

# Konturen eines aus den Nähten platzenden Festivals

Autor(en): **Schlegel, Hans-Joachim**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **31 (1979)**

Heft 19

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933287>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Konturen eines aus den Nähten platzenden Festivals

### *Das 11. Internationale Filmfestival von Moskau*

Das diesjährige 11. Moskauer Filmfestival (14. bis 28. August) fand im sechzigsten Jahr des Sowjetfilms statt. Anlass genug für ein auf Jubiläen versessenes Land, ein Übersoll an Festreden und Sonderveranstaltungen abzuleisten. Manches davon fiel eher ornamental als funktional aus. Einiges trug die Spuren hetzenden Termindrucks, was die einzige Entschuldigung für Grigorij Aleksandrows bitter enttäuschende Rekonstruktion des Eisensteinschen *«Que viva Mexico»*-Films wäre, die die ursprünglich avisierte geschichtsphilosophische Kontrapunktik aus Pathos und Ironie zu einem besseren Touristenfilm verwässert, faszinierendes plastisches Bildmaterial zum Opfer einer peinlich pseudofolkloristischen Soundkulisse werden lässt. Anderes wiederum verfehlte seine Wirkung nicht, war beeindruckend, aufschlussreich und interessant. Vor allem etwa die gigantische Ausstellung *«60 Jahre Sowjetfilm»*, wo die Filmentwicklung der einzelnen – also auch der kleineren – Sowjetrepubliken nicht nur auf Schautafeln und planen Filmphotos, beziehungsweise in Abstand heischenden Reliquien-Vitrinen zu bestaunen war, sondern die man in einem wörtlichen Sinne begehen und betasten konnte – vom Agitfilmwaggon der Bürgerkriegszeit über die Requisiten eines belorussischen Partisanenlagers oder beliebten Märchenlandschaften der Kinderfilmstudios bis hin zu den phantastischen Raumschiffen jüngster Science-Fiction-Filme: Filmgeschichte wurde hier Vergnügungspark und Bildungsstätte in einem. Ein sowjetisches Disneyland mit tieferer Bedeutung, da hier rund um die Uhr wichtige, auch wenig bekannte oder vergessene Filme aus allen Zeiten und von den verschiedensten Enden des sowjetischen Vielvölkerstaates zu besichtigen waren.

Zuweilen kam der verführerische Gedanke auf, ob man nicht hier seine Zeit viel nützlicher und sinnvoller als auf dem Festival selbst verbringen könnte. Denn entsprechend der geradezu überdimensionalen internationalen Beteiligung an diesem Moskauer Festival – 104 Länder (plus UN, UNESCO, PLO und *«Patriotische Kräfte Chiles»*) mit über 500 Kurz-, Spiel- und Kinderfilmen – fiel eine Trennung von Spreu und Weizen ausgesprochen schwer, mussten längere Durststrecken mittelmässiger, ja schwächerer Film in Kauf genommen werden. Das gilt insbesondere für den Kurzfilmwettbewerb, bei dessen Programmierung offensichtlich in mehreren Fällen eher *«festival-diplomatisch»* nach möglichst umfassender Weltrepräsentanz geschieht als auf filmsprachliche Konsequenz geachtet wurde. Andererseits waren hier eine Reihe von Ländern vertreten, von denen man noch nicht einmal wusste, dass in ihnen filmisch gearbeitet wird – San Tomé et Principé, die Seychellen-Inseln und Réunion etwa, aber auch erste Dokumentarzeugnisse aus Äthiopien, Afghanistan und Nicaragua waren zu besichtigen. Am aufregendsten vielleicht die Zwei-Stunden-Dokumentation *«Für Freiheit!»*, gedreht von Khomeinis neuem stellvertretendem Kulturminister Hossein Torabi – ein Film, der trotz aller Länge in geradezu spannender Weise die Emotionen der in Bewegung gekommenen iranischen Massen dokumentiert und dabei ungewollt auch Hintergründiges aufzeigt (etwa im Interview eines iranischen Bauern, der sich bei jeder Antwort mit dem neben ihm stehenden islamischen Geistlichen berät).

