

*Franz Everschor*

## Festspiele des jungen Films

Filme und Existenzfragen der 22. Internationalen Filmfestspiele Berlin

Im vergangenen Jahr trat neben das Wettbewerbsprogramm der Internationalen Filmfestspiele Berlin erstmals ein Parallel- und – wie sich herausstellen sollte – Konkurrenzprogramm. Als „Internationales Forum des jungen Films“ wird es von den Freunden der Deutschen Kinemathek organisiert und verantwortet. Schon im Vorjahr bezweifelten wir die Berechtigung der fast allgemeinen Zufriedenheit mit dieser aus taktischen Gründen initiierten Zweigleisigkeit des Berliner Festivals. Wir gaben zu bedenken, daß unsachgemäße Kriterien zur Teilung des Festivals geführt hatten, daß durch die Trennung der Filme in Unterhaltung und Nicht-Unterhaltung, in Tradition und Avantgarde, in Mode und Progressivität einer Verfestigung falscher Maßstäbe Vorschub geleistet werde, daß die Institutionalisierung der Zweiteilung für die sachgerechte Verbreitung des Mediums Film keinen Fortschritt, sondern einen Rückschritt bedeute<sup>1</sup>.

Unsere Skepsis wird durch die Erfahrungen mit der diesjährigen Berlinale bestätigt. Das Wettbewerbsprogramm war eine einzige Ansammlung von filmischen Belanglosigkeiten und schlimmerem, während selbst von Thema oder Machart attraktive Filme, wie Kenneth Loachs „Family Life“ und Walerian Borowczyks „Blanche“, im Forum liefen. Deutete sich im Vorjahr dieser Trend bereits an, so gab es damals doch wenigstens eine Reihe qualitativ akzeptabler Unterhaltungsfilme im Wettbewerb. Diesmal verdichteten sich die Enttäuschungen und Ärgernisse der unkompetenten Auswahl sehr bald zu der Einsicht, daß diese Art von Festival nun wirklich nutzlos und pure Zeitverschwendung ist. Über die Filme des Wettbewerbsprogramms im einzelnen zu berichten, erscheint (bis auf eine Ausnahme) unvertretbar, könnte man doch mit ebendemselben Recht über beliebige andere Filme schreiben. Die Tatsache, daß ein schlechter Film auf einem Festival gezeigt wird, sollte ihm nicht schon die Berechtigung zu vermehrter Publizität einbringen. Bezeichnend für den Tiefstand des Niveaus und der angebotenen Qualität ist übrigens auch, daß die Jury ausgerechnet Pier Paolo Pasolinis „Canterbury Tales“ den „Goldenen Bären“ zuerkannte und damit den schmerzlichen Niedergang eines eminent begabten Filmautors auch noch mit einer Auszeichnung dekorierte.

<sup>1</sup> Siehe den Beitrag: Geteilte Berlinale zwischen Mode und Progressivität, in dieser Zschr. 188 (1971) 199 ff.

## Das Festival fand im „Forum“ statt

Das „Forum des jungen Films“ dagegen tat alles, um seine noch schwache Position durch kluge und sachkundige Filmauswahl, unorthodoxe Präsentation und beispielhafte ergänzende Information zu stärken. Es gab eine Vielzahl interessanter und wichtiger Filme zu sehen, unter denen – wie schon erwähnt – auch mehrere waren, die dem Wettbewerbsprogramm gut zu Gesicht gestanden hätten. Die Veranstalter beließen es nicht bei der bloßen Vorführung von Filmen, sondern baten Autoren, Regisseure und Produzenten zur anschließenden Diskussion mit dem Publikum nach Berlin. Sie hielten außerdem daran fest, zu jedem gezeigten Film ein ausführliches Informationsblatt herauszugeben, das nützliche Texte zum Film, seiner Entstehung und seinen Machern liefert. Hier wird Film ernst genommen; jeder Gedanke daran, es mit einer Ware zu tun zu haben, tritt angesichts solcher Präsentation wohlthuend in den Hintergrund.

