

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit
Band: 23 (1971)
Heft: 17

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

FILM KRITIK

Uomini contro

(Bataillon der Verlorenen)

Produktion: Jugoslawien/Italien, 1970
Regie: Francesco Rosi
Buch: Francesco Rosi, Tonino Guerra, Raffaele La Capria, nach Emilio Lussus «Un anno sull'altipiano»
Kamera: Pasquale de Santis
Musik: Piero Piccioni
Montage: Ruggero Mastroianni
Darsteller: Mark Frechette (Leutnant Sassu), Alain Cuny (General Leone), Gian Maria Volonté (Leutnant Ottolenghi), Franco Graziosi (Major Malchiodi), Pier Paolo Capponi (Leutnant Santini), Giampiero Albertini (Hauptmann Abbati)
Verleih: Warner Bros., Zürich

Weg vom Krieg als dem Feld der Individuen, des pathetischen «Warum?», des wiederholt strapazierten «menschlichen Engagements» geht Francesco Rosi in seiner Adaption von Lussus «Un anno sull'altipiano»: Was ihn interessiert, ist nicht der Konflikt zwischen Mensch und Bestie, sondern die soziale, ökonomische, politische Struktur des Kollektivs. Was erlaubt den Offizieren, die Soldaten zu Tausenden in den sicheren Tod zu jagen; was lässt die Truppe gegen einen unbekannten Feind anrennen, wo sie selbst doch nur dazu dient, Interessen der Offiziere hinter der Front zu verteidigen, Interessen einer sozialen Schicht, die an ihre Privilegien und Kulturinstitutionen denkt? Man könnte – diese Problemstellung vorausgesetzt – nun erwarten, Rosi hätte einen militanten Film gedreht, wäre uns die ernste Präzision des Italieners nicht schon von «Salvatore Giuliano» und «Mani sulla città» her bekannt. Was Rosi zu diesem einzigartigen, in seiner gemessenen Analyse der Beziehungen zwischen Offizieren und Soldaten alles Bisherige hinter sich lassenden Werk angeregt hat, liegt ausschliesslich in der Möglichkeit, den wahren Feind im Krieg zu erkennen und aufzuzeigen, wohin diese Bewusstwerdung führen kann – oder könnte. Da gibt es folgerichtig keinen Platz für die so oft missbrauchte Antikriegsattitüde oder für einen vagen Lobgesang auf den Pazifismus. Zwar wurde schon in «Catch 22» ein demystifizierender Blick hinter die eigene Linie, auf die eigentlichen Profiteure des Krieges, geworfen; der offizielle Feind kam auch da nicht ins Bild. Doch Rosis Sicht vom Ersten Weltkrieg hebt sich, nicht nur im Ton, deutlich von Nichols Film ab, ebenso wie von «Wege zum Ruhm», «For King

and Country» oder «Johnny Got his Gun». An den Figuren interessiert ihn nur das Archetypische: General, Anarchist, bürgerlicher Leutnant, Defaitist, Deserteur, Truppe: alle stehen hier für eine politisch-soziale Haltung oder für eine allgemeine Verhaltensform.

Rosi erweist sich mehr denn je als Meister der Dialektik. Die Form des Films, stark auf kontrapunktischen Elementen basierend, ist durchaus lyrisch; die Kamera Pasquale de Santis («Tod in Venedig») fängt Landschaft und Stimmungen mit einer Optik ein, die dem Bild, zusammen mit Musik, Rhythmus und Ambivalenz des Geschehens, einen nahezu poetischen Charakter verleiht. In sanftes Licht getaucht werden die Hügelgebiete in den verschiedenen Jahreszeiten und Kampfszenen; von einem gespenstischen und beängstigend schönen Blau sind die Nächte, die vom einzigen Licht – jenem der Mündungsfeuer und der detonierenden Granaten – aufgeschreckt werden. Der General, der seine Untertanen in den sicheren Tod treibt, erscheint weder als Psychopath noch als Sadist, ja nicht einmal als ungewöhnlicher Fanatiker: er handelt lediglich in völliger Übereinstimmung mit dem System, das er hier verkörpert und verteidigt, und mit seiner, allerdings sehr engen, Auffassung von Vaterland, Disziplin, Pflicht und Ehre. Er ist zugleich auch Opfer: ein Gefangener seiner Idee, die er sich von seiner Aufgabe und von der Pflicht zum Sieg macht; zugleich hängt er von den Soldaten ab, die ihn hassen. Und er ist intelligent genug, das zu wissen. Nicht vor der Kugel des Feindes hat er Angst – Gefahr gäbe es für ihn, den Mutigen, zweifellos nur von seiner eigenen Truppe her.

