Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 32 (1980)

Heft: 16

Artikel: Locarno 1980 : Turnhallen-Festival

Autor: Jaeggi, Urs

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933082

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Locarno 1980: Turnhallen-Festival

1. August

Bei der Ankunft präsentiert sich Locarno wie eh und je zur sommerlichen Festival-Zeit: Eine Dunstglocke liegt über der Stadt, und in der feuchten Hitze genügen ein paar Schritte, um keinen trockenen Faden mehr am Leibe zu haben. Ob unter solchen Umständen Polenta – und erst noch als Vorspeise gereicht – bekömmlich ist, darf bezweifelt werden. Die Festivalleitung indessen kümmerte sich offenbar einen Deut darum. Sie offerierte am Eröffnungsabend auf der Piazza *«Polenta»*. So heisst der Film, den die Genferin Maya Simon angerichtet hat. Ihr Rezept: In einer einsamen Winterlandschaft zerreibe man drei Menschen langsam und genüsslich, indem man ihre Kommunikation stört und sie Angst vor einem Uhu haben lässt, der bedrohlich und unsichtbar ständig durch den Nachtwald flattert. Um dem Gericht eine bedeutungsvolle Schwere zu verleihen, ist es unbedingt erforderlich, einige pseudophilosophische Knochen über den Lebenssinn im allgemeinen und die Schwierigkeit, einen solchen zu finden, im besonderen mitzukochen. Das Ganze wird dann auf einer dramaturgischen Sparflamme 133 Minuten lang am Köcheln gehalten, wobei sorgfältig darauf zu achten ist, dass die Masse nie ganz gar wird, aber immer schön zäh bleibt. Gewürzt wird mit einer kräftigen Handvoll jener vordergründig bedeutungsschwangeren Bilddramaturgie, wie sie im Mosfilm-Studio zu Moskau ihre üppigen Blüten treibt, und mit einigen Prisen schwülstigen Kommentars, der mit belegter Stimme gesprochen werden muss. Damit der letzte ungläubige Zuschauer davon überzeugt wird, dass es sich hier um eine philosophisch-künstlerische Manifestation erster Güte handelt, wird die Polenta mit etwas «Warten-auf-Godot»-Stimmung abgeschmeckt und mit einem namhaften Schauspieler wie Bruno Ganz als Garnitur serviert.
Habitués, die sich so leicht nichts mehr vormachen lassen, haben den zähen Maisbrei der 35jährigen Absolventin der Moskauer Filmhochschule mit zwei grossen Bier heruntergeschwemmt. Zarter besaiteten Seelen lag die Polenta als übler Klumpen schwer auf dem Magen, und sie beschworen wehklagend und zeternd die Auswahlkommission des Festivals, die ihnen ein solches Gericht vorzusetzen wagte. Für einen guten Festival-Auftakt sorgte dieser Film so oder so nicht. Er warf indessen die Frage auf, in welcher Richtung das schweizerische Filmschaffen driftet, in dem den besten Exponenten eine kontinuierliche Arbeit und Entwicklung durch den Entzug der finanziellen Grundlagen ständig verweigert wird, während seltsame Projekte der Unverbindlichkeit offenbar mühelos gutgläubige Mäzene finden.

2. August

Erste Erfahrungen mit dem neugeschaffenen «Film Center Morettina». Dies ist der stolze Name einer als Festival-Kino umfunktionierten Schulanlage, die eine Viertelstunde vom Stadtzentrum entfernt in einer Neuüberbauung liegt. In der Riesenturnhalle und in der Aula sind zwei Kinos installiert worden. Die technischen Anlagen erlauben eine sowohl in Bild wie Ton perfekte Projektion. Der Umzug in das Schulhaus erwies sich als nötig, weil die Zusammenarbeit der Festivaldirektion mit den Kinos Kursaal, Pax und Rialto an den überrissenen finanziellen Forderungen des Kinobesitzers gescheitert ist.
Es zeigte sich indessen bald, dass eine

weitgehend klaglos funktionierende Technik noch lange nicht die Lösung aller Probleme bedeutet. Vielen macht in der sommerlichen Hitze bereits der Anmarsch zu schaffen. Von einem schon etwas älteren Festival-Teilnehmer darauf aufmerksam gemacht, erwiderte Direktor Jean-Pierre Bossard, dass Marschieren «sportif» sei und verwies im übrigen auf den Bus, der alle zwei Stunden einmal zum abgelegenen Schulhaus zu fahren beliebt. Etliche jüngere Festivalbesucher nahmen Brossards Aufruf zur Körperertüchtigung wörtlich, und liessen es sich auch etwas kosten. Für einen Wochenpreis, für den man anderswo annähernd einen Rolls Royce samt Chauffeur mieten kann, liehen sie sich bei den SBB ein altes Velo aus. Schweisstriefende Strampelmänner werden fortan zum Festivalbild gehören, und in einigen besseren Hotels zerbrechen sich die livrierten guten Geister den Kopf, wie sie ihre radelnden Gäste in Empfang nehmen sollen: Velos haben bekanntlich keine Türen...

