

UMSCHAU

Ende oder Neubeginn der Berlinale?

Berlins Internationale Filmfestspiele in der Krise

Als die Internationalen Filmfestspiele in Berlin vor 20 Jahren ins Leben gerufen wurden, waren sie zunächst eine Veranstaltung fürs Publikum. Die Zuschauer entschieden, welcher Film den „Goldenen Bären“ bekommen sollte. Und sie votierten für Walt Disney. Mit der Anerkennung als A-Festival durch den Internationalen Verband der Filmproduzenten mußte sich auch Berlin an internationale Regeln halten, wie zum Beispiel die, daß keiner der gezeigten Filme vorher auf einem anderen Festival oder außerhalb seines Ursprungslandes gelaufen sein durfte. Die produzierenden Länder bekamen das Recht, Filme zur „offiziellen“ Repräsentanz zu benennen, ohne dabei Rücksicht auf die Meinung des Auswahlsschusses nehmen zu müssen. Zu Zeiten des großen Star-Films erwiesen sich diese Klauseln nicht als hinderlich. Doch mit der grundlegenden Veränderung der filmischen Situation in den sechziger Jahren, mit der Notwendigkeit einer Neuorientierung auch für die Supershows des Kinofilms wurden sie mehr und mehr zu gravierenden Hemmnissen. Venedig setzte sich über sie hinweg, hat die unter anderem daraus resultierende Agonie des einstmals renommierten Festivals jedoch bis heute nicht überwunden. Cannes entschied sich eindeutig für die Seite des Kommerzes und verbündete sich mit dem amerikanischen Kapital. Berlin versuchte in den letzten Jahren, möglichst viele Filme junger Regisseure ins Programm zu nehmen, brachte jedoch nicht die Konsequenz auf, sich von den Verpflichtungen des Internationalen Produzentenverbands zu lösen. Festspielleiter Dr. Alfred Bauer betrieb die Politik des Taktierens nach beiden Seiten. Und doch verdarb er es sich mit allen. Die

Kritik warf ihm mangelnde Entschlußkraft vor, die Filmwirtschaft fühlte sich von ihm verraten, weil er zahlreiche Filme ins Programm nahm, die entweder schon beim Fernsehen unter Vertrag waren oder während der Festspiele vom Fernsehen statt von einem Kinoverleih erworben wurden. In diesem Jahr mußte Bauer einen Brief vom Präsidium des Hauptverbands Deutscher Filmtheater in Empfang nehmen, der ihm vorwarf, das Wettbewerbsprogramm sei „wiederum ganz offensichtlich nach Gesichtspunkten ausgewählt, die dem Geschmack des Kinopublikums in allen seinen Schichten konträr zuwiderlaufen“. Der Hauptverband kündigte an, sich von der Berlinale distanzieren zu wollen und aus Filmwirtschaftskreisen in einer westdeutschen Stadt (gedacht ist offenbar an Baden-Baden oder München) ein eigenes Festival zu veranstalten. Als dieser Brief den Festspielleiter erreichte, stand die Berlinale schon kurz vor dem Zusammenbruch. Doch nicht Regisseure und Journalisten sogenannter linker Position haben die Berliner Filmfestspiele auf dem Gewissen (wie 1968 das Festival von Cannes), sondern die Verantwortlichen selbst. Sie haben sich förmlich zu Tode taktiert.

Auslösend für den vorzeitigen Abbruch des Wettbewerbs wirkte der Versuch der Internationalen Jury, den deutschen Wettbewerbsbeitrag „o. k.“ zu neutralisieren und damit eine Zensurfunktion auszuüben. Michael Verhoevens „o. k.“ ist der zwar provozierende, doch keineswegs gelungene Versuch, die Vergewaltigung und Ermordung einer jungen Vietnamesin durch amerikanische Soldaten in einem bayerischen Wald von Bayern in G.I.-Uniform nachspielen zu lassen. Sie-

ben der neun Jurymitglieder waren der Auffassung, der Film verstoße gegen jenen Passus der Festspiel-Richtlinien, in dem es heißt: „Die Filmfestspiele sollen... zur Verständigung und Freundschaft unter den Völkern beitragen.“ Die Jury überschritt mit der Neutralisierung des Films eindeutig ihre Kompetenzen; denn eine Entscheidung darüber, welche Filme am Wettbewerb teilnehmen sollen, hat allein der Auswahl Ausschuß zu treffen und nicht die Jury. Angespornt von dem deutschen Jury-Mitglied Manfred Durniok, der glaubte, sich „als Deutscher“ für diesen Film entschuldigen zu müssen, wollte man in der Jury „o. k.“ offensichtlich sogar zu Pressionen benutzen. Sie richtete nämlich ein von dem anderen deutschen Jury-Mitglied, dem Journalisten Klaus Hebecker, unterzeichnetes Schreiben an den Auswahl Ausschuß, bezeichnenderweise mit Durchschlag an den Senat der Stadt Berlin. In dessen Schlußabsatz heißt es wörtlich: „Die überwiegende Mehrheit der Jury bittet den Ausschuß, über den Senator für Kunst und Wissenschaft künftig dafür Sorge zu tragen, daß in dem für Berlin zuständigen Auswahl Ausschuß die internationalen Bestimmungen für Festivals streng beachtet werden.“