Doch warum reagiert diese Truppe nicht – oder dann falsch? Diese Bauern, dieses Fussvolk aus den unteren sozialen Schichten, das den Bürgern und Bürgersöhnen gehorcht, für ihre Interessen kriept: erkennt es nicht, wo, auf welcher Seite der Feind steht? Gewiss wehrt sich auch hier etwas gegen diese Welt, in der jener Soldat der grösste Held ist, der sein Leben an idiotischsten und sinnlosesten hergibt; der Trieb zur Selbsterhaltung ist nicht ganz verkümmert. Doch der Vernünftige wird als Defaitist zum Tode verurteilt; den Deserteur, den Anführer zu dem, was man Meuterei nennt, knallt man nieder. Andererseits fliehen Ratlose in Selbstmord oder Selbstverstümmelung: denn «der Krieg», so Rosi, «bricht, auf die eine oder andere Weise, jedes Individuum; es ist nicht möglich, dem System zu entkommen».

Das exemplifiziert der Film – von seinen äusserlichen Peripetien, die bereits zur Reflexion anhalten, abgesehen – an den beiden jungen Offizieren Ottolenghi und Sassu. Ottolenghi ist Anarchist, der nur auf den Augenblick wartet, in dem er die Offiziere, vom Ranghöchsten bis weit hinunter, niedermachen kann, um erst dann weiterzusehen, welche «bessere» Welt nun zu schaffen wäre. Wo die Soldaten meutern, ohne Überlegung, instinktiv und verzweifelt, bleibt er, mit seinen Soldaten, abseits. Erst dort, wo keine Heerespolizei Gewehr in Anschlag steht,

erkennt er seine Chance: auf dem Schlachtfeld, dort, wo die nach Belieben alles niedermähenden Österreicher den noch übrigbleibenden Italienern zurufen, doch endlich aufzuhören, treibt Ottolenghi die Soldaten zum sinnvollen Kampf an: nicht gegen die österreichischen Brüder, die, wie sie selber, Hungerleider sind, sondern gegen den eigenen Kommandanten, der, in Sicherheit, vom Krieg profitiert. Denn für Rosi ist der Feind die Macht, und diese Macht ist sowohl österreichisch wie italienisch, französisch wie englisch. Doch die Truppe ist nicht reif zu dieser Erkenntnis, und durch die Waffen der Österreicher selbst, die seine Aufforderung falsch deuten, wird Ottolenghi tödlich getroffen. Sassu seinerseits vermag die Politisierung seiner beginnenden und zunehmenden Abwehr gegen das System nicht konsequent weiterzuführen: Er, der den Krieg zuvor gewollt hat, gelangt nur bis zum Selbstopfer: als Befehlsverweigerer, als «Anstifter zur Meuterei» wird er hingerichtet. Sehr schnell, sehr effektiv geht dieses Ende vor sich, fast ein bisschen enttäuschend, im ersten Augenblick, für den Zuschauer. Doch gerade darin zeigt sich Rosis Ehrlichkeit: es gibt keine Hoffnung auf eine verändernde Botschaft, es gibt keine Illusion. Der Schluss kann in keinen Höhepunkt münden; er muss die Bestätigung unserer Ohnmacht sein. Denn vom Krieg 1914 bis 1918 berichtet Rosi, und er berichtet heute davon. Jeder weiss um die Jahre dazwischen: Auch heute noch geht die irrsinnige Sage um, auf dem Schlachtfeld der Verendenden, Verstümmelten und Toten, zwischen Ruinen und im Morast und Blut der Granatkrater flattere straff die saubere, stolze Fahne der kriegsführenden Nation, auf dem Weg zum Sieg.