Wiederum erwies sich das Bemühen um Zusammenhänge als besonders fruchtbar. Man hatte die Filme zu erkennbaren thematischen Gruppen zusammengefaßt und führte überdies im „Arsenal“, dem Kino der Freunde der Deutschen Kinemathek, gleichzeitig ergänzende (zum Teil ältere) Beispiele vor. Am deutlichsten trat – schon wegen ihrer Aktualität – jene Gruppe von Filmen hervor, die sich mit der beruflichen und gesellschaftlichen Situation der Arbeiter und den Möglichkeiten und Bedingungen des Arbeitskampfs beschäftigten. Hier zeigte sich vor allem an der Gleich- und Verschiedenartigkeit zweier Filme, des deutschen Films „Liebe Mutter, mir geht es gut“ und des französischen Films „Coup pour coup“, der Vorteil des ergänzenden Vergleichs.

## Lohnarbeiter und Arbeitskampf als aktuelles Filmthema

„Liebe Mutter, mir geht es gut“, ein Film von *Christian Ziewer*, beschreibt am Beispiel des gelernten Schlossers Alfred Schefczyk, der als Transportarbeiter in einen Berliner Großbetrieb kommt, die Arbeits- und Lebensbedingungen unter dem besonderen Vorzeichen der Berliner Situation. In Schefczyks Betrieb soll ein Produktionszweig in die Bundesrepublik verlegt werden. Die damit zusammenhängenden Entlassungen kann der Betriebsrat nicht verhindern. Auch gegen eine Kürzung der Akkordzeiten kann er nichts ausrichten. Die Arbeiter protestieren deshalb mit einem spontanen Streik. Schefczyk berichtet darüber in anderen Abteilungen, deren Akkordarbeiter sich daraufhin dem Streik anschließen. Die Arbeiter bestimmen eigene Delegierte für die Verhandlung mit der Betriebsleitung, ziehen jedoch den kürzeren, weil sie nicht ausreichend informiert sind, um den Argumenten des Betriebsleiters konkretes Material entgegenzuhalten. Vage Versprechungen und Drohungen sind das Ergebnis, unter dessen Eindruck sich die Mehrheit der Arbeiter für eine Beendigung des Streiks entschließt. Auch Schefczyk nimmt deprimiert die Arbeit wieder auf. Als

kurz darauf einer der Delegierten fristlos entlassen wird, bemüht sich Schefczyk noch einmal, zu einer Änderung beizutragen. Er initiiert eine Unterschriftensammlung als Protest gegen die Kündigung.

Man merkt diesem Film an, daß sich sein Autor mit den theoretischen Grundlagen der gesellschaftspolitischen Situation, die er darstellt, wie auch mit den methodischen Möglichkeiten, einen solchen Stoff filmisch zu realisieren, genau auseinandergesetzt hat. Christian Ziewer (31) hat Theorie und Praxis eingehend erprobt – durch Studien, betriebliche und gewerkschaftliche Tätigkeit, durch mehrere Filme –, bevor er sich an die Arbeit zu seinem ersten Spielfilm machte. Wie exakt durchreflektiert schon die Wahl der Form ist, zeigen seine Äußerungen über die Rezipierung des Dokumentarfilms: „Das Verstehen des Dokumentarfilms setzt unseres Erachtens voraus, daß der Betrachter über so etwas wie analytische Kategorien verfügt, die es ihm ermöglichen, das empirische Material, das der Dokumentarfilm vorführt, zu verstehen und daraus auch politische Schlüsse zu ziehen. Natürlich greift auch der Dokumentarfilmmacher in sein Material ein und kann eine analytische Ebene mittels Montage, Kommentar und ähnlichem einbringen. Wir finden aber, daß ein Film, der sich mit explizit politischer Intention an den Zuschauer wendet, eine deutlichere Strukturierung dessen erfordert, was man an dokumentarischem Material zu dem Thema erfahren und gesammelt hat, eine Strukturierung, die so einschneidend eingreift, daß ein Spielfilm entsteht.“