Durch die mutige „Indiskretion“ des jugoslawischen Regisseurs und Jurymitglieds Dušan Makavejev, der sich über seine Schweigepflicht hinwegsetzte, kamen die Zensurbestreben der vom amerikanischen Alt-Regisseur George Stevens präsi dierten Jury ans Licht. Die am Festival teilnehmenden Künstler und die Öffentlichkeit reagierten heftig. Zuerst brachen die lateinamerikanischen Regisseure aus Protest die „Woche des jungen Films“ ab, dann zogen die Chilenen und die Schweden ihre Filme aus dem Wettbewerb zurück. Nach einer nächtlichen Diskussion mit der Öffentlichkeit sahen sich Festwochenchef Walther Schmieding und Filmfestspielleiter Bauer gezwungen, die Jury zur Demission aufzufordern und dem Senat ihren eigenen Rücktritt anzubieten.

Was sich danach abspielte, nahm mehr und mehr die Züge einer schlechten Farce an. Die Jury weigerte sich, zurückzutreten, tat es

schließlich mit einer höchst fadenscheinigen Begründung und stellte sich erst der Presse, als der Wettbewerb vom Senat endgültig abgebrochen war. Unter dem befremdlich autoritären Regiment eines beamteten Vertreters der Berliner Pressekonferenz fand dann im Schöneberger Rathaus eine Aussprache aller Beteiligten statt. Jury-Präsident Stevens legte dabei weitaus mehr amerikanisch-missionarisches Pathos als Sachkenntnis an den Tag. Offensichtlich hat er nie begriffen, worum es eigentlich ging. Er beschuldigte Schmieding des schnöden Doppelspiels. Der wiederum wies alle Vorwürfe zurück und bezichtigte Bauer des Versagens. Bauer seinerseits verfiel bei der Suche nach einem Bösewicht auf den unglückseligen Makavejev. Und so sah es denn schließlich aus, als sei alles Schuld des Mannes, der entgegen den Statuten die Öffentlichkeit informiert hat. Ein Paradebeispiel dafür, wie im Endkampf der bestallten Amtspersonen der „anständige, ehrenhafte und redliche Mensch“ (so die Berliner Journalistin Karena Niehoff) zwischen die Mühlsteine geraten kann. Um so lieber und um so leichter, als er das einzige Jurymitglied war, das aus einem Ostblockstaat kam.

Das Debakel von Berlin nur als Jury-Skandal zu veranschlagen und es auch als solchen vor der Öffentlichkeit herunterzuspielen, wie es Senator Stein tat, heißt die eigentlichen Ursachen verschleiern. Sie liegen in der allgemeinen Misere dieses Festivals begründet, dessen Statuten längst reformbedürftig sind und dessen Leitung sich längst zu einer Entscheidung für oder gegen ein Filmwirtschaftsfestival hätte entschließen müssen. Anzeichen dazu schienen erkennbar, als im vergangenen Jahr erstmals Walther Schmieding in seiner Funktion als Geschäftsführer der Berliner Festspiele GmbH, das ganze Gewicht seiner Person und seines Ansehens in die Debatte warf. Seine Versprechungen hatten auch uns veranlaßt, an eine Neuorientierung der Berlinale zu glauben¹. Schmieding hatte sich dafür stark gemacht, daß zukünftig nur noch Beiträge im Berliner

¹ Siehe diese Zschr. 184 (1969) 201 f.