Bruno Jaeggli

First Love

(Die Geschichte einer Liebe)

Produktion: Schweiz/Deutschland, 1970
Regie: Maximilian Schell
Buch: M. Schell, John Gould
Kamera: Sven Nykvist
Darsteller: John Moulden Brown (Alexander), Dominique Sanda (Sinaita), Maximilian Schell (Vater), Valentina Cortese (Mutter), Dandy Nichols (Alte Prinzessin), Maidanov (John Osborne)
Verleih: Starfilm Zürich

Die Verfilmung literarischer Vorlagen lässt dem Regisseur immer die Freiheit, werkgetreu oder filmgerecht zu verfahren. Maximilian Schell hat es in seinem ersten Film, der auf einer 1860 erschienenen Novelle des russischen Schriftstellers Iwan Turgenjews fusst, unternommen, die Literatur, das Wort also, dem filmischen Element unterzuordnen. «First Love» ist denn auch ein Werk, das vor allem visuell zu erfassen ist. Sven Nykvist, der Kameramann von Ingmar Bergmann, dürfte daran grossen Anteil haben. Die collageähnliche Erin-

nerung des Poeten, der an seine erste Jugendliebe zurückdenkt, lässt die traumhaft schönen Bilder einer bewegten Vergangenheit aufsteigen. Die impressionistisch geschaute Landschaft ist nicht allein Hintergrund des Geschehens, sondern widerspiegelt zugleich den Seelenzustand der Menschen.

Hier ist das ausgehende 19. Jahrhundert abgebildet, noch einer romantischen Tradition verpflichtet, eine Zeit voller Melancholie, in der sich aber Verfall und Auflösung der alten Ordnung abzeichnen. Im Hintergrund werden Revolutionswirren sichtbar; sowohl Blut- als auch Geldaristokratie verlieren festen Boden, eine «fin de siècle»-Trauer schwebt über dem Ganzen.

Seine künstlerischen Freiheiten bewusst einsetzend, hat Schell das Überzeitliche menschlichen Lebens betont und seine heutige Zeitgenossenschaft nicht etwa verleugnet. Anachronismen, wie der Wechsel von Chopins Klaviermusik zu modernem Rock oder die Rezitation eines Jewtuschenko-Gedichts, wirken deshalb nicht störend.

Der Film erzählt die Liebe eines sensiblen Jünglings zu einem sinnlichen, ein paar wenige Jahre älteren Mädchen. Alexander verbringt den Sommer mit seinen Eltern in einem Landhaus. Sinaida ist mit ihrer Mutter, einer verarmten Prinzessin, ins verstaubte Nachbarhaus gezogen. Das schöne Mädchen hat eine Reihe älterer Verehrer angezogen, unter ihnen der Dichter Maidanov (von John Osborne mit viel Selbstironie gespielt). Alexander betet das unerreichbare Wesen an, während sie mit ihm nach Belieben umspringt. Das ferne Grollen des Krieges vermag der abgeschiedenen, idyllischen Welt nichts anzutun. Doch die äusserliche Ruhe kann die innerliche Aufgewühltheit dieser Menschen nicht verdecken.

Alexander macht die schmerzliche Erfahrung, dass sein Vater Sinaidas Geliebter ist. Getreu dem romantischen Erbe geht die Geschichte nicht gut aus. Das Mädchen und Alexanders Vater sterben. Der Knabe ist älter und weiser geworden, und sogar der wilde Poet Maidanov hat sich (nach der Revolution) als Staatsbeamter etabliert.

Warum wird man nun aber trotz des hohen Kunstverständnisses, den Schell in «First Love» beweist, des Films nicht froh? Die Schönheit der Bilder, die bewegende Geschichte, die Qualität der Schauspieler, die Sorgfalt der Gestaltung – all dies sollte eigentlich dem Werk uneingeschränktes Lob einbringen. Es liegt sicherlich nicht an der ans 19. Jahrhundert gebundenen Thematik, dass man nicht so angesprochen wird, wie es bei einem Meisterwerk der Fall ist. Irgendwie sind die Gestalten zu wenig plastisch, man kann sie nicht fassen, sie interessieren einen eigentlich gar nicht. Sie erscheinen als Teil der stimmungshaften Landschaft, sie werden von der Atmosphäre, die so stark im Vordergrund steht, fast erdrückt. Daran mag auch die Form des Collage schuld sein, denn das Bruchstückhafte, das nur Angedeutete macht es dem Zuschauer



Der Krieg bricht jedes Individuum; es ist nicht möglich, dem System zu entkommen: «Uomini contro»

nicht leicht. Das Stimmungsmässige überwiegt in solchem Masse, dass das Lebendige, Menschliche nicht mehr den ihm gebührenden Platz einnimmt. Dies war von Schell sicher nicht beabsichtigt, und doch scheint er den Reizen der formalen Möglichkeiten erlegen zu sein.