Dass mancher Kurz- und Spielfilm der in Moskau glücklicherweise nicht nur als Alibi am Festivalrand, sondern so stark wie sonst nirgendwo vertretenen *«Dritten Welt»* häufig genug noch deutliche Zeichen eines komplizierten Kampfes um kulturelle und ästhetische Selbstfindung trägt, sollte als bittere Frucht langjähriger kulturimperialistischer Abhängigkeit begriffen und so auch historisch-dialektisch eingeordnet werden. Dass aber einige filmisch hochentwickelte Länder des *«Westens»* – Frankreich, England oder die BRD etwa im Gegensatz zu Italien, Spanien oder Dänemark – eher zweitklassige Arbeiten nach Moskau schicken zu können

glaubten, ist unverständlich und zumindest eine Fehleinschätzung der Potenzen und Möglichkeiten dieses Festivals.

### *Der neue Tarkovskij: «Stalker»*

Nicht allzu glücklich schien allerdings auch die Wahl von Savva Kulischs *«Der Start»* zum offiziellen sowjetischen Wettbewerbsbeitrag. Diese Filmbiographie des 1935 verstorbenen «Vaters der sowjetischen Raumfahrt» Konstantin Ziolkowski präsentiert sauberes Handwerk im monumentalen 70-mm-Format, dessen perfekt gemachten Bild-Ton-Effekte dem in Moskau «ausser Wettbewerb» gezeigten Coppola-Film *«Apocalypse Now»* Konkurrenz machten. Mehr aber auch nicht! Selbst das Schauspieler-Debut von Jevgenij Jevtuschenko, dem einstigen «Enfant terrible» kritisch-engagierter Sowjetlyrik der sechziger Jahre, konnte diesem Film bestenfalls zu grösserer Publicity, nicht aber zu höheren künstlerischen Weihen verhelfen.

Da hätte man sich denn schon lieber Andrej Tarkovskijs neuen Film *«Stalker»* im Wettbewerb gewünscht, der für Cannes nicht mehr rechtzeitig fertig wurde und jetzt offensichtlich für ein anderes Festival aufgespart wird, jedenfalls in Moskau nur am Rande, in einer «Sovexportfilm»-Messevorführung zu sehen war. Wer ihn hier sah, der wurde für sämtliche Durststrecken gleich auf einmal entschädigt. Denn Tarkovskij hat es in diesem Film geschafft, die besten Elemente aus *«Solaris»* und *«Der Spiegel»* zu einer kreativen Synthese zusammenzuschliessen – die philosophische Dimension von *«Solaris»* ohne dessen vordergründig spekulatives Dekor und den evokativen, in die Innenwelt der Dinge, Phänomene und Zusammenhänge vorstossenden Realismus des *«Spiegel»* ohne die monologe Kompliziertheit eigener wie fremder Bild- und Wortzitate. Tarkovskijs ausgesprochen freie Adaption eines Science-Fiction-Romans der Brüder Strugatzkij verlässt die Konventionen herkömmlicher Filmgattungen und stösst zur Kategorie eines relativ sujetkargen philosophischen Films vor, die Grenzfragen menschlichen Seins und Handelns, ja sogar der Relativität von Raum, Zeit und Logik zu ihrem eigentlichen Inhalt macht.

