Die XX. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1970

Autor(en): **Vian, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1970)**

Heft 8

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964535

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Heute – zwanzig Jahre nach den ersten Berliner Filmfestspielen – haben wir nicht so sehr Veranlassung, in Jubiläumsstimmung zu machen, sondern wir tun gut daran, ruhig und nüchtern Bilanz zu ziehen und zurückzublicken — nicht zornig, aber auch nicht selbstzufrieden. Klaus Schütz, in der Eröffnungsansprache

Die Frage allerdings bleibt, ob nicht auch unsere Filmfestspiele künftig grundlegend reformbedürftig sind und ob wir nicht gerade angesichts der Tradition von zwanzig Jahren Schritte und Schnitte brauchen, die mutig nach vorne weisen.
Klaus Schütz, Regierender Bürgermeister

Die XX. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1970

Das geplatzte Festival

Runde Zahlen haben es in sich! Sie ergeben meist ein Alibi für Feierlichkeiten; zumindest aber sind sie willkommener Anlass, besinnlich zurück und mutig voraus zu schauen: Die XX. Internationalen Filmfestspiele Berlin waren also im voraus schon geradezu prädestiniert, Diskussionen über ihre Veränderung Raum zu geben. Nur, dass es so kommen würde, wie es kam, dachte keiner. Platzt sie oder platzt sie nicht, hiess die Frage vor Beginn der Berlinale 1968; heuer erhielt die Devise des stellvertretenden Leiters der Festspiele eine erweiterte, unerwartete Gültigkeit: «Man kann gar nicht so dumm denken, wie die Dinge manchmal laufen können.»
Wie Sie aus der Tagespresse bereits wissen, ging es um den deutschen Film «O. K.» von Michael Verhoeven, der den Schauplatz eines Kriegsverbrechens — die Vergewaltigung einer Vietnamesin durch amerikanische Soldaten — in den bayrischen Wald verlegt. Nach heftigen Auseinandersetzungen innerhalb der Jury wollte diese vom Festival-Auswahlausschuss noch einmal prüfen lassen, ob der Film auch wirklich zur «Verständigung und Freundschaft unter den Völkern» (Festival-Reglement) beitrage. Durch Indiskretionen gelangte das Gerücht an die Öffentlichkeit, «O. K.» sei aus politischen Gründen vom Festival ausgeschlossen worden. Die Jury trat zurück, und erstmals wurden an der Berlinale keine Preise vergeben. Auf zahlreichen, konfusen und schier endlosen Pressekonferenzen konnte — nicht zuletzt wegen der Hilflosigkeit der Festspielleitung — nicht geklärt werden, was eigentlich genau vorgefallen war. Dies war noch unerfreulicher als der Vorfall selbst. Vorteihaft daran war höchstens, dass die Diskussionen über die notwendigen Veränderungen der Berlinale, nachdem sich die Gemüter etwas beruhigt hatten, mehr Resonanz, mehr Öffentlichkeit erhielten.

Festival mit politischem Hintergrund

«Das erste Festival 1951 war erstrangig ein Ereignis von politischer Bedeutung — die Manifestation der Lebenskraft einer Stadt», rief Willy Brandt 1960 in seiner Eröffnungsrede in Erinnerung. Und in einem Berlinale-Bericht von 1951 heisst es: «Tausende von Ostberlinern kommen über die Sektorengrenze und fühlen, dass Westberlin, auch als Inselstadt, erneut ein Tor zur Welt geworden ist.» 1953 (17. Juni!) wurde in der Eröffnungsrede betont: «Berlin wurde — unbegründet — ein weltpolitisches Problem. Und es ist unvermeidlich, dass selbst die Festspiele politisch gesehen werden. Jeder, der diese Stadt besucht, muss das wissen!» Diese Hinweise begrün-