Wettbewerb sein sollten, die vom Auswahl-ausschuß angenommen wurden. Für eine Durchbrechung jener Klausel wollte er sich einsetzen, die Ländernominierungen außerhalb des regulären Wegs zuläßt. Dennoch gab es mehrere Filme im diesjährigen Wettbewerb, die das Auswahlkomitee umgangen haben. Auch hatte sich Schmieding dafür ausgesprochen, daß möglichst wenig Filme von einzelnen Komiteemitgliedern eingeladen werden sollten. Doch abermals blieben 1970 nicht weniger als sieben Filme des Wettbewerbs dem Plenum des Auswahl Ausschusses vorenthalten. Darunter gab es Filme, die längst fertig waren. Den Film „Eine schwedische Liebesgeschichte“ z. B. konnte man seit April in Stockholm sehen. Also hätte man wohl auch eine Kopie für das Berliner Auswahlkomitee beschaffen können. Nicht genug damit. Schmieding hatte 1969 verheißen, er werde sich dafür einsetzen, daß zukünftig bekanntgegeben werde, welche Ausschußmitglieder für einen Film gestimmt hätten. Diese Ausschußmitglieder sollten an den Festspielsdiskussionen teilnehmen, um ihren Spruch zu begründen. 1969 gesagt, 1970 schon vergessen.

So, wie in all diesen Fällen der Öffentlichkeit Zusicherungen gegeben wurden, die niemand in die Wirklichkeit umgesetzt hat, so verhielten sich Schmieding und Bauer auch bei dem Jurystreit. Die abschließende Pressekonferenz mit all ihren gegenseitigen Beschuldigungen machte einen Tatbestand glasklar, daß nämlich keiner der Verantwortlichen seiner Informationspflicht sowohl gegenüber der Öffentlichkeit wie gegenüber der Jury genügt hatte. Vielmehr hat man abermals versucht, alle Unannehmlichkeiten herunterzuspielen und zu vertuschen, um die Berlinale über das Jubiläumsjahr zu retten.

Selbst nach Schluß der Berlinale gehen die Peinlichkeiten weiter. Am 11. Juli 1970 gab der Festspielleiter Dr. Alfred Bauer einen „Bericht über die Vorkommnisse um den Film „o.k.“ während der XX. IFB“ heraus. Schon der Titel des Berichts versucht, die Ereignisse in unverantwortlicher Weise zu banalisieren. Bauers persönliche Rechtferti-

gung scheut nicht davor zurück, die Teilnehmer der öffentlichen Diskussionen und die beteiligten Journalisten in größter Weise zu diffamieren: „Die Versammlung, die keineswegs einer öffentlichen Diskussionsrunde, sondern einem Revolutionstribunal glich, bei dem randalierende Fanatiker die Wortführer waren, erging sich zunächst in unqualifizierten Beschimpfungen...“ Unqualifiziert, das muß nun wirklich einmal deutlich gesagt werden, sind solche bewußten Entstellungen, die einzelne, aus dem Rahmen fallende Äußerungen böswillig verallgemeinern. Sie liegen auf derselben Linie wie jene Informationen, die noch während der Festspiele dem Jury-Präsidenten zugetragen wurden, die APO wolle das Festival sprengen.

Wird nun das vorzeitige Ende des Berlinale-Wettbewerbs etwas an der Konzeption zukünftiger Filmfestspiele in der geteilten Stadt ändern? Festzustellen ist, daß außer den Funktionären der Filmwirtschaft, der Festspielleitung und des Senats eigentlich niemand mehr an einer Berlinale alten Stils interessiert ist. Für das Publikum und die Journalisten bietet sie keine ausreichende Möglichkeit zu umfassender Information, sondern bestenfalls zur Begegnung mit interessanten Teilaspekten der filmischen Entwicklung, die der Ergänzung auf anderen Festivals bedürfen. Für die Kinobesitzer fehlt andererseits auch die Gebrauchsware, die nur eine repräsentative parallele Filmmesse bieten könnte. Nach der Mammutschau von Cannes² aber bleibt knapp zwei Monate später für Berlin kaum Neues vorzustellen. Die Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten in der Bundesrepublik hat deshalb eine völlige Neuordnung der Berlinale nach dem Vorbild der Filmfestspiele von Edinburgh, London und New York vorgeschlagen. Sie solle zukünftig im Herbst stattfinden und über alle wichtigen Entwicklungen des internationalen Films informieren, unabhängig davon, ob die Filme bereits auf anderen Festivals oder außerhalb ihrer Ursprungsländer gelaufen sind. Die Programmzusammenstel-

² Siehe diese Zschr. 186 (1970) 55 ff.

lung müsse frei sein von wirtschaftlichen Rücksichtnahmen und von politischen Prestigeerwägungen. Wichtig erscheint den Filmjournalisten überdies eine gleichzeitig stattfindende internationale Filmmesse, die ähnlich wie in Cannes umfassend über die neuen Produktionen der verschiedenen Länder orientiert. Das Festival hätte sowohl auf einen Wettbewerb als auch auf eine Jury zu verzichten. Ob solche Einsichten jedoch in dem konservativen Klima der für die Berliner Festspiele verantwortlichen Gremien offene Ohren finden, ist zu bezweifeln. Vermutlich wird man ein paar kleine Zugeständnisse in der äußerlichen Prozedur machen und im übrigen versuchen, die Berlinale aus den Trümmern alter Fehler und Kompromisse zu restaurieren.

