keines Beweises, daß die Theologen der Gegenwart auf den Schultern früherer Theologen stehen. Wer dennoch Beweise wünscht, möge sich bei der auf 12 Bände berechneten, von Heinrich Fries und Johann Finsterhölzl herausgegebenen Buchreihe „Wegbereiter heutiger Theologie“ umsehen. Die prominentesten Theologen des 19. Jahrhunderts – Hirscher, Döllinger, Möhler, Drey, Deutinger, Baader, Pilgram, Sailer, Kuhn, Staudenmaier, Scheeben und Günther – werden mit ihrem Leben und Werk hauptsächlich deshalb in Erinnerung gebracht, weil sie viele Wege ins 20. Jahrhundert gebahnt haben und als „Wegbereiter zum Heute um des Heute willen nicht vergessen werden dürfen“.

Nicht auszudenken, wo die Kirche heute stünde, wenn nur ein Teil jener Gedanken und Pläne sogleich verwirklicht worden wäre, wenn man die von ihnen angestoßene Entwicklung nicht behindert oder unterdrückt, sondern aufgenommen und weiterverfolgt hätte! Unter diesem Aspekt bekennen die Herausgeber im Vorwort, das den Band über Hirscher und damit die ganze Reihe eröffnet: „Wir ernten heute, was andere gesät. Es ist eine Pflicht der Redlichkeit und Wahrhaftigkeit, dies zu sagen und darauf aufmerksam zu machen.“ Die Konsequenzen aus dieser Erkenntnis sollte sich jeder Theologe ins Stammbuch schreiben: „Die Besinnung auf

die Wegbereiter heutiger Theologie kann die heutige Theologie vor Überheblichkeit, vor Arroganz und Unbescheidenheit bewahren. Sie kann ihr nicht nur zum Bewußtsein bringen, daß und wie sehr das von ihr proklamierte und geforderte Neue den Wegbereitern zu verdanken ist, sondern, daß auch das Gegenwärtige das Zeichen des Geschichtlichen und damit des Bedingten und Begrenzten trägt“ (12).

Erwin Keller zeichnet auf 70 Seiten ein eindrucksvolles Portrait des Oberschwaben *Johann Baptist Hirscher* (1788–1865)¹. Schon während seiner Konstanzer Schulzeit trat Hirscher mit dem dortigen Generalvikar Ignaz H. von Wessenberg in Verbindung. Von diesem zu Unrecht als radikalen Aufklärer verdächtigten Reformtheologen empfing der Student wertvolle Anregungen für die kirchliche Erneuerung, in deren Dienst er sein ganzes Leben stellen sollte. Mit 29 Jahren wurde Hirscher Professor für Moral- und Pastoraltheologie an der soeben (1817) von Ellwangen nach Tübingen verlegten Theologischen Fakultät.

Bahnbrechend wirkte Hirscher vor allem als Pastoraltheologe. Bei der Katechese wollte

¹ E. Keller, *Johann Baptist Hirscher*. Graz, Wien, Köln: Styria 1969. 396 S. Lw. 25,80.