den eindeutig, warum es immer darum ging, möglichst viele Gäste und Filme aus möglichst vielen Ländern an der Berlinale zu präsentieren. Desgleichen war es wichtig, eine grosse Publicity in Presse, Rundfunk und Fernsehen zu erreichen. (Der Umstand, dass selbst renommierte Fachzeitschriften — übrigens auch heute noch — nur einen Mitarbeiter und damit nicht mehr als das letzte Provinzblatt entsenden dürfen, spricht für sich selbst.) Diese Absichten wurden weitgehend erreicht und hatten damals auch ihren Sinn. Es ist nämlich zu bedenken, dass einst Tausende von Schaulustigen die Strassen bei der Ankunft eines Filmstars säumten; dass etwa 1959 24 000 Personen den öffentlichen Vorführungen in der «Waldbühne» beiwohnten. Einiges aber hat sich inzwischen geändert. Der Film im allgemeinen und Filmfestspiele im besonderen stossen nicht mehr auf jenes spontane Interesse von einst und werden dies nie wieder tun. Höchste Zeit, die alten Träume auszuträumen — die Strukturen grundsätzlich zu verändern!

Gegensätzliche Interessen

Drei Interessenfelder zeichnen sich auf einem Festival ab: Die Politiker, welche die Gelder bewilligen, möchten eine möglichst günstige Wirkung auf eine breite Öffentlichkeit; die Produzenten und Filmverleiher glauben nach wie vor an die Werbewirksamkeit der Preise (Goldener Bär) und erwarten daher, dass keine Filme für den offiziellen Wettbewerb ausgewählt werden, die dem Geschmack des Kinopublikums in allen seinen Schichten konträr zuwiderlaufen und nur einen kleinen Kreis sich elitär gebärdender Extremisten zufriedenstellen; die Cinéasten und Filmkritiker nehmen an einem Festival teil, weil sie rechtzeitig und möglichst breit über neue, wertvolle Filme informiert sein wollen — neuen Entwicklungen der Filmsprache gilt ihr besonderes Interesse.
Bisher wurde versucht, jeder dieser Gruppen einigermassen gerecht zu werden, bei jeder aber hat die Unzufriedenheit in den letzten Jahren zugenommen.
Nun, Patentlösungen bieten sich natürlich keine an. Zwei Dinge — sie wurden auch in den Diskussionen oft genannt — scheinen mir aber für ein neues Festival wichtig: Kein weiterer Versuch, die verschiedenen Interessen unter einen Hut zu bekommen, sondern den wesentlichsten Gruppen ihre eigene Lösung; möglichst solche Filme auszuwählen, die morgen wichtig werden könnten und nicht nur solche, die bereits heute einen Publikumserfolg versprechen. «Das Festival enthüllte, dass eine Krise des sogenannten ‚Konsumfilms' klar wahrnehmbar wird und dass das Ungewöhnliche eine spezielle Chance hat. Das künstlerische Ereignis des Festivals ermöglicht zu sagen, dass der grösste Teil des hier Gezeigten Zukunft hat.» Dies wurde vor elf Jahren geschrieben; heute gilt der zweite Satz nicht mehr — dass er wieder gilt, genau das sollte erreicht werden.

Walter Vian

Trostpreise

Nachdem es wegen des Rücktritts der Jury nicht zur Verleihung der goldenen und silbernen Bären gekommen war, taten sich 9 Journalisten aus 5 Ländern zu einer Jury zusammen und vergaben 3, vom Berliner CDU-Vorsitzenden Peter Lorenz gestiftete Silberpokale als Preise an: «Eine schwedische Liebesgeschichte» von Roy Anderson (Schweden), «Der fremde Gast» von Moshe Mizrahi (Israel) und «Der Konformist» von Bernardo Bertolucci. Anderssons Film erhielt auch den Preis für das beste Drehbuch der «International Writers Guild» sowie den Preis der Unicrit (Internationale Kritikervereinigung). Die Vertreter der OCIC (Internationales Katholisches Filmbüro) empfahlen die folgenden Filme: «Warum läuft Herr R. Amok?» von R. W. Fassbinder (Deutschland), «Der fremde Gast» von M. Mizrahi, «Der Schakal von Nahueltoro» von Miguel L. Cucumiles (Chile) und «Out of it» von Paul Williams (USA).

