

## Geteilte Berlinale zwischen Mode und Progressivität

Das äußere Gesicht der diesjährigen Internationalen Filmfestspiele in Berlin ist neu<sup>1</sup>. Zum ersten Mal in der einundzwanzigjährigen Geschichte des Festivals trat neben den Wettbewerb eine Parallelveranstaltung „Internationales Forum des Jungen Films“. Das Vorbild gab die „Quinzaine des Réalisateur“ ab, die seit einigen Jahren in Cannes dem Wettbewerb auf einer anderen Programmebene Konkurrenz macht<sup>2</sup>. Hier wie dort wird die Parallelveranstaltung nicht von Gremien des eigentlichen Festivals organisiert. In Cannes zeichnet die „Société des Réalisateur de Film“ verantwortlich, in Berlin treten die „Freunde der Deutschen Kinemathek e. V.“ als Veranstalter auf. Beide Parallelreihen sind nicht durch Einsichten der Festival-Verantwortlichen ins Leben gerufen worden, sondern durch den Druck von außen. In Cannes war es der Eklat des Jahres 1968<sup>3</sup>, in Berlin die durch einen Jury-Skandal ausgelöste öffentliche Diskussion im Vorjahr, beide mit dem vorzeitigen Abbruch der Festspiele endend.

Senat und Festspielleitung gaben sich in Berlin der Hoffnung hin, mit der Initiierung des „Forums des Jungen Films“ die allseits aufgebrauchten Gemüter beruhigen zu können, ohne Reformen erwägen zu müssen, die an den Grundfesten des Festivals gerüttelt hätten. Die scheinbare Lösung aller Probleme ist ebenso einfach wie billig: Der Wettbewerb blieb den Statuten des Internationalen Verbands der Filmproduzenten treu<sup>4</sup>, man lud sich nicht einmal entscheidend viel Mehrarbeit auf, denn die Programmverantwortung und -organisation des Forums wußte man bei den Freunden der Kinemathek in besten Händen. Die Zielsetzung des Forums wurde so abgestimmt, daß der Wettbewerb sich beruhigt auf die gesicherte „Filmkunst“ zurückziehen konnte. Alles „Avantgardistische“ und „Progressive“ war dem Forum vorbehalten.

Damit gerieten die Veranstalter des Forums in eine doppelte Zwickmühle: Zum einen mußten sie ein Programm mit Filmen bestreiten, die zumindest zum Teil nicht mit der Attraktivität von Namen und Erfahrungen aufwarten konnten, die der Wettbewerb auf sich zog; zum anderen waren sie vielfach auf Filme angewiesen, die schon auf anderen Festspielen gezeigt wurden, weil das Angebot qualitativ diskutabler Progressivität nicht so groß ist wie das traditioneller „Kunst“-Produkte. Ulrich Gregor

<sup>1</sup> Vgl. zur Entwicklung der Berlinale in dieser Zschr. „Agitationskino in Berlin“ (184 [1969] 201 ff.) und „Ende oder Neubeginn der Berlinale“ (186 [1970] 203 ff.).

<sup>2</sup> Siehe dazu diese Zschr. 186 (1970) 55 ff. und 188 (1971) 39 ff.

<sup>3</sup> Siehe diese Zschr. 182 (1968) 54 f.

<sup>4</sup> Siehe diese Zschr. 186 (1970) 203 ff.



und seine Mitarbeiter haben aus der Not eine Tugend gemacht, indem sie das Forum nicht zur bloßen Abspielbasis von Filmen werden ließen, sondern es zum Träger und Vermittler von Ideen machten. Im wahren Sinn des Wortes ließen sie aus der Gelegenheit, Filme zu zeigen, ein Programm entstehen. Wer als Zuschauer die Filme des Forums aufmerksam verfolgt hat, fand sehr bald Verbindungslinien, für den schlossen sich ganze Gruppen von Filmen zu Themenkomplexen zusammen. Es gab Filme aus und über Lateinamerika, Filme über die Freiheits- und Emanzipationsbewegungen der afrikanischen Staaten, Filme über den Kampf der Black Panthers und die Rassenkonflikte in den USA, Filme über unterentwickelte Regionen in der kapitalistischen Gesellschaft, Filme über Gastarbeiter und die „industrielle Reservearmee“ und schließlich eine große Gruppe junger deutscher Filme, die am Rand der Berlinale durch eine Eigenveranstaltung des Münchener „Syndikats der Filmemacher“ ergänzt wurde.