Das offizielle Berliner Programm bot dieses Jahr nur wenige wegweisende Leistungen. Selbst Regisseure wie Johan Bergensträhle³ und Bernardo Bertolucci⁴, von denen man etwas erwarten durfte, enttäuschten. *Bergensträhle* scheiterte bei seinem neuen Film „*Baltutlänningen*“ (*Die Ausgelieferten*) an dem zu unausgeglichene eigenen Konzept. Der Film rekonstruiert das Schicksal jener baltischen Legionäre in der deutschen Wehrmacht, die bei Kriegsende in Schweden interniert und dann an die Sowjetunion ausgeliefert wurden. Um dem Klischee des Kriegsabenteuers zu entgehen, verzichtete Bergensträhle auf die filmische Realisation aktionsbetonter Ereignisse und durchsetzte die nachgedrehten Episoden mit Interviews und Dokumentaraufnahmen. Leider drängen sich allzu viele sentimentale Sequenzen in den Vordergrund, die oftmals peinlich wirken, weil Bergensträhle mit den selbstgewählten Laiendarstellern nicht fertig wurde.

Bernardo Bertolucci hat sich von seiner Frau überreden lassen, einen Moravia-Roman zu verfilmen. „*Il Conformista*“ (*Der Konformist*) wurde Bertoluccis zwiespältigster

Film. Zwar läßt sich auch hier das Thema seiner früheren Arbeiten, besonders „*Vor der Revolution*“ und „*Partner*“, wiederfinden, doch ersticken die Probleme des jungen Mannes, der seine Schwierigkeiten mit der Anpassung hat, diesmal in einer Flut schöner Bilder. Zugegeben, es gibt wenige Filme, die so trunken vom Dekor, so hingerissen vom Flair der Mode, so erregt vom Widerstreit der Stile die Zeit der dreißiger Jahre beschreiben. Doch das Thema hat darunter zu leiden. Und das Thema ist immerhin der Faschismus, also kein gerade unwichtiges. Bertolucci wollte nicht den Faschismus der Vorkriegszeit darstellen, sondern im historischen Kostüm sollte der latente Faschismus unserer Tage, sollten Empfindungen und Verhaltensweisen offenbar werden, die heute ebenso wie damals zum Faschismus führen. „*Der Konformist*“ verzichtet deshalb auf alle typischen Ausprägungen des Faschismus der dreißiger Jahre. Nicht einmal Schwarzhemden kommen ins Bild. Es geht um die privaten Gründe, um psychologische Motivationen. Da aber versagt die Allianz mit Moravia. Dessen Typen, geprägt von der Morbidität einer Gesellschaftsschicht, die nur repräsentativ ist für einen kleinen Teil des italienischen Bürgertums, legen zu viele exzeptionelle Motive bereit, als daß der Film zu den Wurzeln des Faschismus kommen könnte, geschweige denn zu einer Einsicht des Publikums. Er bleibt ein Meisterstück poetischer Beschreibung, das man Bild für Bild und Ton für Ton genießen kann wie eine gelungene Operninszenierung. Es ist ein durch und durch schöner Film, auch dann noch, wenn in extenso gestorben wird. Der Poet Bertolucci hat den Ideologen Bertolucci für einen Film lang kaltgestellt.

Unter den zahlreichen mittelmäßigen Filmen fiel der deutsche Beitrag „*Warum läuft Herr R. Amok?*“ von *Michael Fengler* und *Rainer Werner Fassbinder* positiv auf. Fassbinder hatte am Vormittag gerade Bundesfilmpreise und etliche hunderttausend Mark öffentlicher Gelder einkassiert, als er im Wettbewerb „*Warum läuft Herr R. Amok?*“ zeigte, einen von sieben Spielfilmen, die er

³ Zu Bergensträhles Film „*Made in Sweden*“ siehe diese Zschr. 184 (1969) 205.