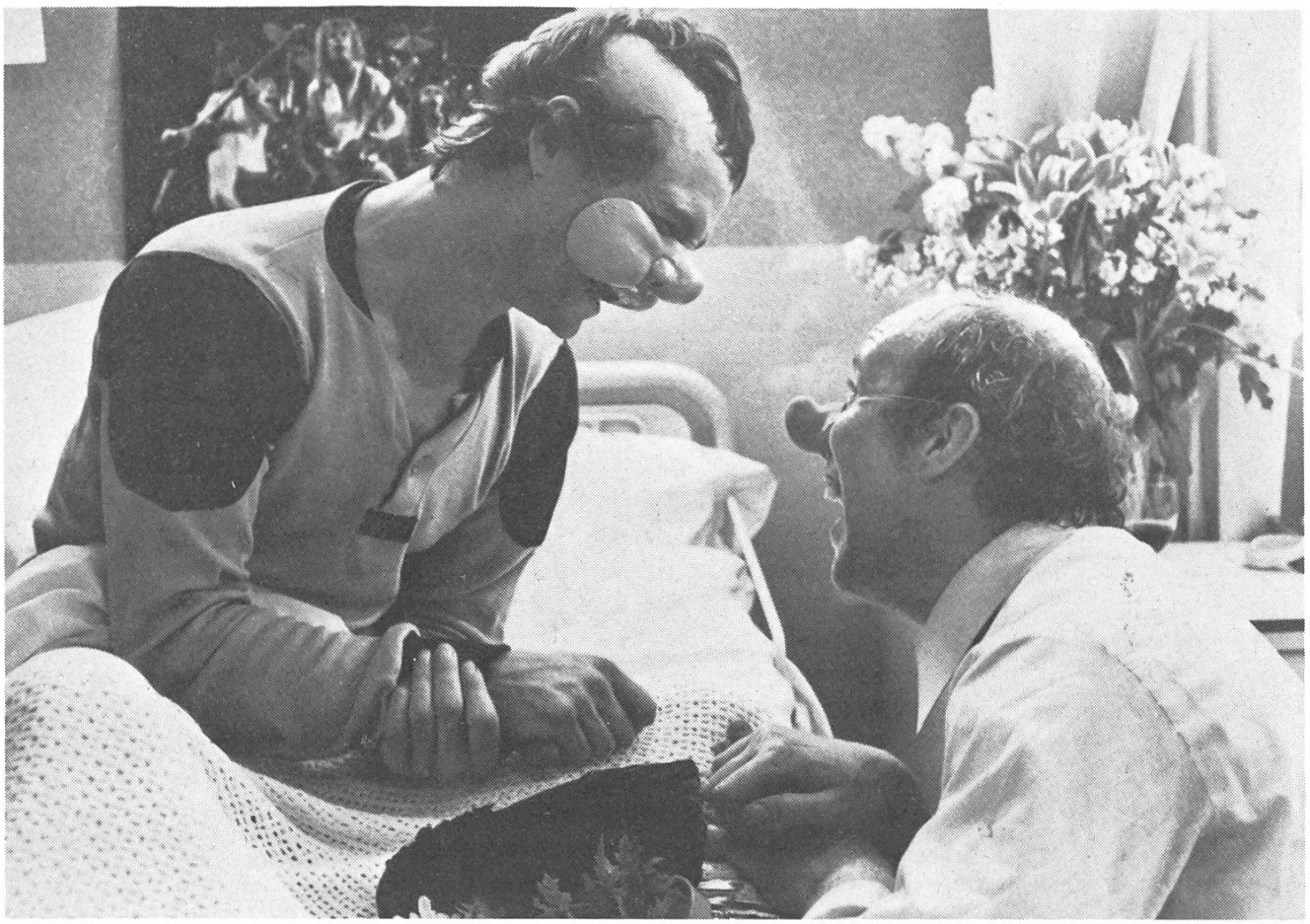
Das Zentrum selber ist eine ungemütliche Stahl-Beton-Konstruktion ohne Ausstrahlung und Atmosphäre. Die Bestuhlung ist spartanisch, und der nüchterne Lichthof mit dem Bartresen verbreitet die Gemütlichkeit eines Gefängnis-Innenhofs. Wer täglich sechs unerträglich heisse Stunden im Morettina verbringt, wird bald einmal den Kasernierungs-Koller bekommen. Dies umso mehr, als die Besucher des Marché – einer in Locarno nun wirklich bedeutungslosen Nebenveranstaltung – im schönen, klimatisierten Kino Rex sitzen dürfen. Mit dem Umzug ins Morettina hat Locarno den letzten Rest seiner einst sprichwörtlich bekannten Gemütlichkeit preisgegeben.

Man darf über seinem Unmut die Filme nicht vergessen. Im Wettbewerb vermochte Norbert Kückelmanns *«Die letzten Jahre der Kindheit»* (BRD) Aufmerksamkeit zu erregen. Der Bericht über einen Jungen, dessen Leben vor seinem Selbstmord im Jugendgefängnis nichts als eine ununterbrochene Flucht aus einer für ihn unterträglich gewordenen sozialen Situation war, ist mit oftmals fast reisserischen Bildern des guten Unterhaltungskinos, aber dennoch unglaublich präzis inszeniert. Martin wird vom Schicksal, das ihm die Gesellschaft zugedacht hat, immer wieder eingeholt, bis er schliesslich keinen Ausweg mehr sieht. Kückelmann gelingt es erstaunlich überzeugend, den Filmbesucher am elenden Schicksal des Heranwachsenden über den Weg der Identifikation teilhaben zu lassen. Darüber hinaus formuliert der ausgebildete Jurist eine scharfe Anklage gegen ein Erziehungs- und Resozialisierungssystem, das auf nackter Pression beruht. «Die letzten Jahre der Kindheit» ist ein beunruhigendes Werk – für Jugendliche gedacht und von diesen mit Gewinn zu sehen; für all jene, die Jugendliche erziehen und begleiten müssen indessen ein Pflichtstoff, der in dramatischer Weise demonstriert, wie eine Seele verwelkt.

3. August

«Opname», ein holländischer Film von Erik van Zuylen und Marja Kok, beginnt mit der zynischen Heiterkeit eines Arztwitzes: Eines morgens verlässt Herr de Waal seine Gärtnerei, um in einem Amsterdamer Spital die Resultate einer Routineuntersuchung in Empfang zu nehmen. Nachdem er von Krankenschwester zu Krankenschwester gereicht wurde und sich durch verschiedene Wartezimmer gesessen hat, steht er schliesslich kleinlaut vor einem Arzt, der über seine Brille in die Krankengeschichte guckt und besorgt die Stirne runzelt. Von Heimgehen könne nicht die Rede sein, dieses und jenes sei noch abzuklären, Routine selbstverständlich nur, und schon sieht sich de Waal im Bett einer modernen Krankenfabrik liegen, hilflos all den Dingen ausgeliefert, die fortan mit ihm geschehen.