Manche der im Forum gezeigten Filme wurden in dieser Zeitschrift bereits zu einem früheren Zeitpunkt besprochen, etwa der algerische Film „*Remparts d'Argile*“<sup>5</sup>, der auch in Berlin als einer der wichtigsten Beiträge hervorstach. Wir können uns deshalb auf die Erwähnung einiger Filme beschränken, die im Gesamtprogramm des Forums nicht unbedingt zu den für die Intentionen der Veranstalter signifikantesten Beispielen gehören mögen, deren singuläre Bedeutung aber eine Hervorhebung rechtfertigt. Hierzu gehört ein Film, der gar keine große kinematografische Leistung darstellt, der aber erschreckend die Prozedur eines US-amerikanischen politischen Gerichtsverfahrens dokumentiert. Er heißt „*The Great Chicago Conspiracy Circus*“ und wurde von einer Gruppe junger Kanadier gemacht, die im Gewand des absurden Theaters den Chicagoer Prozeß gegen Abbie Hoffman und Jerry Rubin vorspielen. Sie verwenden dabei die authentischen Gerichtsprotokolle und durchsetzen die makabre Szenerie mit clownesken Einlagen, die ihnen gestatten, auch das Publikum in die Szene einzubeziehen. Das ist zwar verfilmtes Theater, aber auf seine Weise so demaskierend, daß man gern über die fehlende optische Invention hinwegsieht. Zudem führen die Akteure, die ihre Rollen im Prozeß mehrmals wechseln und dadurch jede Identifikationsbemühung von vornherein zerstören, das hektische Spektakel mit solch wütender Ironie auf, daß einzelne Sequenzen die Qualität einer durchaus nicht landläufigen Form von Agitation, nämlich von Agitationskomik gewinnen. Leider waren die deutschen Untertitel gerade bei diesem Film so miserabel, in der Übersetzung der juristischen Vokabeln sogar falsch, daß der Zuschauer dem ohnehin strapaziösen Redefluß nur richtig folgen konnte, wenn er die fast nie zutreffend übersetzten Pointen vom Original her verstand. Die schlechten Untertitel waren überhaupt ein entscheidender Minuspunkt für das Forum, der auch durch die vorbildliche Erarbeitung von Materialien zu den einzelnen Filmen nicht wettgemacht werden konnte. Hier wie auch im organisatorischen Bereich möchte man den Veranstaltern wünschen, daß sie aus den Erfahrungen im nächsten Jahr Konsequenzen ziehen.

<sup>5</sup> Siehe diese Zschr. 186 (1970) 58 f.



### Filme im „Forum des Jungen Films“

Aus der Schweiz kam ein Film, der bereits in Cannes viel Beachtung gefunden hatte. Er gewann die Aufmerksamkeit für eine Gruppe von Genfer Filmemachern, die neuerdings auch außerhalb der Schweiz immer öfter in Erscheinung treten. *Alain Tan-ners* „*La Salamandre*“ ist der interessanteste Film, der aus dieser Initiative hervorging. Tanner ist schon 40 und hat bereits eine beträchtliche Anzahl von Filmen und Fernsehreportagen gemacht. In den fünfziger Jahren hatte er sich der Bewegung des englischen „Free Cinema“ angeschlossen, arbeitete danach bei der BBC, in Paris und für das Schweizer Fernsehen. Bekannt wurde er mit dem Spielfilm „*Charles mort ou vif*“ aus dem Jahr 1969.

Sein neuer, über zwei Stunden langer Film quillt über von Ideen und aufgestauten Anekdoten. Es ist ein heiterer Film, ein Film ironischer Realitätsbeschreibung, ein Film über die Schwierigkeiten, Realität in einer künstlerischen Nachgestaltung zu fixieren. Zwei Freunde, ein Journalist und ein Schriftsteller, tun sich zusammen, um eine Auftragsarbeit zu erledigen. Ausgehend von einer Zeitungsmeldung sollen sie ein Drehbuch schreiben. Ein Mädchen namens Rosemonde hat angeblich auf seinen Onkel mit einem Militärgewehr geschossen; sie selbst hat die Beschuldigung bestritten und behauptet, der Onkel habe sich vielmehr beim Reinigen des Gewehrs in die Schulter geschossen. Pierre und Paul gehen verschiedene Wege bei der Verwirklichung ihres Auftrags. Während Pierre, mit Tonbandgerät bewaffnet, den tatsächlichen Ereignissen nachgeht, setzt sich Paul an die Maschine und erfindet Rosemondes Geschichte. Paul ist fast mit der Story fertig, als Pierre sich noch im tiefsten Gestrüpp widersprechender Aussagen befindet. Da bringt Pierre eines Tages Rosemonde mit nach Hause, und Pauls Arbeit bricht in sich zusammen. Seine erfundene Geschichte stimmt zwar in Einzelheiten verblüffend mit der Wirklichkeit überein, doch seine Vorstellung von Rosemonde gerät total ins Wanken, als er die echte Rosemonde kennenlernt. Der Kontakt der drei wird immer enger. Schließlich sind Pierre und Paul mit Rosemonde so vertraut wie mit sich selbst. Ja, sie erfahren sogar die lange kaschierte Wahrheit über die Geschichte mit dem Onkel. Doch als sie nun alles wissen, sind sie so sehr Beteiligte geworden, daß sie unfähig sind, ihr Drehbuch zu beenden. Das im voraus ausbezahlte Honorar haben sie gemeinsam verbraucht, eine fertige Arbeit können sie dafür nicht abliefern. So wie Rosemonde sich von ihren Arbeitgebern immer wieder hat vor die Tür setzen lassen, wenn ihr der Job nicht mehr paßte, so sitzen jetzt auch Pierre und Paul vor der Tür.