Das Sujet im traditionellen Sinne ist karg, «handlungsarm»: Stalker, ein Outcast, ein Unangepasster mit dem geschorenen Schädel eines entflohenen Sträflings, bietet sich einem Schriftsteller und einem Wissenschaftler als «Guide» in die «verbotene Zone» an, als Führer durch ein Reich unbekannter Gefahren. Ein Gebiet, in dem unbekannte, unsichtbare Kräfte aus dem Kosmos gelandet sind, die der irdische Staatsapparat nicht besiegen konnte, und deren Gebiet er daher zur streng abgeschirmten «verbotenen Zone» erklärte. Stalker hat hier einen Stein in einer Wand entdeckt, durch den hindurch man zu neuem Wissen und ewiger Freude gelangt. Doch weder der «Wissenschaftler» noch der «Schriftsteller» (beide tragen keine Namen, sondern sind Gattungsvertreter) können diese Mauer der Konventionen durchstossen. Sie wagten sich zwar in unbekanntes Gelände, in die «verbotene Zone», wo die Kategorien von Raum, Zeit und Logik aufgehoben, beziehungsweise in ihrer Relativität konkret erfahrbar geworden sind, aber sie taten dies als «Touristen», die diese letzte Konsequenz nicht aufbringen und aus der «verbotenen Zone» in die Tristesse ihres grauen Alltags, der diesseits der «verbotenen Zone» liegenden «Normalwelt» (im Gegensatz zu den Farben, schönen Landschaften und dem Vogelgezwitscher in der «Zone» ist hier alles von einer an Van Goghs Kohlezeichnungen aus der Borinage erinnernden Schwarz-Weiss-Fakturen verkommener Industrielandschaft geprägt) zurückkehren. Nur Stalkers Kind, ein kleines gelähmtes Mädchen, hat offensichtlich die Mauern der «Normalität» durchbrochen: In der Schlusseinstellung fegt es mit der psychokinetischen Kraft seiner Augen Teegläser vom Tisch.

Obwohl die ungewöhnliche Länge dieses Films vor allem von Reflexionen und Disputen über die jeweils unterschiedlich erfahrene Relativität von Raum, Zeit und Logik in der «verbotenen Zone» ausgefüllt wird, bricht eine selten intensive Spannung



Zeigt Möglichkeiten und Grenzen kritischer Filmarbeit in Polen auf: «Der Amateurfilmer» von Krzysztof Kieślowski».

niemals ab. Es ist dies eine Spannung, die aus einer immer wieder hinausgezögerten (und letztlich uneingelösten) Erwartung der grossen Katastrophe, einer alles verändernden Wende, aber auch aus einer fremden Filmsprache voller Bilderrätsel und dunkler Doppelbödigkeit kommt. Aus einer seltsamen Mischung von traumhafter Verfremdung und überwachem Detailrealismus, wofür beispielhaft jene collageartigen Sequenzen zitiert seien, in denen Relikte des Alltags im Wasser wie unter einem stetig bewegten Zerrspiegel liegen.

#### *Wider die Realität des «Normalen»*

Die Grenzen «normaler» psychophysiologischer Erfahrungen und Möglichkeiten lotete in Moskau auch der Bulgare Christo Christov in seinem Wettbewerbsfilm «Die Barriere» aus. Auch hier geht es um die Überwindung einer «normalen» Grenze, der Barriere physischer und psychischer Schwerkraft. Die seismographische Sensibilität Dorotheas, Patientin einer offenen psychiatrischen Klinik, ist kreativer als die ihrer «normalen» Umwelt, befähigt sie sogar, sich im übertragenen wie wörtlichen Sinne über die Realität des «Normalen» zu erheben, zu «fliegen». Allerdings muss sie scheitern, tödlich verwundet auf den Boden dieser «normalen» Realität aufschlagen, weil ihr einfühlungsfähiger Freund – der Komponist Antoni – vor dieser Barriere scheut, sie nicht zusammen mit ihr überwinden kann. Christo Christov greift in diesem Film zu keinerlei surrealen Kunstgriffen oder -verfahren. Er erarbeitet sein Thema als genau beobachtender psychologischer Realist. Dies allerdings mit einer Meisterschaft, die von der Zeichnung realer Dinge zur Realität der Dinge vorzustossen vermag.

Die beiden Beispiele widersprechen zweifelsohne mancher hierzulande gängigen Vorstellung über das künstlerische Schaffen in sozialistischen Ländern. Doch diese Tatsache sollte vor allem zu einer kritischen Überprüfung gar zu voreilig verbreiteter Klischees bringen und nicht zu gängigen Spekulationen verführen, die das «Ungewohnte», «Nicht-Ins-Bild-Passende» als Ausnahme von dem Gesamtprozess künstlerischer Entwicklungen in den sozialistischen Ländern isolieren. Denn so etwas wäre ebenso undialektisch wie ahistorisch.