Die zwei Autoren lassen es nun allerdings nicht bei einer jener Spitalkomödien bewenden, in denen mit drastischer Ironie dargestellt wird, wie in einem unmenschlich gewordenen Gesundheitswesen Patienten als Fälle in einen Betrieb eingeschleust werden, in denen es keine persönliche Sphäre und auch keine persönlichen Rechte mehr



Einer modernen Krankenfabrik ausgeliefert: «Opname» von Erik van Zuylen.

gibt. Ihr de Waal ist nicht exemplarische Witzfigur, kein Clown im Zirkus der Absurditäten: Er ist tatsächlich krank. Sein Gang ins Spital war der erste Schritt auf dem schweren Weg des Sterbens. Er merkt es spätestens, als er in ein «ruhigeres» Zimmer gelegt wird, zu einem jungen Mann, der tagsüber bestrahlt wird und dem nachts die Haare ausfallen. Spätestens hier schlägt auch die verzweifelt-heitere «Hurra-wir-sind-noch-nicht-so-weit-Stimmung» des Filmbesuchers in Betroffenheit um. In einer unausweichlichen Direktheit wird er mit dem Schicksal zweier Menschen konfrontiert und ihrer lieben Mühe, damit fertig zu werden. Immer mit einem wachen Blick auf das nun klein gewordene Umfeld der Patienten – ihr Leben spielt sich ausschliesslich im Krankenzimmer ab und die Aussenwelt erscheint wie ein fernes, unerreichbares Paradies, als ein Ziel der Träume –, beschreiben die beiden Autoren das Auf und Nieder des Stimmungsbarometers, die Schwankungen zwischen leisem Hoffen, sich selber Mut einreden, Aufbau von Illusionen und tiefster Verzweiflung. Gezeigt wird auch, und das gibt dem Film eine geradezu tragische Dimension, die Barriere, die sich zwischen Gesunde und Kranke schiebt und die Lebenden von den Sterbenden trennt, noch ehe diese sich ihres Schicksals recht bewusst werden.

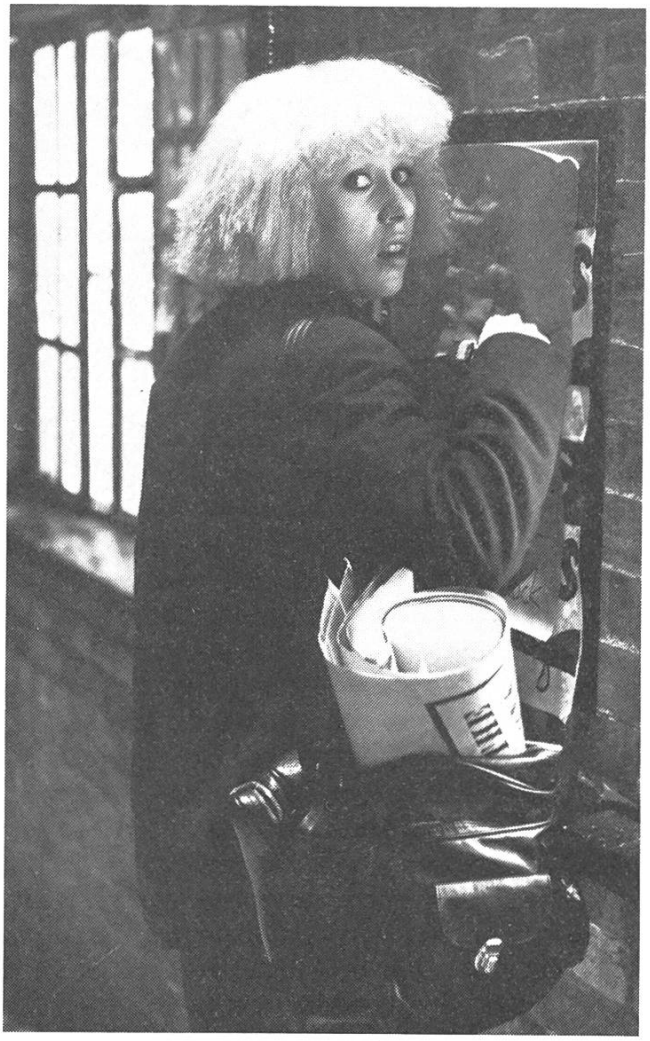
«Opname» schöpft seine überzeugende Kraft aus der Tatsache, dass die beiden Filmemacher ihr Thema nicht mit der grossen Wut im Bauch gegen das Spitalwesen und weder mit einer pathetischen Geste gegenüber der Unabwendbarkeit des Todes noch mit dem kräftigen Druck auf die Tube der Emotionen angehen. Sie suchen vielmehr die feinen Zwischentöne, die präzise Beschreibung der Ohnmacht gegenüber dem unheilbar Erkrankten, die sich im Aufbau einer immer ausgeklügelteren medizinischen Technologie geradezu symbolisch ausdrückt. «Opname» kämpft mit einer sehr feinen Klinge für die Enttabuisierung des Sterbens in un-