⁴ Zu Bertoluccis Film „*Partner*“ siehe diese Zschr. 182 (1968) 416.

in gut einem Jahr gedreht hat. Stoffe und Ideen hat der heute 24jährige Arztsohn mehr als genug. Beim Münchener „antiteater“ hat er sich profiliert, mit Bearbeitungen und Inszenierungen von Bruckners „Die Verbrecher“, Marie-Luise Fleissers „Pionieren in Ingolstadt“ und Neufassungen von Gay und Goldoni, aber auch mit eigenen Stücken, wie „Anarchie in Bayern“ und „Katzelmacher“. Seit 1969 macht Fassbinder Spielfilme. Er nennt Chabrol, Straub und Rohmer seine Vorbilder. Die meisten seiner Filme sind unperfekt im Sinn eines konventionellen Kinos. Er benutzt die Handkamera, legt Kameraeinstellungen ebensowenig fest wie die Dialoge. Er vertraut auf seine Mitarbeiter, gibt nur die Richtung einer Szene an und läßt dann alles improvisieren. Er filmt die verschiedenen Szenen durch, ohne Schnitt, ohne Montage. In „Warum läuft Herr R. Amok?“ gibt es innerhalb der Sequenzen nur zwei Schnitte. Fassbinder bedauert sie: „Sie waren notwendig, weil die Gespräche zu lang geraten sind und nicht genug hergaben.“ Er dreht solche Einstellungen nicht neu, weil er an die Spontaneität der Improvisation glaubt. Nur so ist es möglich, daß seine Filme so schnell fertig sind. Für den „Herrn R.“ brauchte er bloß drei Wochen. Eine Sonderstellung nimmt der ebenfalls dieses Jahr entstandene Film „Götter der Pest“ ein. Hier macht Fassbinder nun wirklich nur Kino. Es ist eine große Hommage auf den Trivialfilm, technisch mit beachtlicher Perfektion gemacht, voller Erinnerungen und Zitate, voller liebevoll wiederholter Klischees des Genres von Sternberg bis zum amerikanischen Gangsterfilm – und doch eine bezeichnend eigene Arbeit. Als Handlung braucht Fassbinder nicht mehr als eines der Stereotype des Kintopp-Melodrams: Ein junger Mann wird aus der Haftanstalt entlassen, von seinem Mädchen aus Eifersucht verraten und beim Überfall auf einen Supermarkt erschossen.

Fassbinders Filme haben eine neue Dimension hinzugewonnen, seit er mit Michael Fengler (28) zusammenarbeitet. Der ehemalige Jesuitenschüler, der Kunstgeschichte, Romanistik und Germanistik studiert hat, bringt

so etwas wie ein intellektuelles Konzept in Fassbinders intuitive Arbeiten ein. Das äußert sich nicht in einer Veränderung der Form, wohl aber in einer stärkeren Profilierung der Personen. Herr R. ist die erste Figur in Fassbinders Filmen, die eine Vergangenheit sichtbar werden läßt.

Ausgangspunkt des Films „Warum läuft Herr R. Amok?“ war eine Zeitungsnotiz. Ein unbescholtener, braver Familienvater hatte seine Frau, seinen achtjährigen Sohn und eine Nachbarin, die in seiner Wohnung zu Besuch war, erschlagen. Am nächsten Morgen war er – wie immer – ins Büro gegangen und hatte sich am Fensterkreuz der Toilette erhängt. Fenglers und Fassbinders Film sucht die Ursachen nicht im Außergewöhnlichen: krankhafter Veranlagung, ehelichen Schwierigkeiten, beruflichem Versagen. Er sucht sie im „Normalen“, in den Konventionen kleinbürgerlicher Lebensweise. Der ganze Film besteht aus nichts anderem als einer Vielzahl von Szenen aus dem häuslichen Leben des Herrn R. Nichts besonderes passiert, kein Drama spielt sich ab. Es sind nur die Banalitäten des Alltags, die kleinen Konflikte ohne Belang. Die sprichwörtliche Geborgenheit im Schoß einer bürgerlichen Familie, sie ist es, die Fengler und Fassbinder der Lüge bezichtigen, des Selbstbetrugs. Es sind die Klischees bürgerlichen Wohlverhaltens zwischen sonntäglicher Kaffeestunde und Betriebsfeier, mit denen der Film angefüllt ist: die Primitivbedürfnisse kulturbeflissener Mittelständler, die Kultur erst zu jenem Betrieb degradieren, als der sie sich allenthalben darstellt; der Mangel an Kommunikation und der dadurch wachsende Verlust der Kommunikationsfähigkeit; die Entfremdung und Vereinzelung, die ebenso aus mangelnder geistiger Beweglichkeit wie aus der unkritischen Rezeption konsumbetonter Lebensgewohnheiten resultiert. Der Film spielt diese Einsichten der Autoren nicht in Form eines Lehrstücks durch, sondern er bleibt deskriptiv, erzählt vom Besuch der Schwiegereltern, vom Kaffeeklatsch mit den Nachbarinnen, von der Arbeit im Büro. Dennoch will er nicht dokumentarisch verstanden werden, ist er auch