Tanner hat seinen Film auf dem Prinzip aufgebaut, Wirklichkeit nicht inszenieren zu wollen, sondern auf dem Umweg über die Ironie vorstellbar werden zu lassen. Die Ohnmacht, Realität zu beschreiben und dabei nicht zu einem Fantasieprodukt zu entstellen, mit der sich seine Geschichte beschäftigt, umgeht er in der Machart seines Films durch die permanente ironische Relativierung der Ereignisse, durch die Distanz dem sogenannten alltäglichen Leben gegenüber. Indem Tanner sich dazu versteht, statt



scheinbarer Realität lauter Widersprüche zu inszenieren, kommt er der Wahrheit der Personen und Dinge dicht auf die Spur. Die Spur aufzunehmen, liegt beim Zuschauer; denn sie wird ihm nicht naturgetreu vorgezeichnet, sondern ist von ihm selbst zu entdecken. Die Wahrheit der Verhältnisse liegt zwischen den Bildern, zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte. Obgleich „La Salamandre“, getreu seinem programmatischen Titel, zunächst einmal eine aus der Theorie entstandene Reflexion ist, haftet dem Film nicht der geringste Beigeschmack verstaubter Seminaristik an. Er ist im Gegenteil so munter wie selten ein Film der jungen Produktion. So stellt sich „La Salamandre“ als ein ausgesprochener Glücksfall des jungen Kinos dar, als eine intelligente, durchdachte Arbeit, die im Verfolgen der salamandrischen Widersprüche ungemein viel Spaß macht.

Am lebhaftesten diskutiert wurde im „Forum des Jungen Films“ Rosa von Praunheims *„Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt“*. Rosa von Praunheim gehört zur Gruppe des „Anderen Kinos“. Die Filme dieser Gruppe, ob von Nekes, Schroeter, Costard oder Dore O., sind bisher vornehmlich in Klubs und einigen Außenseiter-Kinos gezeigt worden. Sie konnten einem großen Publikum beinahe mehr durch gelegentliche Fernsehsendungen als durch die Kinos bekannt werden, deren risikofreudige Programmpolitik, in vielen Fällen auch die geringe Kenntnis ihrer Inhaber von der deutschen Filmlandschaft die Programmierung solcher Filme, die vorwiegend außerhalb des kommerziellen Verleihsystems angeboten werden, von vornherein verhindern. Praunheims Homosexuellen-Film ist eine Auftragsproduktion für den Westdeutschen Rundfunk. Er ist nicht, was ein solcher Auftrag als Ergebnis befürchten läßt. Er ist eigentlich all das nicht, was man von einem Film über Schwule erwartet, der in einem Land gezeigt werden soll, das sich nur mühsam zu einer Liberalisierung der gesellschaftlichen Position gegenüber andersartiger Sexualität durchringen kann. Praunheim bekennt, einen Film von Homosexuellen für Homosexuelle gedreht zu haben, der nicht bei den „Normalen“ um Toleranz bittelt. Er beschreibt die Erlebnisse eines jungen Mannes, der in der Großstadt mit einem Gleichaltrigen eine auf Dauer geplante Beziehung eingeht, die jedoch bald schon beginnt, zu einer sentimentalischen Parodie der bürgerlichen Ehe zu werden. Er begegnet einem älteren Mann, der ihn in eine ihm völlig fremde Welt sogenannter seriöser Gesellschaften einführt. Schließlich findet er Spaß daran, seine Wirkung auf Männer in Schwulen-Lokalen auszuprobieren. Er wechselt häufig den Partner und kommt in Kontakt mit Transvestiten und Fetischisten. Aus dieser Umgebung wird er von einer Gruppe junger Leute herausgeholt, die in einer Art Kommune leben und die versuchen, ihre Homosexualität zu diskutieren. Ihr Ziel ist es, ein Leben zu führen, in dem die Homosexualität nicht verdrängt, sondern akzeptiert wird.

Rosa von Praunheim macht es allen schwer, den Homosexuellen und den „Normalen“; denn sein Film bedient sich bewußt der Klischees vom Schwulen und der gleichermaßen erniedrigenden wie unfreiwillig komischen Ausprägungen homosexueller Partnersuche. Er rückt über weite Partien seines Films die Femininen und die Tunten,



die Parks und Toilettentreffs in den Vordergrund. Er glaubt darüber hinaus, es der Ehrlichkeit seines Films schuldig zu sein, auch den Kommentar nicht nüchtern, versachlicht zu formulieren und ebenso sprechen zu lassen, sondern das unbeholfen sentimentale Vokabular vieler Schwuler aufgreifen zu müssen, ja sogar die den Film abschließende Kommune-Diskussion noch in einem Stil permanenten theoretischen Dilletierens inszenieren zu sollen. Rosa von Praunheims Angst vor Idealisierung, Unrepräsentativität und dialektischer Verfälschung war größer als seine Angst, sämtliche Zuschauer verprellen zu können.

Der Film von Homosexuellen für Homosexuelle läuft auf eine für viele sicherlich ungewohnte These hinaus. Nicht Integration in die Gesellschaft der „Normalen“, die gemeinhin doch angestrebt wird, sondern Emanzipation wird als notwendig verkündet. Das Recht auf Selbstverwirklichung steht am Schluß, aber auch die Pflicht zur Selbstverwirklichung, die Erforderlichkeit eines politischen Bewußtseins der Homosexuellen. Freilich, so überzeugend Praunheims These von der Zwecklosigkeit und Unsinnigkeit einer Integration auch sein mag, seine eigenen politischen Vorstellungen sind nicht unangreifbar. Hat er sich zum Beispiel einmal mit der Stellung der Homosexuellen in nichtkapitalistischen Systemen auseinandergesetzt? Und wieso weiß er zur Realisierung der Emanzipation nur die Imitation vorgefundener Muster anzubieten (etwa die fragwürdige Analogie zu den Black Panthers), die er an anderer Stelle seines Films mit Recht ablehnt? Von seinem theoretischen Berater Martin Dannecker offenbar im Stich gelassen, bleibt das entscheidende Kapitel blutleer und unüberzeugend, für das Publikum (auch das gutwillige) sicherlich überwuchert durch die sorgsam ausgebreitete Kitsch-Groteske, die der Film nicht zuletzt dank des „kindlich-überdeutlich“ vorgetragenen Textes geworden ist.