Ziewers Film kam nicht aufgrund eines vorgefertigten Drehbuchs zustande, auch nicht aufgrund improvisierter Szenen. Vielmehr entstand er aus einem permanenten Dialog zwischen dem Filmmacher und Arbeitern, Vertrauensleuten und Betriebsräten, deren Berichte und Kritik, deren Gegenvorschläge und Weiterführungen in das endgültige Buch eingingen. Die Methode, ergänzt durch zahlreiche Laien in der Rollenbesetzung, erweist sich als Gewinn: Obwohl Fiktion, erreicht der Film ein Höchstmaß an Authentizität nicht nur im privaten Bereich der dargestellten Arbeiter, sondern vor allem in den aufgezeigten überpersönlichen, sozialen Mechanismen.

Der optimistisch selbstzufriedene Titel „Liebe Mutter, mir geht es gut“ wird im Verlauf des Films immer stärker in Frage gestellt. Diese Relativierung einer unkritisch übernommenen Traditionszufriedenheit ist bezeichnend für den Aufbau und das dialektische Ziel des Films: Ausgehend vom Geläufigen, Unwidersprochenen soll durch die einzelnen Stationen von Schefczyks Existenz, vom Verlauf des Arbeitskampfs und dessen Folgen beim Zuschauer ein Wahrnehmungsprozeß in Gang gebracht werden, der Zweifel an der Richtigkeit bequemer, tradiert Positionen auslöst, der ein neues Bewußtsein wecken soll, ein Bewußtsein der Möglichkeiten und Notwendigkeiten, die Lebensbedingungen der Lohnarbeiter durch gezielte, reflektierte Maßnahmen solidarischen Handelns zu verändern. Voraussetzung dazu ist, Einsichten in die komplexen Zusammenhänge vom Funktionieren eines Großbetriebs und von gewerkschaftlicher Arbeitervvertretung und ihren tatsächlichen Möglichkeiten aufgrund des Betriebsverfassungsgesetzes zu bekommen.

Ziewers Film ist so angelegt, daß sich Arbeiter darin wiederfinden können. Um diese Orientierung zu erleichtern, macht Ziewer sogar bewußt Zugeständnisse an die Sehgewohnheiten des Publikums, etwa in der Orientierung auf eine Hauptfigur. Die Konzeption als Spielfilm gestattet ihm, Einzelschicksal und soziale Komponenten miteinander zu verflechten, ohne ins bloße Theoretisieren zu verfallen oder in die Beschreibung eines anonymen Streikvorgangs. Am Beispiel kann er dem Zuschauer erste Anstöße vermitteln, etwas über wirtschaftliches Geschehen im gesamtgesellschaftlichen Prozeß zu erfahren und eigenes Verhalten zur Veränderung der Situation aufgrund dieser Erfahrungen besser einzuschätzen.

Es spricht für die Fähigkeiten Ziewers als Filmautor, daß ihm diese Verbindung von „Lernfilm“ und Handlungsfilm auf Anhieb überzeugend gelingt. Nirgends wird das eine vom anderen überwuchert, nirgends kommt der naheliegende Eindruck des Gestellten, Gespielten auf. Ziewers Film hat nicht nur ein eminent wichtiges Ziel und ist um dessentwillen der Unterstützung und Verbreitung wert, sondern er ist auch als Film eine der besten und überzeugendsten Arbeiten, die das junge deutsche Kino hervorgebracht hat.