Kurt Horlacher

L'invitée

(Die Unerwartete)

Produktion: Frankreich/Italien, 1970

Regie: Vittorio de Seta

Darsteller: Michel Piccoli, Johanna Shimkus

Verleih: Comptoirs Cinématographique, Genf

Das Eheleid der jungen Anne darzustellen – Stoff eines Lelouch würdig –, unternimmt Vittorio de Seta («Banditi a Orgosolo»). Ihr Mann, ein zwar noch junger, aber doch schon erfolgreicher Wissenschaftler, bringt von einem Kongress in London ein britisches Mädchen in sein Pariser Heim, was der Ehefrau nun gar nicht gefallen mag. Sie verlässt eilends die teure Wohnung und legt sich nach Einnahme einer gehörigen Dosis Schlaftabletten in den Büroräumlichkeiten ihres Arbeitgebers, eines arrivierten Architekten, nieder. Anderntags findet der Chef seine verstört wirkende Angestellte. Sie möchte nach Südfrankreich, wohin – welch ein Zufall – auch der Architekt sich zu begeben hat.

Im Wagen verlässt man das nasskalte Paris, besucht unterwegs Ronchamp – François war einst ein Mitarbeiter Le Corbusiers –, kommt im winterlichen Jura vom Weg ab und übernachtet bei einem hilfreichen Bäcker. Am folgenden Tag geht die Reise in den Süden weiter,

und die Laune der bedrückten Ehegattin bessert sich zusehends. Ein Abstecher zum Hause eines mit François befreundeten Bildhauers gibt Anne Gelegenheit, sich auszusprechen. Als die beiden an der Côte ankommen, ist die Architektengattin gerade nicht zu Hause, und so vertreibt man sich die Zeit bis zu ihrer Rückkehr mit Zärtlichkeiten. Nun ist Anne die Eingeladene, und in schöner Symmetrie ergibt sich eine Duplizität der Ereignisse. Allerdings reagiert die reifere Frau anders. Sie bleibt vernünftig und zeigt der jungen Rivalin, wie man sich in solchen Fällen zu verhalten habe. Anne ist eine gelehrige Schülerin und begibt sich freudig zu dem inzwischen nachgereisten Gatten.

Die wichtigsten Szenen des Films, der nach einem Roman von Simone de Beauvoir gestaltet wurde, sind die Begegnungen der Ehefrauen mit den jüngeren Begleiterinnen ihrer Männer. Der Zwischenteil – die lange Reise – zerdehnt die Geschichte stark. Da der Fabel überdies die richtige psychologische Fundierung fehlt, vermag selten

Michel Piccoli in «L'invitée»



Spannung oder Interesse aufzukommen. Dafür verbreitet die Seta Trivialitäten und Snob-Appeal: der erfolgreiche Architekt, ehemaliger Mitarbeiter Le Corbusiers, Freund eines grossen Bildhauers; die gutaussehende Angestellte, verheiratet mit einem Biologen (Mercedes-Sportwagenfahrer); die Freude der reichen Stadtmenschen am Einfach-Rustikalen, am brötchenbackenden Bäcker oder am ungebunden arbeitenden Bildhauer. Ob mit all diesen Klischees selbst ein anspruchloses Publikum ins Kino zu locken ist, bleibe dahingestellt. Kurt Horlacher

WUSA

(Der Spiegelsaal)

Produktion: USA, 1970
Regie: Stuart Rosenberg
Buch: Robert Stone
Musik: Lalo Schifrin
Darsteller: Paul Newman, Joanne Woodward, Anthony Perkins
Verleih: Starfilm, Zürich

WUSA ist der Name einer amerikanischen Radiostation, die mit perfider Demagogie allen sauberen, netten und gottesfürchtigen Amerikanern den Teufel (langhaarige Studenten und Hippies, auf ihre verbrieften Rechte pochende Minderheiten wie etwa die Farbigen) an die Wand malt. Diese White-Power-Leute berieseln die Massen mit Schauer Meldungen über die Revolte der Jugend, über Rassenunruhen und Demonstrationen. Das Medium verabreicht seinen Konsumenten eine gezielte Massage: «Die Zukunft Amerikas liegt in Deiner Hand», tönt es in der täglichen Botschaft. Bewusst wird eine Panikstimmung erzeugt, die unweigerlich den latenten Faschismus zur Explosion bringt: Gewalt ist willkommen, weil der verunsicherte Bürger sich dann um so leichter für Ziele und Zwecke der Drahtzieher mit der weissen Weste (für einmal nicht aus Moskau oder Peking) einspannen lässt.