#### „Syndikat der Filmemacher“

Nicht im Forum, sondern in der Eigenveranstaltung des „Syndikats der Filmemacher“ war Horst Bieneks „Die Zelle“ zu sehen. Dem Film kommt unter den Arbeiten der deutschen Jungfilmer eine besondere Bedeutung zu, sowohl hinsichtlich des humanitären und politischen Engagements wie auch durch die karge, dokumentarische Gestaltung. Bienek ist ein Außenseiter unter den deutschen Filmemachern, ein Literat, der sich den Film entdeckt. Und das unter dem konkreten Gesichtspunkt seines ständig wiederkehrenden Themas, der Gefangenschaft. Bisher bekannt als Autor mehrerer Bücher, des „Traumbuchs eines Gefangenen“ (1957) und der „Zelle“ (1968) zum Beispiel, wendet er sich mit der Verfilmung des autobiografisch beeinflussten Stoffs der „Zelle“ zum ersten Mal den Möglichkeiten des Spielfilms zu. Dabei leitet sich die Invention der Form deutlich aus dem Thema ab. Bieneks Film reflektiert kein „Geschehen“, sondern dokumentiert einen Zustand, einen äußerlich fixierten, aber auch einen dadurch psychisch bedingten Zustand. Er zeigt sich darin dem Bresson von „Ein



zum Tode Verurteilter ist entflohen“ verwandt und unterscheidet sich doch im entscheidenden Punkt von ihm. Während Bresson den Freiheitswillen, das Bewußtsein einer möglichen geistigen Freiheit auch in der totalen Unfreiheit artikuliert, beschreibt Bienek die minuziöse Zerstörung der Persönlichkeit durch den Mechanismus der Unterdrückung und des – wie er sagt – „sanften Terrors“. Das Bressonsche Thema taucht bei Bienek nur in einer Kontrastfigur auf. Bienek ist damit den Methoden der Unterdrückung, wie sie totalitäre Regime praktizieren, näher als der aus einer ganz anderen geistigen Disposition entstandene Film Bressons. Thematisch gehört „Die Zelle“ neben Costa Gavras „Z“, von dessen spekulativer Aufbereitung er sich diametral unterscheidet und neben Serge Rouletts „Le mur“, dem er die stärkere Konzentration auf die zerstörerische Wirkung der Monotonie des Zellendaseins voraus hat.

Bienek selbst war 1951 als Brecht-Schüler wegen einer Flugblatt-Aktion in der DDR zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt, dann aber nach vier Jahren aus dem Arbeitslager in Workuta entlassen worden. Die eigene Erfahrung hat er zunächst in seinen Büchern, jetzt in dem Film „Die Zelle“ umgesetzt. Auch hier ist es die politische Gefangenschaft, die Inhaftierung eines an einem Attentat beteiligten Zeichenlehrers, die den Stoff abgibt. Doch hieße es Bieneks Film mißverstehen, wollte man ihn auf die spärlichen Anzeichen einer Handlung reduzieren. Die Fakten verbleiben bewußt in der Andeutung; weder die persönlichen Verhältnisse des Lehrers, noch die Motive seines Handelns, noch das System selbst, gegen das er sich aufzulehnen versuchte, werden genauer beschrieben. Es bleibt die Schilderung des Zustands des Gefangenseins und seiner Wirkung auf die Person des Inhaftierten. Der Film beginnt denn auch und endet mit langen Einstellungen, deren ausschließliche Funktion es ist, die Monotonie zu fixieren. Aus der Monotonie der Bilder entwickelt sich der Terror der Geräusche, der einzigen Verbindung des Häftlings mit dem Leben außerhalb der Zelle, und schließlich die kalkulierte Zerstörung jedes geistigen Widerstands durch die Methoden der gewaltlosen Folter. Das ist optisch beklemmend dicht gelungen, leider aber mit einigen zu literarischen Texten und Zitaten durchsetzt, die gelegentlich die präzise Wirkung der Bilder aufzuheben drohen.