Aufgefallen

Neben den Filmen des Wettbewerbs wurden in einer Retrospektive 10 Gewinner der vergangenen 19 Berlinalen sowie 10 weitere bemerkenswerte Filme gezeigt.
Gleichzeitig zu den Festspielen ging eine Woche des lateinamerikanischen Films über die Leinwand, die besonders in progressiven Kreisen grosse Beachtung fand. Das politisch engagierte, unabhängige Kino in Lateinamerika erfüllt eine zentrale Funktion im Befreiungskrieg der unterdrückten Völker der Dritten Welt. Einen politischen Hintergrund hatte auch die Sperrung des Saura-Films «Garten der Lüste» durch die spanische Regierung, die sich damit gegen den Entscheid der Auswahlkommission stellte. Leider ging der schweizerische Beitrag «Black out» in den allgemeinen Unruhen am Schluss der Festspiele unter. Jean-Louis Roys Film zeigt ein von Kriegsangst verfolgtes, altes Ehepaar, das sich von der Umwelt abschliesst und in völliger Isolation zu Grunde geht.
Nachfolgend seien noch vier der in Berlin aufgeführten Werke, die einer besonderen Auseinandersetzung lohnen, kurz vorgestellt.

O. K.

Produktion: Rob Houwer, Deutschland; Regie und Drehbuch: Michael Verhoeven, 1970; Kamera: Igor Luther; Darsteller: Friedrich Thun, Hartmut Becker, Wolfgang Fischer, Ewald Prechtl, Michael Verhoeven, Eva Mattes u. a.

Die kleine Vietnamesin Mao starb am 18. November 1966. An diesem Tag wurde sie von vier amerikanischen Soldaten in Vietnam verschleppt und vergewaltigt, erstochen und erschossen. Auch Erikson war dabei. Er war der fünfte Mann. Er konnte dem Mädchen nicht helfen. Aber er ging zum Captain der Einheit und meldete den Vorfall. Erikson wurde abgewiesen und die Anzeige unterdrückt.
Den Vietnam-Berichten haftet etwas Exotisches, Fremdes an. Deshalb hat Michael Verhoeven den Schauplatz des Geschehens nach Bayern verlegt. Friedliche Bürger in Uniform quatschen während einer Gefechtspause und jassen in ihren Schützenlöchern. Echt bayrische Flüche schallen durch den Wald. Zwischen zwei Spielen hetzt der Korporal die Soldaten in Gasmasken umher. Ein Mädchen taucht im verlassenen Wald auf. Die grauenhaften Geschehnisse nehmen ihren Lauf . . .
Ein bayrisches Vietnam-Spiel? «Ja und nein», meint Michael Verhoeven dazu. «Über die traditionelle Form des Passionsspiels, Oberammergau zum Beispiel, bin ich auf die Idee gekommen, meine Filmhandlung bewusst als Spiel zu inszenieren. Die Schauspieler stellen sich am Anfang des Films vor und sagen, welche Rollen sie spielen. Erst dann ziehen sie sich die amerikanische Uniform an, erst dann beginnt die eigentliche Handlung. Am Ende schlüpfen sie aus den Dschungeluniformen wieder in ihre Privatkleidung. Sie sprechen bayrisch, weil ich eine möglichst volksnahe Sprechweise haben wollte und weil meiner Meinung nach gerade das Dialekt etwas von Brechtscher Dialogik hat, womit ich das gewünschte Mass an notwendiger Verfremdung erreiche. Mein Film hat nichts zu tun mit einer folkloristischen Klamotte, er hat sehr starke Agitationselemente und ist auf Grund seiner Thematik und im Sinne meiner Einstellung zum Vietnam-Problem ein politischer Film.»
Doch «O. K.» ist keineswegs ein antiamerikanischer Film. Das Thema Gewalt und Brutalität ist universell. Das scheinbar harmlos beginnende Spiel zeigt einmal mehr, dass sich die Brutalität des Menschen oft in einem durchaus harmlosen Gewand offenbart. wf

Il conformista (Der Konformist)

Produktion: Green Film, Italien; Regie und Drehbuch: Bernardo Bertolucci, 1970; Kamera: Vittorio Storaro; Darsteller: Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, E. Tarascio, D. Sanda, Yvonne Sanson, Pierre Clementi und andere.