Zu welcher funktionalen Ausdruckskraft der scheinbar konventionelle Realismus führen kann, demonstrierte in Moskau der ausserordentlich konsequente kubanische Frauenfilm *«Teresas Porträt»*, in dem Pastor Vega, also ein männlicher Regisseur, die von präzisiertem Detailbewusstsein getragene Emanzipationsgeschichte einer kubanischen Arbeiterin und «Hausfrau» erzählt, die sich von den patriarchalischen Besitzansprüchen ihres politisch, aber nicht privat progressiven Ehemannes befreien lernt.

Das Problem gleichberechtigter und gleichzeitiger Emanzipation von Mann und Frau greift auch der bisher vor allem als kritischer Dokumentarfilmer («Spital», «Lebenslauf», «Sieben Frauen verschiedenen Alters») bekanntgewordene Pole Krzysztof Kieślowski im Zusammenhang einer prinzipiellen Sichtung der Möglichkeiten und Grenzen kritisch-realistischer Filmarbeit im Polen der Gegenwart auf. In seinem mit Moskauer Gold ausgezeichneten Film *«Der Amateurfilmer»* kommt ein polnischer Arbeiter und Heimfilmer zu unerwarteter Anerkennung berühmter Regisseure wie Krzysztof Zanussi, gerät aber zugleich in Konflikt mit seinem bürokratischen Betriebsleiter, der das Werksjubiläum ohne kritisch realistische Zwischentöne gefilmt sehen will. Diese gewichtige Frage nach Funktion und Stellenwert des Films in einer sozialistischen Gesellschaft verknüpft Kieślowski mit der ebenso gewichtigen Frage nach der Verantwortung des Filmers für seinen persönlichen Bereich: Inwieweit darf die gesellschaftlich wie individuell notwendige kreative Selbstverwirklichung Ansprüche und Bedürfnisse der eigenen Familie ausklammern? Bezeichnenderweise bewegt sich Kieślowski im Zwischenbereich von Spiel- und Dokumentarfilm. Eine Tatsache, die nicht nur auf seine intensive Verwurzelung mit dem Dokumentarfilmschaffen zurückverweist, sondern einen wichtigen Trend, eine neue Möglichkeit des Films signalisiert (erinnert sei an die Filme von Kieślowskis Landsmann Zanussi oder den wichtigen Film *«Avantage»* des Bulgaren Georgi Djulgerov): Vielleicht wird in dieser Richtung Eisensteins Ideal eines «Nichtspielfilms jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm» verwirklicht.

### *Antifaschistisches aus Italien und Spanien, sozialkritisches Engagement aus der «Dritten Welt».*

Gemeinsam mit Kieślowskis *«Amateurfilmer»* erhielten zwei neue Arbeiten von Francesco Rosi und Juan Antonio Bardem Goldpreise: *«Christus kam nur bis Eboli»*, in dem Rosi den gleichnamigen autobiographischen «Roman» seines Landsmannes Carlo Levi verfilmte (Vgl. ZOOM-FB 12/79, S.4). Während Rosi seinen aktualitätsbezogenen Antifaschismus eher indirekt, mit der emotional analytischen Kraft evokativ eindringlicher Filmbilder vorträgt, ist Bardems filmische Rekonstruktion zeitgenössischen frankistischen Terrors von expressiver Leidenschaft und unmittelbar mobilisierender Anklage geprägt. Unter Einbeziehung dokumentarischer Authentizität wird in *«Sieben Tage im Januar»* ein analytisches Gesellschaftsbild des gegenwärtigen Spaniens gezeigt: das nach Francos blutiger Diktatur aufgebrochene neue Arbeiterbewusstsein, das jetzt offen für seine Rechte, für Amnestie und Legalisierung der Kommunistischen Partei Spaniens (deren ZK-Mitglied der Regisseur ist) eintritt. Aber auch die Agonie eines faschistisch gesinnten Grossbürgertums, das seine Privilegien mit hasserfülltem, blutigem Terror zu verteidigen sucht. Der Film kulminiert in leidenschaftlichen Bildern von der Beerdigung der Opfer, die zu einer machtvollen Demonstration wurde, zu einer von der Leinwand in den Zuschauerraum überspringenden Manifestation eines neuen, militanten Demokratiebewusstseins.