Bieneks Film versteht sich nicht nur als Dokumentation der Gefangenschaft. Er will mehr. Bienek setzt die Intention dem Vorspann als Schrifttitel voran: „Die beste Beschreibung der Freiheit ist die Beschreibung der Zelle.“

Bieneks „Die Zelle“ erscheint mir als die interessanteste und sympathischste Arbeit unter den jungen deutschen Filmen, die in Berlin gleichmäßig über Wettbewerb, Forum und die Veranstaltungsreihe des Syndikats verteilt waren. Viele davon wurden in dieser Zeitschrift bereits im Cannes-Bericht erwähnt, andere erschienen zum ersten Mal vor der Öffentlichkeit. „Jaider – der einsame Jäger“ von Volker Vogeler zum Beispiel, eine mißlungene Synthese aus Ganghofer und Italo-Western, oder Michael Verhoevens „Wer im Glashaus liebt . . .“, auf die Spitze getriebene Banalität eines Dreiecksverhältnisses. Man sah aber auch die bisher nur im dritten bayerischen Fernsehprogramm bekannt gewordene Langfassung von Christian Rischerts Dokumentation „Mittlere



Reife“, eine hervorragende Arbeit über Mädchen vor dem Realschulabschluß, gleichzeitig ein aufschlußreiches Bild der Mentalität in deutschen Familien. Und man sah neue Filme von *Faßbinder*<sup>6</sup>. Nach dem Abenteuerfilm Sternbergscher Prägung („Götter der Pest“) hat er sich nun den Gangsterfilm und den Western zum Vorbild genommen. „*Ein amerikanischer Soldat*“ ist die lakonische Geschichte eines Killers, in perfekten Schwarzweiß-Ausleuchtungen gefilmt. Was diesem Film an Nüchternheit eigen, verwandelt sich in dem Wettbewerbsbeitrag „*Whity*“ auf großer, farbiger Cinemascope-Leinwand häufig ins Schwülstige. Faßbinder rezipiert die Grundmuster des Italo-Westerns für eine Geschichte von fast trivialer Einfachheit: Ein Mischling rettet irgendwo in den Südstaaten in einer Anwendung von emanzipatorischem Bewußtsein und Ekel eine ganze degenerierte weiße Familie aus. Mit Seitenblicken auf Visconti und die Melodramen Douglas Sirks entwickelt Faßbinder aus den Stereotypen des Genres einen Stil, der zwischen der Faszination schöner Breitwandbilder und der ständigen Gefährdung, im Manieristischen zu ersticken, schwankt.

#### Filme im Wettbewerbsprogramm

Dem Wettbewerbsprogramm hatte das „Forum des Jungen Films“ schon die entscheidende Stärke einer sinnvollen Programmierung nach Themengruppen voraus. Die Funktion des engagierten jungen Films als Instrument der Information und der Aufklärung wurde dadurch unterstützt und das Programm selbst entging der Misere fast aller Festivals, lauter Filme von singulärem Wert nebeneinander aufzureihen, ohne daß sich eine Perspektive auf Zusammenhänge einstellen kann. Mit der Zuflucht, die Festspielleiter Dr. Alfred Bauer bei renommierten Namen suchte, kam er nicht sehr weit. Der einzige große alte Regisseur, der in Berlin nicht enttäuschte, war *Robert Bresson*<sup>7</sup>, alle anderen waren mit Filmen vertreten, deren Skala von der melancholischen Reminiszenz eigener Meisterschaft bis zur totalen Verleugnung des individuellen Ausdrucks reichte. Insbesondere *Kon Ichikawas* „*Ai futatabi*“ (in Berlin unter dem Titel „Warum . . .“), eine nichtssagende, lackiert vordergründige Liebesgeschichte zwischen einem jungen Franzosen und einer Japanerin, trägt nicht mehr die geringsten Anzeichen, die an den Regisseur von „*Nobi*“ und „*Kagi*“ erinnern könnten. Aber auch die Filme von Bergman, Pasolini, Kramer und de Sica enttäuschten.

Nach seinen letzten Filmen „*Der Ritus*“ und „*Eine Passion*“ dürfte wohl niemand mehr die Hoffnung haben, von *Ingmar Bergman* sei noch einmal eine neue Thematik zu erwarten. Sein erster für eine amerikanische Produktion in englischer Sprache gedrehter Film „*The Touch*“ unterbietet jedoch bei weitem die niedrig angesetzten Erwartungen. Bergman ließ sich nurmehr eine triviale Dreiecksgeschichte einfallen, deren

<sup>6</sup> Über frühere Arbeiten von Rainer Werner Faßbinder, besonders „*Warum läuft Herr R. Amok?*“, siehe diese Zschr. 186 (1970) 206 ff.

<sup>7</sup> Bressons Film „*Quatre nuits d'un rêveur*“ wurde in dieser Zschr. bereits besprochen (188 [1971] 44).



einzig für ihn typische Perspektive das permanente Leiden der Protagonisten an ihrer fast zwanghaft entstandenen Situation ist. „The Touch“ erscheint einem als ein um Jahre verspätetes Gegenstück zu Agnès Vardas „Le bonheur“, ohne daß Bergmans Film ästhetisch und formal auch nur von ferne mit diesem zu vergleichen wäre. Nicht einmal die vielgerühmte Schauspielerführung des Regisseurs ist mehr zu spüren. Der amerikanische Facemaker Elliott Gould grimassiert sich mit Mühe durch die nordische Problemverquollenheit des Stücks. Die Mittel der Regie sind weitaus fragwürdiger. Die „heile Welt“ des häuslichen Familienlebens beschreibt Bergman nach der Methode der Werbespots mit Frau Saubermann; die verklemmten Begegnungen der Arztgattin mit ihrem Liebhaber läßt er vom symbolischen Kreischen einer Kreissäge untermalen. Erst als sich alle Beteiligten so richtig mit den Problemen abquälen, fühlt sich Bergman in seinem Element. Sujet und Machart erweisen ihn mit „The Touch“ als einen Filmemacher von vorgestern. Seine großen Filme der fünfziger und der beginnenden sechziger Jahre werden weiterhin zu den filmischen Ereignissen ihrer Epoche zählen, aber die Zeit hat den Mythos Ingmar Bergman endgültig überholt.