serer Gesellschaft, für einen humanen Tod. Der Arzt hilft seinem Patienten in dem Augenblick am meisten, als er mit seinem weissen Kittel auch seine Routine und seine kühle Sachlichkeit ablegt und sich vom Medizinaltechnokraten in einen mitfühlenden Menschen verwandelt, indem er dem bereits vom Ende gezeichneten de Waal die Schuhe binden hilft, damit dieser zur Hochzeit seines Sohnes fahren kann.
Von den feinen Zwischentönen zu den lauten Tönen: Mit *«Breaking Glass»* von Brian Gibson erreicht nach «Rude Boy» ein weiterer sich sozial gebender Film aus der britischen Musikszene das europäische Festland. Diesmal ist es die einen erst ungehobelten Anarcho-Rock singende Kate (Hazel O'Connor), die wider den Willen ihres Förderers und Freunds Danny in die Hände cleverer Manager fällt und zum grossen Punk-Star aufgebaut wird. Ihre Songs werden geschliffener und dem Massengeschmack angepasst, sie selber zerbricht physisch und psychisch am Rummel, der um sie herum aufgezogen wird. Mehr noch als bei «Rude Boy», der zumindest noch Ansätze eines sozialen Hintergrundes zur Musik mitliefert, handelt es sich bei «Breaking Glass» um einen eigentlichen Music-Promotion-Film – eine Art Medienverbund-Projekt mit gleichzeitiger Herausgabe von Film, LP und Single –, der imgrunde genommen nichts anderes tut, als was er zu kritisieren vorgibt: die Vermarktung und Kommerzialisierung einer Bewegung.

4. August

In Locarno gibt es, so zumindest ist der Eindruck, mehr Filme zu sehen, als jemals zuvor. Neben dem offiziellen Programm, bestehend aus Wettbewerbsbeiträgen und Filmen, die ausser Konkurrenz gezeigt werden, gibt es die Retrospektive (die Marcel L'Hérbier gewidmet ist), die Semaine Fipresci (über die Barbara Flückiger gesondert berichtet), die Information Suisse, ein Panorama mit Werken wenig bekannter Filmemacher, einen Marché, sowie eine Woche des jungen polnischen Films, die von der Stiftung Pro Helvetia organisiert wurde. Das grosse Angebot zwang die Organisatoren, Parallelveranstaltungen anzusetzen, was sich umso gravierender auswirkt, als die Filme in der Regel nur einmal vorgeführt werden. Wer also beispielsweise den Wettbewerb verfolgt, wird kaum Gelegenheit finden, sich die Filme der Polen-Woche oder des Panoramas anzusehen. Das ist schade, ganz gegen die Tradition von Locarno gerichtet und trägt, neben der Verlegung in die Schulhausanlage dazu bei, die Festivalgemeinde auseinanderzureissen.
In Locarno gibt es mehr Filme zu sehen als jemals zuvor, und dennoch entsteht bei vielen Festivaliers der Eindruck, ihre Entdeckerfreude käme dabei nicht so recht auf ihre Rechnung. Der Grund dafür ist einfach. Die Veranstalter haben sich entschlossen, bei den Abendvor-

Hazel O'Connor in «Breaking Glass».



stellungen auf der Piazza sich nicht unbedingt auf Erstaufführungen zu kaprizieren, sondern eher spektakuläre, ein breites Publikum ansprechende Filme zu programmieren. «Maledetti vi améro» von Marco Tullio Giordana, «Breaking Glass» von Brian Gibson, «Der Willi-Busch-Report» von Niklaus Schilling waren schon in Cannes, «Amator» von Krzysztof Kieslowski sowie «Palermo oder Wolfsburg» von Werner Schroeter in Berlin zu sehen (und sind zum Teil in ZOOM-FB schon gewürdigt worden). Bedenkt man, dass gerade die Freiluft-Vorstellungen nur zum kleineren Teil von professionellen Festivalbesuchern, zur Hauptsache aber von Feriengästen und wohl auch einem Teil der einheimischen Bevölkerung besucht werden, ist diese Entscheidung zweifellos richtig. Wer will, hat ja allemal die Gelegenheit, ins Morettina zu pilgern und sich dort einen der unbekannten Panorama-Filme anzusehen. Nur: Die Entscheidung, sich von der nachts angenehm milden und offenen Piazza in das heisse, stickige Morettina zu bewegen, fällt nicht leicht.

Mehr als in den letzten Jahren scheint man in Locarno gewillt zu sein, dem Filmschaffen der Entwicklungsländer einen bedeutenden Stellenwert einzuräumen. Schade ist bloss, dass dies mit einer Ängstlichkeit in der Programmation geschieht, die nun schon wieder zu denken gibt. Statt der Reihe von belanglosen, zum Teil ärgerlichen, zum Teil schlicht langweiligen Filmen, die – einmal mehr – ein schiefes Licht auf die Auswahlkriterien der Commissione artistica werfen, hätte man doch wohl besser eine Reihe von diesen Filmen aus der Dritten Welt in den Wettbewerb aufgenommen. Damit wäre dem Festival zumindest ein Gesicht zu verleihen gewesen, sind doch diese Werke gerade für den willigen Filminteressierten aus der Ersten Welt auch bei einer manchmal zähflüssigen oder auch etwas unbedarften Inszenierung von informativem Gehalt. Überdies finden Werke aus Afrika, Lateinamerika und Asien kaum je den Weg in unsere Kinos. Zwei Filme dieser Art waren «Notre fille» von Daniel Kamwa (Kamerun) im Panorama und «Un homme, des femmes» von Ben Diogaye Beye (Senegal), der immerhin den Weg in den Wettbewerb gefunden hat. *«Notre fille»* ist eine im guten Sinn naive Beschreibung des Aufeinanderpralls afrikanischer Kultur und westlicher Zivilisation am Beispiel einer Familie, deren Tochter eine bescheidene Karriere macht. Bei seiner Inszenierung, die mehr ans Volkstheater als an filmische Dramaturgie erinnert, hat Kamwa ganz offensichtlich die einheimische Bevölkerung und ihre Unterhaltungsgewohnheiten im Auge. «Fortgeschrittener», mehr an der Tradition des europäischen (französischen) Films orientiert, gibt sich Beye. Sein Thema ist die Polygamie, die in seinem Lande bei den gläubigen Muselmanen nach wie vor gestattet ist. Bis zu vier Frauen darf ein Mann haben, wenn er nachweisen kann, dass er ihnen eine anständige Existenz zu bieten vermag. In *«Un homme, des femmes»* wird nun sehr kritisch dargestellt, wie mehr und mehr Frauen erkennen, dass ihnen die Polygamie nur Unterdrückung bringt. Der Film ist die Beschreibung einer zaghaft sich anbahnenden Emanzipation der Frau, die sich – im manchmal noch sinnlosen – Aufstand wider eine sie benachteiligende Tradition richtet. Die Tatsache, dass der Islamisierungsprozess zur Zeit gerade auch in Afrika weiter fortschreitet, verleiht dem Werk seine unmittelbare Aktualität.