#### Analyse oder Emotionalisierung als Mittel des Arbeiterfilms?

Ein Pendant zu Ziewers Film kam aus Frankreich: *Marin Karmitz' „Coup pour coup“*. Die Geschichte seiner Entstehung ähnelt den Methoden Ziewers, nur ist Karmitz noch weiter gegangen. Er hat rund hundert Arbeiterinnen für ein Monatsgehalt von je 1500 Francs engagiert, hat mit ihnen eine stillgelegte Fabrik wieder flottgemacht, sie unaufhörlich über das anvisierte Thema eines wilden Streiks und der Besetzung der Fabrik durch die Arbeiterinnen diskutieren und viele Details des Films aus der Improvisation entstehen lassen. Man kann sagen: dies ist ein Film, der ganz spontan von der Mitwirkung, den eigenen Ideen und Erfahrungen der Arbeiterinnen getragen wird. Er ist deshalb noch deutlicher als Ziewers Film das Werk eines Kollektivs.

Berichtet wird von der Arbeit in einer Konfektionsfabrik und den Folgen aufkeimenden Widerstands gegen die fast militärische Zucht, die in dem Betrieb herrscht. Zwei Arbeiterinnen, die andere aufzustacheln versuchen, werden entlassen. Daraufhin streiken die Kolleginnen. Die Gewerkschaften versagen und veranlassen durch ihr Verhalten, daß die Arbeiterinnen die Fabrik besetzen. Im Lauf der Zeit erkennen die Arbeiterinnen ihre Macht und die Möglichkeiten, die solidarischer Widerstand gegen Unternehmer und Gewerkschaftsvertreter eröffnet. Schließlich nehmen sie sogar den Arbeitgeber gefangen und sperren ihn in ein Kontor seiner eigenen Fabrik ein.

Obwohl im Entstehungsprozeß vergleichbar, ist Karmitz' Film der Arbeit Ziewers sehr unähnlich geworden. Während Ziewer versucht, dem Zuschauer möglichst differenzierte Einsichten in Zusammenhänge zu vermitteln, beschränkt sich Karmitz auf

die Weckung einer politischen Kampfstimmung, deren Grundlagen rein emotionaler Natur sind. Schwache Punkte in beiden Filmen sind die Unternehmerfiguren. Man mag das hinnehmen, weil ihnen mehr eine katalysatorische Funktion zukommt, weil sich an ihnen zwar der Arbeitskampf entzündet, sie jedoch nicht eigentlicher Gegenstand der Analyse sind. Kernpunkte der Auseinandersetzung sind die Bewußtseinslage der Arbeiter selbst und die Bedeutung der Gewerkschaften für den Arbeiter. Karmitz beschränkt sich leider bei der Darstellung beider Komplexe auf vereinfachte Stereotype, die kaum in der Lage sind, einen Erkenntnisprozeß in Gang zu setzen. Vielmehr wird statt der notwendigen Differenzierung auch im Detail zu den Mitteln pauschaler Stimmungsmache gegriffen. Die Vorgänge während der Fabrikbesetzung und der Einsperrung des Unternehmers sind reichlich naiv, bisweilen fatal aufgegaht und von zu geringem Unterscheidungsvermögen. Die privaten Milieus und Probleme der Arbeiterinnen werden zu wenig konkret angesprochen; sie erschöpfen sich in kuriosen Gemeinplätzen. Die Zeichnung der Gewerkschaftsvertreter ist einseitig übertrieben. All dies mag Karmitz aus der spontanen Erfindung heraus berechtigt erschienen sein, um die Zuschauer aus ihrer Lethargie aufzustören, um den Arbeitern ein ebenso spontanes Bewußtsein ihrer eigenen Möglichkeiten zu vermitteln. Die gute Absicht soll gar nicht bestritten werden, doch erscheint es in hohem Maße fragwürdig, auf dem Gebiet des Arbeits- und Klassenkampfes Emotionen zu schüren, ohne gleichzeitig dazu aufzufordern, die Aussichten und die Vertretbarkeit gewaltsamer Aktionen an den realen Voraussetzungen zu überprüfen.