Marcello, Philosophie-Professor im faschistischen Italien, ist der Prototyp eines Konformisten. Er glaubt, durch seine Konformität die Schuld seiner Kindheit zu sühnen. Damals hatte er Beziehung zu einem jungen Homosexuellen. Eines Tages schoss er mit einer geschenkten Pistole auf ihn. Vom faschistischen Regime erhält er nun den Auftrag, seinen ehemaligen, antifaschistischen Dozenten, Professor Quadri, in Paris umzubringen. Obwohl Marcello den Befehl ohne Widerrede sofort annimmt, ist er zu feige, die Tat wirklich durchzuführen. Gedungene Mörder kommen ihm zuvor. Auf einer Strasse in Rom begegnet ihm später ein Mann, in dem er seinen ehemaligen homosexuellen Freund wiederzuerkennen glaubt. Marcello bricht zusammen. Sein Leben der Anpassung an Gesellschaft und Regime war sinnlos geworden.
Bertoluccis Film ist eine bösartige Aufzeichnung einer dekadenten Gesellschaft. Er zerstört jede Hoffnung einer Wandlung dieser faschistisch-sadistischen Gesellschaftsschicht. Gequält von Schuldgefühlen, vegetieren sie dahin. «Der Konformist» geht über seinen historischen Rahmen hinaus und wird eine beissende Kritik am Neofaschismus Italiens. Bertolucci versucht eine Psychologie des Faschismus zu entwickeln. Der individualpsychologische Prozess von Marcello ist übertragbar auf jeden Konformist.
Konformismus aus Schwäche, Angst oder Schuldgefühlen mag psychologisch noch einfühlbar sein. Der Prozess der Anpassung ist ein notwendiger Mechanismus jeder Persönlichkeitsentwicklung. Kein Mensch bringt den Mut und die Kraft auf, während seines ganzen Lebens dauernd im Widerspruch zur Gesellschaft zu stehen. Doch wenn der Konformitätszwang zum Verrat und zur Vernichtung von Menschenleben führt, bleibt nur Verabscheuung und Ekel zurück. Bertolucci meint dazu: «Es gibt keine Wut, sondern etwas, das weiter geht.» wf

En kärlekshistoria (Eine schwedische Liebesgeschichte)

Produktion: AB Europa Film, Schweden; Regie und Drehbuch: Roy Andersson, 1970; Kamera: Jörgen Persson; Darsteller: Ann-Sofie Kylin, Rolf Sohlmann, Anita Lindblom, Bertil Norström, Margreth Weivers u. a.

Bei einem Spitalbesuch mit den Eltern begegnen sie sich zufällig — der fünfzehnjährige Pär und die dreizehnjährige Annika. Zwischen ihnen entwickelt sich eine erste junge Verliebtheit. Einen ganzen Sommer verbringen sie gemeinsam. Sie suchen die Zweisamkeit. Ungezwungen treffen sie sich in einem Jugendcafé und flitzen mit Pär's Motorrad durch die sommerliche Landschaft. Ihre Eltern gehören zur schwedischen Mittelschicht. Ihre Lebensweise ist ein Gegenpol zur Welt der Jungen. Das elterliche Zusammenleben ist angefüllt mit Vorwürfen und Hässlichkeiten. Zu ihren Kindern haben sie jede Beziehung verloren. Sie leben in einer Welt mit zerbrochenen Illusionen und schauen neidisch auf die blühende, kompromisslose Liebe der beiden jungen Menschen. Während einer Begegnung der beiden Familien in einem Landhaus zeigen die Eltern ihre wahren Gesichter, ihre Schwächen: Egoismus und Überheblichkeit, neurotische Verklemmtheit und Lebensangst. Ihre lachenden Gesichter werden zur Farce. Die jungen Verliebten wenden sich ab. Wird ihre unbekümmerte Liebe in einer solchen Umwelt bestehen können?
Roy Andersson's Erstlingswerk ist der Versuch einer psychologischen Analyse des sozialen Verhaltens von jungen Menschen und ihrer Eltern in unserer modernen Ge-

sellschaft. Mit viel Geschick und Einfühlungsvermögen erzählt Andersson eine Liebesgeschichte, die an Glanz und Echtheit, erotischer und psychologischer Glaubwürdigkeit ziemlich einzig dasteht. Distanziert von Clichévorstellungen und Phrasen, deckt der 26jährige Regisseur eine Welt voll menschlicher Wärme und Poesie auf. Er zeigt aber auch eine Welt voll Hass und menschlicher Unzulänglichkeiten. «Eine schwedische Liebesgeschichte» dürfte zu den «Bestsellern» der kommenden Filmsaison zählen. wf

Warum läuft Herr R. Amok?