5. August

Soziale Probleme beschäftigen mehr und mehr wieder den brasilianischen Film. In *«Parceiros de aventura»* beschreibt José Araujo de Medeiros, wie die Arbeitslosigkeit die Menschen in die Kriminalität treibt. Im Mittelpunkt des recht zügig inszenierten Filmes steht ein Chauffeur, der keine Anstellung findet, weil er sich weigert, als Streikbrecher zu arbeiten. Von seinen Freunden, die sich mit Rauschgifthandel über Wasser halten, zu einem Autodiebstahl animiert, hat Bene das Pech, mit dem Wagen einer Dame aus der reichen Oberschicht auch gleich noch deren Tochter,

die auf dem Rücksitz ein Nickerchen macht, zu entführen. Statt als schlichter Autodieb steht er nun als Kidnapper und Erpresser da. Beim Versuch, sich aus der Schlinge zu ziehen, findet er den Tod. «Parceiros de aventura» weist durch die sympathische Zeichnung seiner Protagonisten, die als Opfer sozialer Ungerechtigkeit dargestellt werden, einen balladesken Zug auf. Nicht aus Habgier und Gemeinheit, sondern aus einer existenziellen Not zur Kriminalität getrieben, rekrutieren sich in den Bars der Elendsviertel die Nachfolger der berühmten Cangaceiros, jener Edelkriminellen, die sich am Gut und mitunter auch am Leben der asozialen Oberschicht vergreifen, um den Ärmsten zu helfen. José de Medeiros gelingt es, dies ohne schönfärberisches Pathos darzustellen.

6. August

Ein Film aus der Dritten Welt setzte auch heute eindeutig den Schwerpunkt. In seinem formal zwar einfachen, aber sehr konsequenten Schwarzweiss-Film *«Neem Annapurna» (Göttin der Bitternis)* entwirft der indische Regisseur Buddhadep Dasgupta das erschütternde Bild einer Bauernfamilie, die nach Kalkutta umsiedelt, weil sie sich in der Stadt bessere Existenzbedingungen erhofft, aber dort immer mehr in Armut gerät. Der Weg in die Elendsviertel und das Schicksal, als Bettler zu enden, sind ihr gewissermassen vorgezeichnet. Emotionslos, mit einer fast nüchternen Sachlichkeit beschreibt Dasgupta die fortschreitende Zerstörung einer Hoffnung, die sich schliesslich in der letzten Verzweiflung auf einen Sack mit Reis konzentriert, welcher der Untermieter, ein kranker Bettler, in einer Ecke stehen hat. Was den Film schier unerträglich macht, ist die Auswegslosigkeit der Situation, die sich auch darin manifestiert, dass die Familie sich dagegen kaum mehr aufzulehnen vermag. Dasguptas Film darf indessen nicht nur als die Darstellung eines sozialen Zustandes, der Millionen von Menschen betrifft, son-

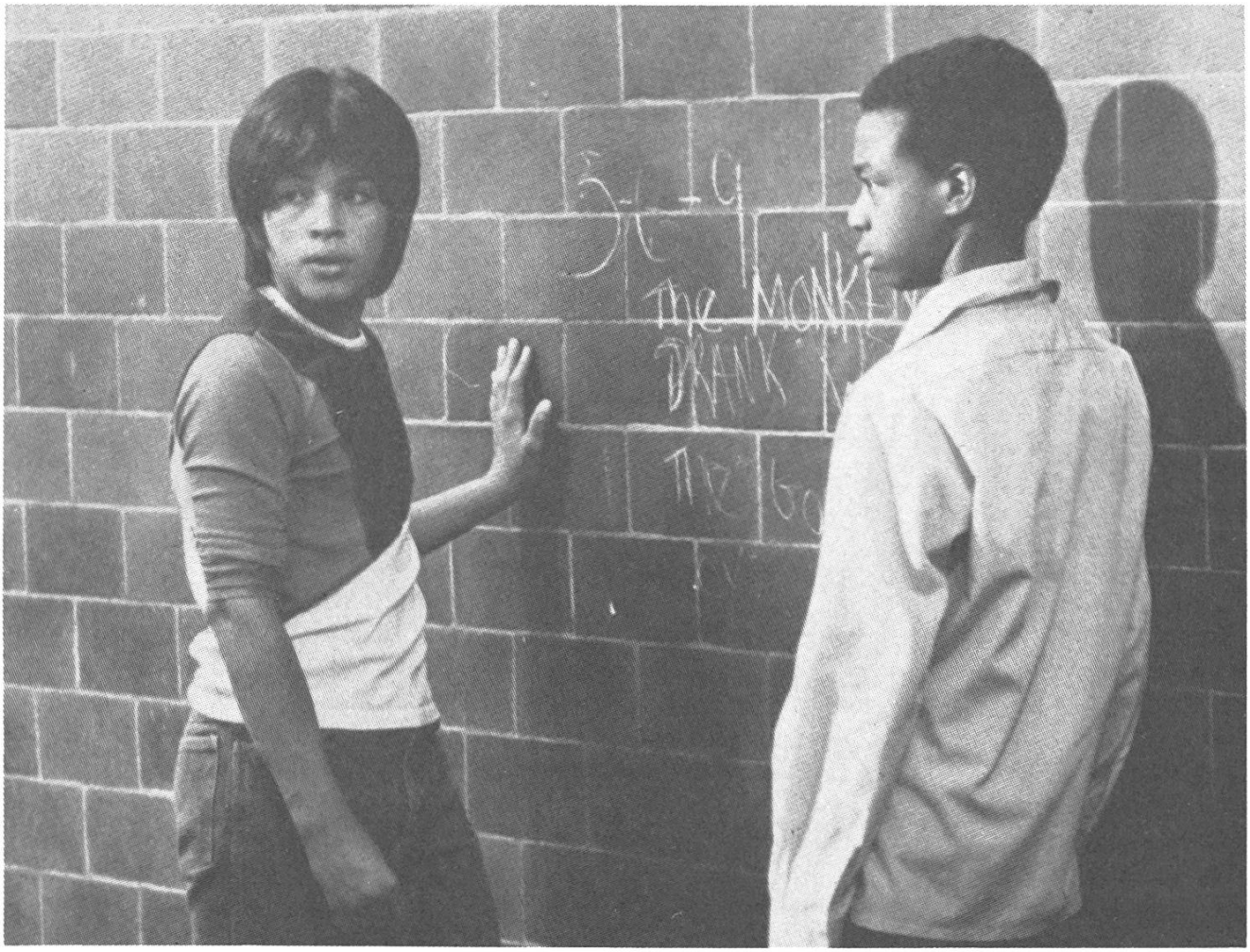
Dokumentarspiel um den Arzt, der die Ursachen des Kindbettfiebers entdeckte: «Semmelweis».