#### Erschütternde Bilanz eines „Familienlebens“

Den vielleicht nachhaltigsten Eindruck hinterließ in Berlin der neue Film von *Kenneth Loach*, „*Family Life*“. Loach beschreibt darin den Wahnsinn als Produkt „normalen“ Lebens, genauer gesagt: eines Bürgertums, das nicht bereit ist, seine saturierte Selbstsicherheit in Frage zu stellen, wenn es um den Erziehungsprozeß der jungen Generation geht. Die 19jährige Janice Baidon hat solche Eltern. Ihre Sorge um die Entwicklung des Kindes ist echt, aber sie begreifen überhaupt nicht, was mit dem Mädchen vor sich geht, weil sie ihre eigene Position nie in Zweifel ziehen. Sie sind überzeugt von der unabdingbaren Richtigkeit jener Moral- und Gesellschaftsbegriffe, mit denen sie ihr eigenes Leben einrichten mußten; sie beharren darauf, Anerkennung für das in ihrem Leben Erreichte, „Aufgebaute“ zu erfahren; sie bemühen sich um Loyalität gegenüber dem Verhalten junger Menschen, doch diese Loyalität ist ausschließlich verbaler Natur. Janice wird durch die häuslichen Verhältnisse immer stärker in die Isolation, in die Opposition gedrängt, seelisch entscheidend gestört durch die von der Mutter – zu ihrem besten und unter moralischen Skrupeln – veranlaßten Abtreibung ihres Kindes. Die Eltern werden mit Janice nicht mehr fertig und suchen die Hilfe eines Psychiaters. Zunächst geraten sie an einen jungen, aufgeschlossenen

Arzt, dessen Gruppentherapie Janice möglicherweise helfen könnte. Doch die unkonventionelle Abteilung wird bald geschlossen und auch Janice der allgemein üblichen Behandlungsmethode mit Elektroschocks unterzogen. Janice verkrampft sich immer mehr und verschließt sich ihrer Umwelt völlig, nachdem ein Befreiungsversuch durch ihren Freund gescheitert ist.

Loachs Film geht vor allem deshalb erschreckend unter die Haut, weil die Verhältnisse, die er vorführt, so alltäglich sind. „Family Life“ ist schon die zweite Bearbeitung des Stoffs, der Loach seit seinen frühen Fernsehjahren immer wieder fasziniert hat. Er hat ihn in den sechziger Jahren für die BBC unter dem Titel „In Two Minds“ gedreht. Die lange Beschäftigung mit dem Stoff hat sicher dazu beigetragen, daß entscheidende Szenen auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft werden konnten, daß vor allem die immanente Diskussion über die Konzepte der organischen und dynamischen Genese von Psychosen wirklichkeitsnah realisiert wurde. Die Konsequenz, mit der familiäres, gesellschaftliches und medizinisch-therapeutisches Verhalten (man kann nicht einmal sagen „Fehlverhalten“) zum totalen Ruin einer Persönlichkeit führen kann, ist eine ebenso grausame wie nützliche Erkenntnis. Nützlich, weil im Film unablässig der Verweis auf bekannte, geläufige Situationen enthalten ist, die der Zuschauer reflektiv oder emotional mit einbringt und die eine Rückbeziehung des veranschaulichten Beispiels auf die eigene Erfahrungswelt geradezu erzwingt. „Family Life“ entläßt aus dem Kino betroffene Zuschauer.

### Faßbinders Drama weiblicher Gefühle

Aus dem Programm des Wettbewerbs verdient es nur ein Film, nachgetragen zu werden, schon deshalb, weil er eine neue Stufe in der Entwicklung *Rainer Werner Faßbinders* markiert, auf dessen Filme bereits mehrfach in dieser Zeitschrift hingewiesen wurde<sup>2</sup>. Faßbinders Film „*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*“ fand nahezu ungeteilte Zustimmung bei Publikum und Kritik. Faßbinder, bisher „enfant terrible“, umstrittenstes Kind des jungen deutschen Films, gehört inzwischen zum guten Ton. Was eckig und unwirsch an seinen Filmen war, fremd und herausfordernd, hat sich abgeschliffen, scheint einem betont derivativen, lukullischen Stil gewichen. Und Faßbinder hat sich inzwischen auch auf dem bürgerlichen, nicht nur dem Anti-Theater bewährt. Der Stoff zu seinem neuen Film kommt von der Bühne. Faßbinder gehört zur deutschen Bürgerkultur. Man kann sich ruhigen Gewissens auf ihn einlassen. Kann man das? Faßbinder war seit je provokant, romantisch, böse, melodramatisch zugleich. Er hat seit den ersten Versuchen einen Stil entwickelt, der sich deutlich wahrnehmbar (je nach Genre) an Walsh, Sternberg, Sirk oder (in der „Petra von Kant“) an Losey orientiert, einen Stil, der süffig, der leicht konsumierbar scheint.