alles andere als ein psychologischer Film. Die Autoren waren sich der Möglichkeit eines solchen Mißverständnisses bewußt und verfremdeten die Bilder durch einen Blaustich in der ursprünglichen 16-mm-Kopie, durch fahle, wie überbelichtet wirkende Farben in der „aufgeblasenen“ 35-mm-Fassung. Was bei Theodor Kotullas „Bis zum Happy-End“ nicht zuletzt durch die schönen bunten Bilder verdorben wurde, stellt sich hier wie von selbst ein: das Bewußtsein der Krankhaftigkeit des „Normalen“. Herr R. bewegt sich in diesen Milieus wie ein Schlafwandler. Er nimmt nicht so recht an ihnen teil, ist aber völlig von ihnen aufgesogen. Seine „Befreiung“, wenn er mit bedächtigen Bewegungen einen schweren Kerzenleuchter nimmt und Frau, Sohn und Nachbarin damit niederschlägt, entsetzt nicht, sondern erscheint wie die erste normale Reaktion in einer durch und durch kranken Umwelt. „Wir sind Utopisten“, sagt Fassbinder, „wir glauben, bei den Zuschauern etwas bewirken zu können.“ Bei welchen Zuschauern? „Der Film ist eine Auftragsproduktion des Fernsehens. Wir haben ihn für die paar tausend Leute gemacht, die zu träge sind, das Programm umzustellen.“

Fassbinders Grenzen liegen in seiner intuitiven Art zu filmen begründet. Seine Filme sind deshalb im wesentlichen deskriptiv und untersuchen zu wenig die Ursachen des beschriebenen Verhaltens. Fassbinder zeigt – oft verblüffend treffsicher – Verhalten und Verhaltensmißstände auf, versteht sich aber nicht dazu, den Grundlagen und Mustern in der Gesellschaft nachzugehen. Er entwirft in seinen Filmen deshalb zwar sehr klar gesehene Bilder einer uns umgebenden Wirklichkeit, vermittelt aber keine Hinweise auf deren Bewältigung. So beläßt er es auch im „Herrn R.“ bei der Schilderung eines kleinbürgerlichen Verhaltens, ohne die Frage zu stellen, woraus die Verhaltensweisen seiner Protagonisten eigentlich resultieren. Diese Einseitigkeit, dieses Fehlen eines Hintergrunds, der viel zur Herausbildung eines kritischen Bewußtseins beim Zuschauer beitragen könnte, haben Fassbinder häufig den Vorwand der

Inhumanität eingebracht, des leichtfertigen Sich-Delektierens an den Schwächen der anderen. Doch solche Vorwürfe gehen zu weit. Es hieße, die zweifellos vorhandenen Grenzen seiner Begabung ungerecht und polemisch ausbeuten, wollte man Fassbinder vorwerfen, er mache sich über seine Personen in billiger Weise lustig. Das hat Ulrich Schamoni getan, aber nicht Fassbinder. Der Bruch, der dadurch zustande kommt, daß realiter gar nicht Komisches, sondern Alltäglich-Mittelmäßiges in der Übersetzung auf die Kinoleinwand gelegentlich belustigend wirkt, hat aufs Engste zu tun mit Gegenreaktionen wie dem Gelächter angesichts einer beklemmenden Situation oder dem Lachen über den Schaden eines anderen. In diesem Sinn freilich sind Fassbinders Filme komisch. Doch ist das eine Konik, die das Bewußtsein des schlechten Gewissens und des besseren Wissens mit einschließt.

Von Wichtigkeit waren im Berlinale-Programm vor allem wieder einmal die Filme aus den lateinamerikanischen Ländern⁵. Es gab eine „Woche des jungen Films“, die dem lateinamerikanischen Film gewidmet war. Sie wurde aus Protest gegen die Zensurbestrebungen der Internationalen Jury von den beteiligten Regisseuren vorzeitig abgebrochen. Der aufschlußreichste der in diesem Rahmen gezeigten Filme war der bolivianische Beitrag „*Yawar Mallku*“ (*Das Blut des Condors*). Er wurde in dieser Zeitschrift bereits zu früherem Zeitpunkt ausführlich gewürdigt⁶. Im „Wettbewerb“ lief der chilenische Film „*El Chacal del Nahueltoro*“ (*Der Schakal von Nahueltoro*). Miguel Littin greift in diesem Film eine tatsächliche Geschichte auf. Den „Schakal von Nahueltoro“ hat es gegeben. Er hieß Jorge del Carmen Valenzuela Torres. Sein Leben spielte sich unter den Ärmsten der Armen ab. Mit acht Jahren lief er von zu Hause fort, blieb bald hier, bald da ein paar Monate, wo er gerade Arbeit bekam.