dern muss auch als ein engagierter Ruf gegen die Landflucht, den Zug in die grossen Städte, verstanden werden. Die Völkerwanderung ins Elend kann indessen nur aufgehalten werden, wenn den kleinen Bauern Bedingungen geschaffen werden, die ihnen eine Existenz ermöglichen.

Neben dem an der nackten Existenzsorge von unzähligen Menschen orientierten «Neem Annapurna» musste sich der unmittelbar darauf folgende Film des Franzosen Jacques Bral, *«Extérieur nuit»,* bedeutungslos ausnehmen. Die schwierige Dreierbeziehung zwischen zwei jungen Männern und einer offensichtlich abenteuerlustigen Taxi-Chauffeuse, die sich den Fahrpreis gelegentlich in natura entrichten lässt, drückt sich vorwiegend in langweiligen Dialogen aus, die von langweilig agierenden Schauspielern langweilig deklamiert werden. Die paar Ausflüge ins nächtliche Paris der Flipperkasten-Bistros vermögen den Film aus seiner Lethargie auch nicht herauszureissen. Bedeutungslosigkeit ist ebenfalls das Charakteristikum des Beitrages aus der Sowjetunion, welcher der Reihe der aussergewöhnlichen und spektakulären Abendfilme auf der Piazza einen jähen Abbruch verschuf und damit ungute Erinnerungen an den ersten Abend weckte. So wenig wie Maja Simons «Polenta» vermag *«Babylon XX»* von Iwan Mikolaitschuk seine Botschaft von der Leinwand an den Zuschauer zu vermitteln. Zwischen viel kunstgewerblichem Aufwand, symbolischem Brimborium und Politfolklore ahnt man dumpf eine Geschichte um Kollektivierung, Bewusstseinsbildung und Kommunenbildung. Die Einführung der verschiedenen Charaktere ist so mangelhaft, dass vorwitzige Kiebitze den Ruf nach Leibchennumerierung und Matchprogramm laut werden liessen. Mit der Ansetzung dieses Films auf die Piazza hat Festival-Direktor Brossard seinen üblichen Kniefall vor den russischen Filmgewaltigen absolviert, welche die Untertänigkeit wohl damit honorieren, dass sie im nächsten Jahr einen noch langweiligeren Film ins Tessin entsenden.

7. August

Nach einem schwülen, heissen Tag bricht das lang erwartete Gewitter mitten in die Vorführung des Filmes «Semmelweiss» hinein. Die Piazza muss unter kübelweise fallendem Regen blitzartig geräumt werden, bald erreichen die Wasserlachen eine Tiefe von gegen 40 Zentimetern. Die Kanalisation vermag die Flut nicht mehr zu bewältigen, aus den Dolendeckeln sprudeln muntere Wasserspiele. Glücklich, wer mit einem trockenen Faden am Leib einen schützenden Unterstand gefunden hat. Über Gianfranco Bettetinis *«Semmelweis»* braucht man nicht viele Worte zu verlieren. Das mit dokumentarischer Emsigkeit gestaltete Dokumentarspiel um den berühmten Arzt, der die Ursachen des Kindbettfiebers entdeckte, ist nicht nur von der Radio Televisione Italiana (RAI) produziert, sondern auch im biederen Stil eines durchschnittlichen Fernsehspiels, d. h. in totaler Verkümmerung der Bildsprache, gedreht. Der Regen wirkte – des interessanten Themas zum Trotz – wie eine Erlösung.
Da vermochte die 16mm-Off-Hollywood-Produktion des Amerikaners Robert Gardner, *«Clarence and Angel»,* ganz andere Anteilnahme auszulösen. Zwei farbige Buben befinden sich im Schulhaus eines New Yorker Stadtteils ihres Verhaltens wegen mehr vor der Tür als im Klassenzimmer. Die Korridor-Bekanntschaft des vifen Angels, der in einer vom Fernsehen und Kino inspirierten Kung-Fu-Illusionswelt lebt und sich als unbesiegbarer Karatekämpfer wähnt, mit dem zurückgebliebenen, aus einfachstem sozialen Milieu stammenden Clarence entwickelt sich zu mehr als blosser Kameradschaft. Angel bringt Clarence im Schulhausgang bei, was dieser im Schulzimmer nicht lernt: das Lesen. In sehr verhaltener, niemals aufdringlicher Weise schildert Gardner, wie sich die beiden unterschiedlichen Tunichtgute zu einer Schicksalsgemeinschaft und einer Solidarität finden und im Eigenerlebnis eine Lebensschulung erhalten, wie sie auch die beste Lehrkraft nicht zu vermitteln vermag. Der Film, der an den beiden Buben und ih-