<sup>2</sup> Siehe diese Zschr. 186 (1970) 206 ff. und 188 (1971) 205.

Doch ähnlich wie bei Losey ist gerade die Opulenz der Bilder, die Satttheit der Farben, die Fülle der Dekors, die Eleganz der Kamerabewegungen eine Falle. Faßbinders Filme haben keine Ecken mehr, aber einen doppelten Boden. Was auf den ersten Blick nach der Bestätigung bürgerlicher Attitüde aussieht, nach neu gewonnenem Einverständnis, erweist sich bei genauem Hinsehen als bitter-melancholische Sezierarbeit. Die Rechnung, Faßbinder requiriert zu haben, geht nicht auf.

Am wenigsten an seinem Film „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“. Diese Geschichte von der etwas exzentrischen Modeschöpferin und ihrer Verfallenheit an ein weiches, schönes Biest aus armen Verhältnissen ist kein Hoheslied auf die Emanzipation, die „aufgeklärte“ Bürger so gern für sich zu reklamieren pflegen. Sie ist auch kein Plädoyer für bürgerliche Moral, wie man die Resignation des Schlusses voreilig interpretieren könnte. „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“ demonstrieren vielmehr die leichte Verletzbarkeit und Zerbrechlichkeit aller moralischen Modelle. Reduziert auf das nackte Ich, auf die (nicht nur aus Bühnennotwendigkeit) in ein einziges Zimmer eingesperrte, mit sich selbst allein gelassene Petra von Kant erweist sich jede Art von Verhaltensmuster als sinnlos. Weder, daß sie den eigenen Gefühlen noch denen der anderen nachgibt, verschafft ihr die geringste Erfüllung. Erst, als sie sich mit allen überwirft, als sie sich bis zur totalen Bloßstellung selbst demütigt, gewinnt sie ein kleines bißchen Freiheit. Es ist die skeptische Freiheit des auf die eigene Liebesbereitschaft Angewiesenseins, die gibt, aber nicht Gleiches von anderen erwartet.

Faßbinder inszeniert die Geschichte als ein Drama der Gefühle, als das imposante, zerbrechliche Melodram des Scheiterns einer fordernden Liebe. Dabei löst er die Perfektion des manieristischen Stils, der blumig sensiblen Prosa, der statuarischen Schauspielerführung durch kalkulierte Distanzierungen auf. Sie sind glänzend gelungen, wie zum Beispiel die zelebrierten Schwenks oder Zooms auf die kontrapunktische Gestalt der stummen Dienerin oder der Einsatz von Verdi-Musik nach der großen dramatischen Auseinandersetzung, oder auch banal, wie der aufdringliche Verweis auf die allenthalben ins Bild gebrachten Modepuppen.