⁵ Über lateinamerikanische Filme berichtete diese Zschr. schon in 182 (1968) 415 f., 184 (1969) 62 f. und 184 (1969) 345 ff.

⁶ Siehe diese Zschr. 184 (1969) 346 f.

Erziehung fand nicht statt. Es gab niemanden, der ihm etwas beibrachte. Auch als Erwachsener war sein Verstand nicht viel weiter entwickelt als der eines Achtjährigen. Eines Tages stieß er auf eine Frau, die nach dem Tod ihres Mannes mit ihren fünf Kindern aus der ärmlichen Behausung vertrieben wurde, weil der Gutsherr die Hütte für eine neue Arbeitskraft brauchte. Der „Schakal“ zieht eine Weile mit ihr. Am Abend gibt sie ihm drei Liter Wein. Im Rausch schlägt der „Schakal“ sie und die Kinder tot. Ein Bewußtsein der grauenvollen Tat stellt sich bei ihm nicht ein. Er kommt ins Gefängnis und wird zum Tod verurteilt. Hinter den Gefängnismauern lernt er zum ersten Mal so etwas wie Gemeinschaft kennen, lernt er Lesen und Schreiben.

Spätestens an dieser Stelle beginnt der Film interessant zu werden. Denn was man zunächst als Argumentation gegen die menschenunwürdigen Zustände auf dem Land begreift, wird von Miguel Littin sehr bald in eine Demonstration der Mechanismen verwandelt, mit denen man diese Menschen unter dem Vorwand der Erziehung zu gefügigen Staatsbürgern abrichtet. Alles, was sich im Gefängnis abspielt, nicht zuletzt im Zusammenwirken von Kirche- und Staatsvertretern, läuft darauf hinaus, den wilden „Schakal“ zum konformen Gesetzeshörigen zu manipulieren. Nicht das Bewußtsein, diesem Menschen endlich Grundlagen zur Fähigkeit eigenen Denkens zu vermitteln, bestimmt die Handlungsweise der Funktionäre, sondern die Absicht, ihn als eine Figur aufzubauen, die mit der Einsicht in die eigene Tat zugleich zum willfähigen Werkzeug der Obrigkeit wird. Der Erfolg ist erzielt, wenn der „Schakal“ einem Rundfunkreporter berichtet: „Ich bin ein guter Katholik und ein guter Chilene“.

Miguel Littins Film zeigt als einzige Alternative in seinem Land auf: das Beharren im Stumpfsinn eines kaum vorstellbaren Subproletariats oder die von Kirche und Staat gemeinsam betriebene Erziehung zum konformen Bürger. Selbständiges Denken wird durch das raffinierte Zusammenspiel der Er-

zeugung religiös-moralischer Schuldgefühle und drohender staatlicher Gewalt mit Erfolg verhindert.

Der brasilianische Film „O profeta da fome“ (*Der Hungerprophet*) ist eine stärker verschlüsselte Geschichte. Die Begebenheiten in einem kleinen Wanderzirkus, der am Rand des Ruins steht, vermitteln im ersten Teil des Films einen Eindruck von dem sozialen Elend in ländlichen Gegenden Brasiliens. Der Regisseur *Maurice Capovilla* versucht, die allgemeine Verelendung an den Stadien des langsam zugrunde gehenden Zirkusunternehmens zu dokumentieren. Um nicht zu verhungern, essen die Artisten die Zirkustiere auf und spielen in den Vorstellungen die Tiere selbst, wozu Löwengebrüll von der Schallplatte ertönt. Der Fakir Alikan führt den Zuschauern vor, wie sehr er leidet: Er ißt Rasierklingen, Nägel, durchbohrt sich mit Schwertern und läßt sich lebendig begraben. Als niemand die hergebrachten Kunststücke mehr sehen will, kündigt der Zirkusbesitzer Alikan als Menschenfresser an. Doch sowie sich herausstellt, daß die Nummer nur eine Farce ist, gerät das Publikum außer sich, das Zelt fängt Feuer, der ganze Zirkus brennt ab. Alikan, seine Frau und der Tierbändiger entkommen. Auf der Suche nach einem Ort, an dem sie dem Hungertod entgehen können, treffen sie auf einen blinden Sänger. Unter dem Eindruck seines Lieds geraten der Dompateur und Alikan aneinander. Als Preis für ein Stück Brot sticht der Tierbändiger Alikan ein Auge aus. Alikans Frau erschlägt den Dompateur mit einem Stein. Verzweifelt und auf der Suche nach einem letzten Ausweg läßt sich Alikan wie Christus ans Kreuz nageln. Die Menschen eilen in Scharen herbei, spenden willig, so oft man es von ihnen verlangt. Die Verehrung des am Kreuz hängenden Fakirs nimmt hysterische Formen an. Frauen versinken in Anbetung, Gelähmte werfen ihre Krücken fort. Der Pfarrer des Orts veranlaßt die Polizei, Alikan zu verhaften. Im Gefängnis beschließt Alikan, da er dem Hunger nicht entfliehen kann, ihn zu seinem Beruf zu machen. Hundert Tage fastet er. Ein gewaltiger Reklamerummel wird um

den Hungerkünstler aufgezümt. Doch nicht er hat den Vorteil davon, sondern die, die sich seiner bedienen.