Produktion: Maran Film; Regie: R. W. Fassbinder, 1970; Buch: R. W. Fassbinder, Michael Fengler; Kamera: Dietrich Lohmann; Darsteller: Kurt Raab, Lilith Ungerer, Hanna Schygulla, Amadeus Fengler u. a.

Ja, warum eigentlich? Eine Antwort gibt er nämlich nicht, der Film — dafür unterstellt er etwas! Dieser Film unterstellt: Frau und Kind, eine mittelgrosse Wohnung in einem kleinen Mietshaus, Gartenplatz, Fernseher und aller Komfort eines bürgerlichen Haushalts; technischer Zeichner als Beruf, umgängliche Arbeitskollegen und ein korrekter Chef; Auto, dahinschleichende Freizeit, belanglose Unregelmässigkeiten der Gesundheit — ein durchschnittliches Leben, nicht grossartig, aber auch nicht zum Verzweifeln, sei Grund genug, Amok zu laufen. Und wer sich selbst und seiner Umgebung vom Kinosessel aus zugesehen hat, der findet diese Unterstellung nicht einmal mehr ungewöhnlich. Und nur darum laufen wir nicht Amok: Weil es eben auch zu nichts führen würde; weil die Moral uns hemmt; weil wir so oder so noch hoffen wollen ... Ein besonders Sensibler aber läuft Amok! Das steht dann in der Zeitung, und aus dieser Notiz macht Fassbinder den Film, der ihn hindert, seinerseits Amok zu laufen — weil er damit alles aus sich herauskotzen kann.
Ich habe selten einen so müden, lustlosen Spielfilm gesehen. «Warum läuft Herr R. Amok?» wurde in nur drei Wochen gedreht. Gleichgültigkeit und Zufall führten die Regie. Der Film ist beinahe durchgehend überbelichtet — die Farben sind farblos, grell — schreiend. Planlos tastet die Kamera den Raum ab oder ruht, lang, sehr lang, unbewegt auf den Darstellern. Improvisiert sind auch die Handlungen und Gespräche der Spieler. «Die Darsteller bekamen nur skizzenhafte Anweisungen — auch für den Text, den sie zu sprechen hatten», bestätigte M. Fengler, Mitgestalter des Konzepts — denn von Drehbuch kann hier nicht mehr die Rede sein. Und so wirken die Darsteller: verlegen, lustlos, gequält; wenn ihnen nichts einfällt, erzählen sie sich die neuesten Witze von voriger Woche.
Gerade in diesen Schwächen aber liegt die Stärke dieses Films: Wie etwa liessen sich Leute darstellen, die sich damit quälen, ein gemeinsames Gespräch zu beginnen, wenn nicht durch Darsteller, denen nichts einfällt? Wie wäre es zu gestalten, wenn nicht zufällig — also gar nicht? Oder falls Sie lieber einen lustlos ausgeführten, geistsprühenden Höhenflug mögen: Das absolute Fehlen von jeder künstlerischen Form bewirkt die kunstlose Stilisierung jener Trivialität, die unser Alltagsleben durchzieht. (Anti-Film als Bezeichnung würde noch passen, da Fassbinder auch Anti-Theater macht.) -an

---

Alphabetisches Titelverzeichnis

Das in der Juli-Ausgabe enthaltene Verzeichnis der von Januar bis Juli veröffentlichten 233 Kurzbesprechungen (Originaltitel, deutsche und französische Verleihtitel und Angabe der Einstufung) kann gegen Voreinsendung von Fr. 1.80 in Marken (inkl. Porto) bezogen werden bei der Redaktion «Der Filmberater», Wilfriedstrasse 15, 8032 Zürich.