### Das Dilemma der Berliner Filmfestspiele

Zum Schluß eines Festivals wie der 22. Berlinale stellt sich für jeden kritischen Teilnehmer die Frage, ob die Existenz von Filmfestspielen, bei denen der Wettbewerb bis zur Belanglosigkeit entwertet ist, die inoffizielle Parallelveranstaltung des Forums jedoch ein Profil gewinnt, das immer mehr zur Auseinandersetzung mit den dort gezeigten Filmen verpflichtet, überhaupt noch sinnvoll ist. Schon seit vielen Jahren leiden die Berliner Filmfestspiele unter ihrer geringen Flexibilität, die in der buchstabengetreuen Beachtung der Statuten für A-Festivals begründet liegt. Sie leiden weiter unter einer zufälligen und nicht immer sachkundigen Auswahlpraxis. Schließlich erweist sich gerade in Berlin die dem Starkult der fünfziger Jahre entstammende

Präsentationsform der Filme als in hohem Maß fragwürdig. Das Dilemma der Berlinale ist seit langem offenkundig. Es führte 1970 zu einem öffentlichen Eklat, der den vorzeitigen Abbruch der Festspiele zur Folge hatte, später dann von der Festspielleitung als ein Problem der damals amtierenden Jury und linker Demonstranten bagatellisiert wurde<sup>3</sup>. Und es führte zur Gründung des „Internationalen Forums des jungen Films“. In den zwei Jahren seiner Existenz hat das Forum bewiesen, daß sich in seinen Räumen das eigentliche Festival abspielt, hat es den althergebrachten Wettbewerb überflüssig gemacht – es sei denn für ein paar Funktionäre und Filmwirtschaftler, die von dessen Vorhandensein profitieren.

Gleichzeitig macht sich aber auch bemerkbar, daß die Zweiteilung des Berliner Angebots eine nicht zu unterschätzende Gefahr beinhaltet: Beide Veranstaltungen ziehen sich auf ihre einmal profilierten Konzepte zurück und erscheinen um so unelastischer in der Filmauswahl, je leichter ihnen der Verweis auf die parallele Initiative wird. Gemeint ist, daß manche Filme, die nach Qualität und Anspruch durchaus auf dieses Festival gehörten, die bei entsprechenden Bemühungen auch für Berlin zu sichern gewesen wären, einfach unter den Tisch fallen, weil sie dem Wettbewerb zu „elitär“ sind, dem Forum aber nicht in seinen Charakter des „unabhängigen, experimentellen und engagierten Films“ passen. So blieben schon in diesem Jahr mehrere Filme auf der Strecke, obwohl Vertreter beider Veranstaltungen sie besichtigt haben und obwohl beide Seiten diese Filme sicher nicht als uninteressant abtun können. Als Beispiel sei der zweite Film von Jean Louis Bertuccelli, „Paulina 1880“, genannt, dessen Erstling, „Mauern aus Ton“<sup>4</sup>, vergangenes Jahr im Forum gezeigt worden ist. Dies ist solch ein Film „zwischen den Stühlen“: die stark gesellschaftsbezogene Geschichte eines Mädchens, das an der Unerfüllbarkeit seiner Sehnsüchte zugrunde geht. Ein in Details sicher zweifelhafter, aber hochbegabter Film, jedoch: ein sehr schwieriger, komplexer Stoff, von vordergründiger Unterhaltsamkeit weit entfernt; andererseits weder ein unabhängiger noch ein experimenteller Film, noch ein Film, der auf modische Attribute völlig verzichtet. Was aber ist wichtiger, die Befolgung eines selbstgesteckten Prinzips oder die möglichst vielseitige Präsentation diskutabler Filme? Oder anders gefragt: Fördert nicht gerade die Parallelität zweier Veranstaltungen das Sparten-Denken, statt es auszuschließen?

Die Summe aus allen Erfahrungen mit der Berlinale, aus den zwei Jahren paralleler Existenz von Wettbewerb und Forum, aus den Mängeln, die gerade die jetzt praktizierte „Koexistenz“ mit sich bringt, kann für 1973 nur die Forderung ergeben: Abschaffung des Wettbewerbs, Institutionalisierung des Forums als Festival, gleichzeitige Verbreiterung der Konzeption des Forums.

<sup>3</sup> Siehe den Aufsatz: Ende oder Neubeginn der Berlinale?, in dieser Zschr. 186 (1970) 203 ff.

<sup>4</sup> Ausführliche Besprechung in dieser Zschr. 186 (1970) 58 f.