Während der erste Teil des Films im Bereich des Allegorischen verbleibt, nimmt die Geschichte im weiteren Verlauf immer konkretere Gestalt an. Die bewegenden Themen des leicht zu erweckenden Aberglaubens, der Stützung staatlicher Macht durch etablierte kirchliche Autorität, der Ausbeutung des Proletariats treten unmißverständlich in den Vordergrund. Dabei ist Capovillas Film, wie die meisten engagierten Filme der Dritten Welt, kein Stück, in dem es um Sympathie oder Antipathie geht, sondern eher ein dramatisches Gleichnis, das Bewußtsein für die un-

würdige gesellschaftspolitische Situation dieses Landes wecken will. Capovilla bedient sich dabei – ähnlich seinem Landsmann Glauber Rocha⁷ – eines exzessiven Stils, der zum Schluß sogar Dokumentaraufnahmen zur vehementen Verdeutlichung seines humanitären Arguments mit heranzieht. Man mag der Meinung sein, daß dabei alle Maße gesprengt werden, daß die erzielten Assoziationen allzu gewollt und zufällig sind, doch der Effekt ist zweifellos auch für europäische Zuschauer aufstörend.

Franz Everschor

⁷ Zu Glauber Rocha's Film „Antonio das Mortes“ siehe diese Zschr. 184 (1969) 62 f.

Arbeiter sind nicht sprachlos

Von der Gruppe 61 zum Werkkreis 70

In einer kritischen Würdigung der dominierenden Rolle, welche bis vor kurzem die Schriftsteller der *Gruppe 47* in der bundesdeutschen Nachkriegsliteratur spielten, schrieb Paul Konrad Kurz 1968 in dieser Zeitschrift: „Sie sind bis heute nicht unbeteiligt an der gefährlichen Kluft zwischen Arbeiter und Intellektuellen. Auch sie haben, nicht ohne Selbstgenügsamkeit, Inzucht getrieben. Sie hätten sehen und verstehen müssen, daß der Mann von der Straße nicht allein vom Tisch der Gruppe 47 leben kann und daß der Arbeiter nicht auf das Brot der Gruppe 47 warten konnte. Auch dieses Verstehen wäre Sozialismus gewesen.“

Wie immer man zur Gruppe 47 steht, diese Feststellung ist unbestreitbar. Sie dürfte gleichzeitig auch zur Erklärung beitragen, warum es zur Bildung der Dortmunder *Gruppe 61* kam, eine Gründung, die sich während der beginnenden Rezession Anfang der sechziger Jahre im Revier, bis in die Namensgebung, als eine Antwort darauf bezog, daß den Schriftstellern der Gruppe 47 zu jenem Zeitpunkt der Arbeiter noch, wie es später Martin Walser selbstkritisch formu-

lierte, „ein unbekanntes Wesen“ war, obwohl doch soviel Prinzipielles zur Veränderung der Gesellschaft und zur Verbesserung der Situation der Lohnabhängigen nahezu pausenlos von den Literaten der mittleren und jungen Generation geschrieben wurde. Was hinter dem Betriebstor vorging, das zu ergründen überließen sie Soziologen und Pfarrern.

Die Gruppe 61 traf sich vor neun Jahren in Dortmund, auf Anregung der IG Bergbau, die über ihre Zeitung „Einheit“ Mitglieder, die sich das zutrauten, aufgerufen hatte, sich zu äußern, wie sie die Kohlenkrise „menschlich trifft“, also der drohende Verlust des Arbeitsplatzes durch Zechenstilllegung, die Umschulung für einen anderen Beruf, bei Älteren die frühzeitige Pensionierung laut Sozialplan. Der IG Bergbau war auch an Berichten gelegen, die „wirkliche Verhältnisse unter Tage“ schilderten.

Die Gruppe 61 verstand sich folglich zunächst als ein Werkkreis schreibender Bergarbeiter. Einer von ihnen, *Max von der Grün*, wurde zwei Jahre später durch seinen Ruhrroman „Irrlicht und Feuer“ zu einer