Pier Paolo Pasolini<sup>8</sup> möchte, wenn man den Mitteilungen seiner Vertriebsfirma glauben darf, im Stoff des „Decameron“ Giovanni di Boccaccios Ähnlichkeiten zwischen unserer Welt und der des 14. Jahrhunderts entdecken. Die Abwendung des nach Freiheit verlangenden Bürgertums vom kirchlichen Feudalismus sieht er vergleichbar der „Umwandlung der bestehenden sogenannten Mittelklasse in etwas gänzlich Neues“. Diesen Bezug in seinem Film wiederzufinden, ist mir nicht gelungen. Pasolinis „Decameron“ erscheint mir vielmehr als ein ungleichwertiges, nichtsdestoweniger drastisch erheiterndes Gemälde von gelegentlich hohem Reiz der Bilder. Die einzelnen Episoden stehen ein wenig zufällig nebeneinander, gewinnen erst eine gemeinsame Perspektive nach der Einführung der Figur des Malers Giotto, den Pasolini selbst darstellt. Dieser „Decameron“, obgleich durchaus einige der prekärsten Geschichten Boccaccios enthaltend, ist immer wieder gebändigt aus einer poetisch beschreibenden Distanz, die alles als ein erfindungsreiches erotisches Spiel erkennen läßt. Bei aller Delikatesse und Raffiniertheit in der Nachgestaltung der lebensprallen Novellen ist Boccaccio dennoch mehr abwesend als getroffen, was man nicht unbedingt für einen Verlust halten muß. Die erotische Perspektive Pasolinis ist erkennbar eine andere. Man muß diesen „Decameron“ gewiß nicht mögen, aber man sollte ihm konzедieren, daß er einer der ganz wenigen Filme mit erotischer Fantasie ist.

Einen Film über die Unangepaßten von einem Mann, der sich selbst als unangepaßt versteht, drehte Stanley Kramer mit „Bless the Beasts and Children“. Er versucht darin, dem Trauma der Amerikaner (und nicht nur dieser) auf den Leib zu rücken, um Erfolg im Leben zu haben, müsse man stark sein und sich konform verhalten. Die Story, die Kramer aus einem Roman von Glendon Swarthout bezogen hat, ist typisch für die Mentalität in den USA. Eltern kommen aus den verschiedensten Gründen mit ihren

<sup>8</sup> Zu Pasolinis früheren Filmen, besonders zu „Teorema“, siehe diese Zschr. 182 (1968) 417 f.



Kindern nicht zurecht. Um sie zu richtigen Männern zu machen, schicken sie sie in ein Ferienlager, dessen Wahlspruch den gewünschten Erfolg verheißt: „Send us a boy – and we'll send you back a cowboy“. Hineingezwungen in das totale Anpassungs- und Leistungsprinzip dieses Lagers, fallen sechs Jungen als „Versager“ auf. Man legt sie zusammen in eine Hütte, und sie erfahren bei jeder Gelegenheit die höhnische Verachtung der anderen. Eines Tages wohnen die Jungen des Lagers einer Veranstaltung bei, auf der unter der Aufsicht des State Departments eine ganze Büffelherde zum öffentlichen Abschlachten freigegeben wird. Das Abknallen der wehrlosen Tiere mit ansehen zu müssen, läßt die „Bettenpisser“ über sich selbst hinauswachsen. Sie brechen aus dem Lager aus, klauen einen alten Laster, fahren zu dem Gehege der Büffel und befreien die Tiere. Für einen der Jungen geht das Abenteuer tödlich aus.

Kramers Absicht liegt auf der Hand: Er will etwas tun gegen die üble Bettenpisser-Ideologie, er will zeigen, daß die Verweigerung der Anpassung in der Gesellschaft eine wichtige Funktion hat, er will um Verständnis werben für die Andersartigkeit von Minderheiten. Leider sind die Mittel, deren er sich dazu bedient, nicht immer die überzeugendsten. Schon was er als Motivation für die Unterlegenheit der sechs Jungen anführt, sind dumme Kino-Klischees vom kaputten Elternhaus. Und die Ironie, mit der er die Camp-Szenen ausstattet, assoziiert sich mit den Erwartungen des Publikums von modischer Konsum-Unterhaltung. Kramer versucht, auf allen kassensicheren „Wellen“ mitzuschwimmen, die das amerikanische Kino seit „Easy Rider“ hervorgebracht hat. Das rückt seinen Film ins Zwielficht: Nonkonformismus mit den Mitteln der Anpassung. Das ist die Art von Gesellschaftskritik, wie sie sich die Filmwirtschaft seit eh und je vorgestellt hat. Und das Publikum gab in Berlin dieser Vorstelllung recht. Kramers Film war einer der größten Erfolge im Wettbewerbsprogramm.