Lebensschulung durch Kameradschaft und Solidarität: «Clarence and Angel».

ren Eltern, die gelegentlich zur Schuldirektion zitiert werden, um die neuesten Hiobsbotschaften über ihre Sprösslinge zu vernehmen, auch ein Stück sozialer Situation der farbigen Bevölkerung in den USA exemplarisch und diskret zugleich darstellt, ist mit einer leichten Heiterkeit inszeniert und einem feinen Augenzwinkern inszeniert, die seine politische Botschaft noch verstärken: Nicht aufgeben, zu sich selber stehen, zusammenhalten, lautet die Parole, die heute in der farbigen Bevölkerung Amerikas zur Bewegung geworden ist. «Clarence and Angel» ist ein im Aufwand bescheidener, aber in seinem Gehalt überzeugender Film: eine eigentliche Entdeckung und Überraschung.

Überraschendes stand schliesslich um Mitternacht auf dem Programm, ein «Film surprise», getreu dem Vorbild von Cannes. Ausgewählt wurde dafür Robert Van Ackerens *«Deutschland privat».* Einen Volksfilm nennt der deutsche Filmemacher dieses Werk, und es ist es insofern auch, als das Material dazu eben aus dem Volke stammt: Auf entsprechende Inserate hin haben Personen Van Ackeren zugeschickt, was sie mit ihren Super-8-Kameras so alles auf den Film bannen. Ferienerinnerungen, die Jungfernfahrt mit dem neuen Auto, Geburtstagsparties und Weihnachtsfeste hat der Regisseur fein säuberlich aneinandergereiht und mit Zwischentiteln versehen. Vor den Augen des vorerst erheiterten, dann nachdrücklich schockierten Zuschauers entsteht ein Bild kleinbürgerlichen Spiessertums erster Güte. Mit so viel Selbstentblössung können es selbst jene Filmchen nicht aufnehmen, die nicht im trauten Familienkreis mit Onkeln und Tanten aufgenommen wurden, sondern exhibitionistisch intime Szenen im Schlafzimmer oder am einsamen Waldesrand festhalten. Van Ackeren hat auch ihnen unter dem Titel «Deutsch-

land heimlich» einen recht langen und auch langweiligen Teil gewidmet. «Deutschland privat»: Der Titel ist vielleicht zu allgemein gewählt, sagt nichts darüber aus, dass dies – wie übrigens alles, was Film zu vermitteln vermag – nur Teilaspekt ist. Es gibt, steht zu vermuten, auch noch ein anderes privates Deutschland. Diskutierbar ist das Deutschlandbild, das Van Ackeren bösartig entwirft, indessen allemal.

8. August

Einen vom Bild her sehr wuchtigen, offensichtlich am Beispiel der italienischen Polit-Thrillers von Rosi und Damiani orientierten Film hat der Spanier Antonio Drove mit *«La verdad sobre el Caso Savolta» (Die Wahrheit über den Fall Savolta)* geschaffen. Um Macht- und Intrigenspiele eines reichen Waffenfabrikanten und seines zwielichtigen französischen Geschäftspartners geht es, welche auf dem Buckel der Arbeiter ausgetragen werden, bis diese sich zum Streiken entschliessen. Ein Journalist steht auf der Seite der Unterdrückten. Die stärkste Waffe gegen den Fabrikanten – der Beweis um die Illegalität der durch diesen getätigten Geschäfte – wagt er indessen nicht einzusetzen, weil er um sein Leben bangt. So wird der Streik, den der Journalist mit einem Pamphlet angeheizt hat, im Keime erstickt, die Anführer exekutiert. Doch auch der Fabrikant verliert sein Leben durch Gewalt. Über den, der Hand an ihn gelegt hat, lässt sich nur spekulieren. Der Film, der einer wirklichen Begebenheit im Jahre 1917 folgt, weist weit über dieses historische Ereignis hinaus und wird zur Parabel über Macht und Unterdrückung, Wahrheit und Lüge, Mut zur Gerechtigkeit und Verrat.
Die Erwartungen, die nach «Das Brot des Bäckers» in Erwin Keuschs zweiten Spielfilm gesetzt wurden, waren hoch, möglicherweise zu hoch. Die Reaktion folgte in der Form herber Enttäuschung. Das Spiel um Liebe und Geld, an der Millionenerbschaft des Masseurs Robert Lueg entzündet, kriegt Keusch nie in den Griff. *«So weit das Auge reicht»,* offensichtlich am amerikanischen Film und an den Verwirrspielen eines Raymond Chandlers orientiert, trägt alle Zeichen der Überforderung seines Autors. Für diesen Film, dessen Geschichte etwas herzugeben vermöchte, war Keusch schlicht und einfach noch nicht erfahren genug. (Ausführliche Besprechung in dieser Nummer.)