Bewusst politisch und sozialkritisch engagiert waren auch die meisten Filme der «Dritten Welt». Allerdings mit unterschiedlicher gesellschaftlicher und ästhetischer Konsequenz. Manche passen sich einem fragwürdigen Publikumsgeschmack an (etwa *«Die zerrissene Fahne»* des Mexikaners Gabriel Retes, der Sozialkritik zu einem reisserischen Thriller verkommen lässt und einen seltsamen «Erpressersozia-

lismus» predigt). Andere stehen noch zu sehr unter dem Eindruck einer vom Hollywoodschen Kulturimperialismus geborenen Kommerzfilmästhetik (etwa «*Sonnenaufgang*» aus Sri Lanka oder der syrische Film «*Süss ist meine Liebe*»), oder sind von einem an unverdauten westeuropäischen Vorbildern orientierten Intellektualismus geprägt, bei dem statt analytischer Sinnlichkeit langatmige Kopflastigkeit herauskommt wie in dem algerischen Film «*Nahla*», wo Farouk Belouffa ein Psychoporträt des libanesischen Kleinbürgertums zu zeichnen versuchte.

Die gewichtigsten konstruktiven Ansätze des «Dritten Welt»-Films demonstrierten in Moskau der Inder Mrinal Sen und der Nigerianer Ula Balagoun. Mrinal Sen verknüpft seine anklagenden Bilder von der Not der am Rande der indischen Gesellschaft in ständiger Nähe des Hungertodes lebenden Outcasts mit symbolischen Parallelen zum sagenhaften Helden indischer Mythologie, zu «*Parashuram, dem Mann mit der Axt*» (Vgl. ZOOM-FB 6/79, S. 10), der das von den reichen Herrschern angetane Unrecht mit der Axt rächte. Der nigerianische Film «*Freiheitskampf*» bringt mit den «naiven» Mitteln einheimischer Volkstheatertraditionen (vergleichbar etwa einer Mischung aus italienischer «Commedia dell'arte» und französischem Guignol) und ernstgenommener Folklore eine bilderbogenhafte Analyse des antimonarchistischen Kampfes im Nigeria der Jahrhundertwende. Entscheidend scheint, dass sich beide Filmer auf eigene Erzähltraditionen und Darstellungsformen besinnen. Denn genau dies scheint der Weg zu kreativer kultureller Selbstfindung in der «Dritten Welt» zu sein.

Hans-Joachim Schlegel

---

## FILMKRITIK

---

### Der Landvogt von Greifensee

Schweiz 1979. Regie: Wilfried Bolliger (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/272)

I.

Für Gottfried-Keller-Verfilmungen gibt es in der Schweiz Massstäbe. Gesetzt wurden sie durch Hans Trommers unvergesslichen «Romeo und Julia auf dem Dorfe» (1942) und auch durch den abwegig politisierten und skandalisierten Fernsehfilm «Ursula», den der DDR-Regisseur Egon Günther in Zusammenarbeit mit den Fernsehen DRS 1978 realisiert hat. Leopold Lindtbergs «Die missbrauchten Liebesbriefe» (1940) erscheint neben diesen sehr unterschiedlichen, aber schillernden Werken recht unverbindlich, was die Originalität anbetrifft, wenn ich auch die Schönheit dieses Filmes nicht verkennen will. Massstäbe fördern Erwartungshaltungen. Aber nicht nur aus diesem Grunde erscheint es mir ein schwieriges Unterfangen, Kellers Novelle «Der Landvogt von Greifensee» für den Film zu adaptieren, sondern weil sie zu jenen im letzten Lebensabschnitt geschriebenen Geschichten gehört, von denen der Dichter gesagt hat: «Hier wird überall nicht politisiert, sondern nur fabuliert und komödiert.» Passt solches nicht schlecht in eine schweizerische Filmlandschaft des sozialen und politischen Engagements?

II.

Politischen Sprengstoff – bei Keller nicht selten anzutreffen, verstand er selber sich doch auch als politischen Kopf – gibt es in der Geschichte um den Landvogt in der Tat nicht. Gewiss, gelegentliche kurze Exkurse und in knappen Sätzen vermittelte Ansichten zu bestimmten Zuständen, insbesondere jenen der Demokratie in Ver-