Nicht viel anders steht es mit dem jüngsten Film Vittorio de Sicas „*Il giardino dei Finzi Contini*“. Auch hier ein Sujet, das aller Ehren wert ist. De Sica entfaltet ein Bild des italienischen Großbürgertums der dreißiger Jahre, das sich aus seiner weitgehend unpolitischen Haltung aufgestört sieht durch die Konsequenzen, die der Faschismus für es als Juden mit sich bringt. Auch de Sica hängt sich in der Machart seines Films an modische Trends an. Ähnlich wie viele namhafte Regisseure, die ihre Filme in Cannes zeigten, ähnlich auch wie auf diesem Berliner Festival André Delvaux und Kon Ichikawa, schließt er sich dem Hang nach Romantisierung an. Das in seinen Konsequenzen so grauenvolle Thema entwickelt sich im Gewand einer bitteren Liebesgeschichte, kalkuliert fotografiert in Bildern von unwirklich poetischem Reiz, dadurch gleichzeitig schon wieder in eine historische Ferne gerückt, die es auch für ein Publikum konsumierbar werden läßt, das von Faschismus und Judenverfolgung nichts hören will. Noch in den Szenen der gewaltsamen Trennung der Familien ist „Der Garten der Finzi Contini“ ein schöner Film, der einmal mehr jene Nostalgie-Stimmung provoziert, die momentan so sehr en vogue ist.

Angesichts der schlecht aufgegangenen Kalkulation mit großen Autorennamen hob sich ein bescheidener Erstlingsfilm aus Dänemark unter dem Titel „*Angående: Lone*“ (in



Berlin als „Das Mädchen Lone“ vorgestellt) sehr vorteilhaft hervor. In Skandinavien sind in den letzten Jahren eine Reihe von Filmen entstanden, die sich in der Form quasi-dokumentarischer Beschreibungen mit dem Los junger Leute aus einfachen Verhältnissen auseinandersetzen, die in der auf Erfolgsdenken eingeschworenen Wohlstandsgesellschaft keinen Platz finden. Zwei junge schwedische Regisseure, Lasse und Lars Forsberg, befaßten sich zum Beispiel mit einem renitenten Außenseiter, den seine handgreiflich unterstützten politischen Ansichten in eine Nervenheilanstalt brachten („Misshandlungen“<sup>9</sup>), und mit einem Mädchen, das von einem Amerikaner ein Kind hat, durch seine Unwissenheit in die Delikte einer jugendlichen Bande verwickelt wird und vor Gericht kein Verständnis findet, weil es seine Situation nicht artikulieren kann („Jänken“). In diese Richtung gehört auch der dänische Beitrag zur diesjährigen Berlinale, „Angående: Lone“ von *Franz Ernst*. Sehr ähnlich dem schwedischen „Jänken“ wird das Leben einer Sechzehnjährigen verfolgt, die aus einem Erziehungsheim in Jütland entflohen ist. Verschiedene Stationen charakterisieren typische Verhaltensweisen der Gesellschaft gegenüber solchen Mädchen. Die Pflegeeltern bringen ihr kein Verständnis entgegen, weil sie keine Einsicht in die Gründe jugendlicher Opposition besitzen. Eine Gruppe von Hippies nimmt Lone zwar ohne viel Umstände in ihr Zuhause auf, ohne ihr jedoch mehr als beiläufige Beachtung zu schenken. Die späten Gäste einer Frau, bei der Lone sich aushilfsweise als Babysitter beschäftigt, belästigen sie mit ihrer Neugier, heucheln Anteilnahme, verstehen sich aber nicht im mindesten zu irgendeiner Form praktischen Beistands. Lone gerät schließlich an einen Kellner, mit dem sie sich anfreundet. Doch auch aus diesen Tagen erster Gemeinsamkeit bleibt für sie nur die ungewollte Folge einer Schwangerschaft. Noch einmal versucht Lone, jemandem zu vertrauen. Bei der Suche nach einem Arzt, der das Kind abtreiben könnte, gerät sie an ein Mädchen, das ihr zwar gern helfen möchte, aber nicht die nötigen Fachkenntnisse besitzt. Als ihr nach dem Eingriff wirklich jemand beistehen will, läßt sie es nicht mehr darauf ankommen und verschwindet.

Franz Ernsts Film ist erkennbar auf eine Gesellschaft hin konzipiert, die sich über die Außenseiter aufregt, die über ihre Randexistenz diskutiert und lamentiert, ohne sich der eigenen Verantwortung und des eigenen Versagens bewußt zu werden. Der Film hat Schwächen, typische Schwächen eines Debutfilms: er ist zu lang, verzichtet nicht immer auf optische und akustische Spielereien, vereinfacht gelegentlich die Psychologie der Personen. Doch wiegen solche Mängel nicht schwer angesichts des spürbaren Engagements und der konsequenten Einhaltung eines glaubwürdigen Stils abseits aller kalkulierten Kino-Effekte. Die Stationen der Handlung, noch etwas schematisch aneinandergereiht, führen konsequent zu der Schlußsequenz einer in Groß-einstellungen fotografierten Abtreibung. Dieser Szene, die so leicht einen falschen Sinn hätte annehmen können, verdankt der Film entscheidend seine nachhaltige Wirkung: eine fortdauernde Beunruhigung des Zuschauers.

<sup>9</sup> Ausführlich behandelt in dieser Zschr. 186 (1970) 57 f.