Die Preise in Locarno

Grosser Preis (Goldener Leopard) für «Maledetti vi amerò» (Italien) von Marco Tullio Giordana. – Ernest-Artaria-Preis (Bronzener Leopard) für «Extérieur Nuit» (Frankreich) von Jacques Bral, für die technische Qualität von Bild (Pierre-William Glenn) und Ton (Antonio Bonfanti). – Spezialpreis (Silberner Leopard) für «Clarence and Angel» (USA) von Robert Gardner. – Grosser Preis der Jury (Bronzener Leopard) für das Werktheater Amsterdam in «Opname» (Holland) von Erik Van Zuylen und Marja Kok; lobende Erwähnung für die gesamte polnische Filmproduktion, die in Locarno gezeigt wurde, für «Sey, seyeti» (Ein Mann, Frauen) (Senegal) und für «Neem Annapurna» (Indien).
Der Ökumenische Preis ging an «Opname» (Holland) und die ökumenische Sondererwähnung an «Clarence and Angels» (USA). Die ökumenische Jury erwähnte ferner «La Chance» (Polen) und «Die letzten Jahre der Kindheit» (BRD).
Der Preis der Filmkritiker, Fipresci-Preis, ging ex aequo an «Kung-Fu» von Janusz Kijowski (Polen) und «Majd holnap» (Vielleicht morgen) von Judit Elek (Ungarn).

9. August

Noch einmal wird exemplarisch demonstriert, was sich die Veranstalter der Rassegna in Locarno einfach nicht mehr leisten dürfen. Im Bemühen, den gros-

sen Festivals von Cannes und Berlin nachzueifern und mit der Erstaufführung wichtiger Filme bedeutender Regisseure aufzuwarten, ist man dieses Jahr auf den Franzosen René Allio gestossen. Im offensichtlich blinden Vertrauen auf den klingenden Namen wurde mit *«Retour à Marseille»* ein Film in den Wettbewerb aufgenommen, der sich als reichlich wirr entpuppte und die Zuschauer mit seinen endlosen Autofahrten durch Marseille und seine Umgebung erheblich langweilte. Michel, schon leicht in die Jahre gekommen, kehrt nach Marseille zurück, wo seine Tante begraben wird. Bei diesem Anlass wird ihm von seinem Neffen das Auto gestohlen. Bei seinen Bemühungen, den Wagen wieder in seine Hand zu bringen, entdeckt Michel im Verhalten seines Neffen Parallelen zu seiner Jugend und zu seinem Handeln. Der von Renato Berta sehr gediegen, gelegentlich auch etwas geleckt fotografierte Film, scheitert nicht nur an der etwas konfusen Inszenierung, sondern vor allem an seinem unausgegorenen psychologischen Hintergrund.

Das Filmfestival von Locarno hat weder die notwendigen Mittel noch den entsprechenden Ruf, um mit den grössten Festivals Schritt zu halten. Das braucht ihm nicht zum Schaden zu gereichen, das kann vielmehr ein Vorteil sein. Weg vom Fenster des grossen Jahrmarkts der Eitelkeiten, könnte in Locarno ein Festival des filmischen Neulands, der Entdeckungen und des im grossen Lärm Übersehenen werden. Die Auswahlkommission hat versucht, in dieser Richtung zu arbeiten (wobei es offensichtlich nicht immer gelang, Entdekkungswürdiges von Belanglosem auseinanderzuhalten). Dieser Weg muss bestimmter noch als bisher weiterbeschritten werden. Daneben gilt es, das Kapital dieses Festivals, das einzigartige Freiluftkino auf der Piazza Grande sowie der gute Ruf der gepflegten Retrospektiven, entsprechend zu aktivieren. Was an Bemühungen jetzt ansatzweise zu erkennen ist, muss eine Konsequenz finden, die auf das heimliche Schielen nach einer traditionsreichen Vergangenheit verzichtet. Dazu müssen nicht nur die filminteressierten, sondern vor allem auch die mit dem Tourismus befassten Kreise Voraussetzungen schaffen, welche die Durchführung eines internationalen Filmfestivals überhaupt erlauben. Locarno darf nicht zum Turnhallen-Festival mit Volkshochschul-Charakter verkommen. Urs Jaeggi

Kühle Filme an der 8. Semaine Fipresci

Nehmen wir einmal an, dass es eine objektive Filmkritik gibt; gehen wir einmal davon aus, dass Filme, die Kritiker für Kritiker auswählen, demgemäss «gut» sind. Dann müssten die acht Filme der Fipresci-Woche eine cineastische Augenweide sein. Dass dem dieses Jahr nicht so war, muss nicht in der Unmöglichkeit «objektiver» Filmkritik begründet sein. Die Wahl durch die nationalen Kritikerverbände fiel trotzdem nicht überzeugend aus. Die Fipresci (Fédération International de la Presse Cinématographique) beruft sich in einem Pressecommuniqué zu ihrem 50. Geburtstag immerhin auf die «Prinzipien einer Berufsethik» mit dem Ziel, «...die Idee des Films als künstlerisches Ausdrucksmittel, als Mittel kultureller Bildung und staatsbürgerlicher Bewusstseinsentwicklung zu fördern und zu verbreiten», «die spezifischen Rechte und Pflichten der Kritik zu diskutieren, zu definieren und zu behaupten (...)»

Neben der Fragwürdigkeit solcher philosophisch-ideologischer Grundsätze, wie sie in der Wahl dieser Filme zum Ausdruck kam, spielen auch die besonderen Bedingungen eines Festivals eine Rolle. Der bulgarische Beitrag *«Boomerang»* von Iwan Nitscheff beispielsweise war Opfer der unbarmherzigen Maschinerie einer zweifelhaften Programmierung. Mit seiner chaotischen und wortorientierten Sprache hatte er nicht die Kraft, sich gegen die präzise Wucht des holländischen Films «Opname» durchzusetzen. Ungenaue, lange Untertitel strapazierten zusätzlich das verminderte Aufnahmevermögen und verunmöglichten letztlich ein Verständ-