## Die Institutionalisierung eines Irrtums

Obgleich im Wettbewerbsprogramm der diesjährigen Berlinale kaum Filme vorhanden waren, die in irgendeiner Hinsicht wegweisende Beachtung verdienten, herrschte nach Beendigung der Festspiele allenthalben befremdliche Zufriedenheit. Die Filmwirtschaft hatte 1971 endlich jenes Wettbewerbsprogramm, das sie sich seit Jahren vergeblich wünschte. Auch noch die spröden und scheinbar unattraktiven Themen, auch die Zeitfragen, mit denen sich einige der vorgeführten Filme durchaus beschäftigten, erschienen nämlich nicht mehr in esoterischer Verpackung, sondern in leicht konsumierbarer Zubereitung. Das liegt freilich nicht nur an der Berliner Auswahl der Filme, sondern entspricht einem modischen Trend, der sich bereits bei den in Cannes vorgestellten Filmen gezeigt hatte<sup>10</sup>. Die international verbreitete Neigung zu einem neuen filmischen Romantizismus, die damit verbundene Flucht in die Geschichte und die Beschwörung einer nostalgischen Stimmung haben gerade die Altmeister des Films mit Fleiß, wenn auch mit höchst ungleichem Erfolg aufgegriffen. Aus einer Bewegung, die aufs engste mit Erscheinungsformen jugendlicher Bewußtseinsbildung und jugendlichen Lebensgefühls zusammenhängt, ist eine Mode geworden, deren sich die seit Jahren irritiert am Publikum vorbeiproduzierende Branche freudig angenommen hat. Endlich sieht man eine Möglichkeit, nicht bei der puren Nachahmung von „Flash“ und „Easy Rider“ verharren zu müssen, sondern den Nerv eines großen Publikums erneut treffen zu können. In dieser Hinsicht ist ein Film wie de Sicas „Der Garten der Finzi Contini“ für die gegenwärtige Filmlandschaft durchaus typisch, ist der „Große Preis“, der an de Sica vergeben wurde, sicher auch als befreite und befreiende Akklamation einer ganzen Branche an eine neue Richtung des Filmschaffens und der filmischen Artikulation zu verstehen, die sich wieder mit den klaren Maßen der handwerklichen Perfektion messen läßt. Der zeitlich nur zwei Jahre betragende Abstand zwischen dem „Goldenen Bären“ für Žilniks unperfekten Agitationsfilm „Frühe Werke“<sup>11</sup> und für de Sicas melancholisches Drama der Judenverfolgung kennzeichnet – jenseits aller subjektiven Unterschiede der beteiligten Jurys – die rapide Veränderung der Anschauungen.

Doch auch jene Cineasten konnten in Berlin zufrieden sein, die nicht Anhänger der neuen romantizistischen Richtung sind, die weniger noch unreflektiert in den Branchen-Jubel über endlich wieder konsumierbare Filme einstimmen. Denn Avantgarde und Progressivität standen ja nicht nur in den Richtlinien des Forums verzeichnet, sondern fanden in dessen Programm ebenso tatsächlichen Niederschlag. Hier waren die Filme, denen die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen vor der artistischen Perfektheit steht. Und entsprechend waren sie auch ausgewählt worden, bis hin zu filmisch fast analphabetischen Beispielen, die aber durch die noch ungelenk

<sup>10</sup> Siehe den Beitrag „Romantik und Gewalt“ in dieser Zeitschrift 188 (1971) 39 ff.

<sup>11</sup> Ausführlich behandelt in dieser Zeitschrift 184 (1969) 205 f.



formulierten Gedanken ihrer Macher die Gedanken des Publikums in Bewegung zu setzen vermochten. Gleichzeitig schlugen sich hier die vielfältigen Bemühungen junger Autoren nieder, waren die Erstlingsfilme eher über- als unterrepräsentiert, während der Wettbewerb genau das gegenteilige Gesicht zeigte.

Eine säuberliche Trennung also scheint sich vorzubereiten, eine Trennung der Filme in Unterhaltung und Nicht-Unterhaltung, in Tradition und Avantgarde, in Mode und Progressivität, in Perfektionismus und Erstlingsversuche. Diese sich ankündigende Spaltung eines Festivals nach unsachgemäßen Kriterien, die eine Spaltung des Publikums im Gefolge haben dürfte, ist eine große Gefährdung nicht nur für die Berliner Festspiele. Sie leistet nämlich einer Verfestigung falscher Maßstäbe Vorschub, unter denen bereits die vom Theater kommende Filmkritik der dreißiger bis fünfziger Jahre, unter denen das deutsche Kinopublikum stets gelitten hat. Die Anzeichen einer Überwindung solch sachfremder Unterscheidungsmerkmale, die sich in den letzten Jahren anzukündigen schienen, werden durch die Berliner Praxis aufs Spiel gesetzt. Es ist ein großer Irrtum, sollte man in Berlin wirklich glauben, die weitreichende Zufriedenheit der Berufsfestivaliers, vielleicht auch des Publikums, bestätige bereits den bequemen Modus einer Teilung des Festivals in Wettbewerb und „Forum des Jungen Films“. Die Institutionalisierung dieses Irrtums bedeutet für die sachgerechte Verbreitung des Mediums Film keinen Fortschritt, sondern einen Rückschritt.