Der geballte Appell an eine «schweigende Mehrheit», die Zukunftsversprechen und die Glorifizierung der Wildwest-Mentalität wird konfrontiert mit dem wenig erfreulichen Alltag, im besonderen mit dem Schicksal dreier sich treiben lassender Menschen. Da ist Rheinehardt (Paul Newman), der Zyniker und Säufner, der genau merkt, was vor sich geht, dessen Protest sich jedoch in spitzen Formulierungen erschöpft. Als Disc-Jockey und Nachrichtensprecher macht er bei WUSA Karriere; er verachtet die Dummheit der Konsumsklaven und sucht bloss, sich einigermaßen über Wasser zu halten. An seiner Seite lebt die schon leicht abgetakelte Animierdame (Joanne Woodward), die sich nach einem Hauch von Geborgenheit sehnt und im Kampf um die seelische Existenz zu Fall kommt. Den Weg dieser

beiden Strauchelnden kreuzt ein Sozialhelfer (Anthony Perkins), der an das Gute im Menschen glaubt und die göttliche Gnade in den Herzen der Unterprivilegierten sucht. Als er erkennen muss, dass er sich blossen Illusionen hingibt, sucht er in einem tragischen und zugleich lächerlichen Protest seine verlorene Würde wiederzugewinnen. Alle drei scheitern im Mahlstrom der Zeit; sie werden von der unbarmherzigen Maschine, die Gesellschaft heisst, ausgespien und zugrunde gerichtet. «WUSA» ist ein Stück zynischer, sogar nihilistischer Gesellschaftskritik. In manchem mag der Film zu pessimistisch, zu einseitig und auch zu oberflächlich sein; hauptsächlich die Konstruiertheit der Schicksale beeinträchtigt den Eindruck des sauber photographierten Streifens. Dennoch: Es ist begrüssenswert, weil notwendig, dass das «andere Amerika» vermehrt unter die Lupe genommen wird. Wir alle sind, ob wir wollen oder nicht, Bestandteil jener Lebensform, die sich «frei» nennt und es im eigentlichen Sinne erst werden sollten.

Urs Mühlemann

Attraction

Produktion: Grossbritannien, 1969
Regie: Tinto Brass
Darsteller: Anita Sanders, Terry Carter, Nino Seguerini
Verleih: Viktor-Film, Basel

Theorie und Praxis der menschlichen Sexualität sind aufs engste verknüpft mit der herrschenden Gesellschaftsmoral. Im

Als Disc-Jockey und Nachrichtensprecher macht Paul Newman bei der WUSA Karriere

westlichen System zeichnet sich eine zunehmende Liberalisierung des Sittenkodex ab – allerdings noch vorwiegend im theoretischen Bereich: Über Sex lässt sich wunderbar diskutieren, Werbung und Wirtschaft beuten die natürlichen menschlichen Anlagen für ihre rein kommerziellen Zwecke auf oft geradezu schamlose und perverse Weise aus. Sobald die Sexualität jedoch ihr Schattendasein verlässt und unbefangen gelebt wird, befreit von den Zwängen und Normen jahrhundertelanger sexueller Unterdrückung, dann sehen zahlreiche Zeitgenossen schon den Untergang der «Kultur» herannahen. Der Film «Attraction» attackiert in einer ironischen, teilweise zynischen Collage die verlogenen Moralbegriffe und Praktiken eines in seinem Wesen sexualfeindlichen Systems. Ein rasch skizziertes, bloss schemenhaft erkennbares Handlungsmuster gibt den Hintergrund ab für zahlreiche Statements, die sich zur Aufforderung vereinen: Ihr seid frei in euren Entscheidungen, bleibt natürlich und spontan auch in euren sexuellen Beziehungen und sagt euch los von überalterten Traditionen und Gesetzen.

Eine attraktive Frau ist unterwegs in London zu einem Rendezvous mit ihrem Ehemann; dabei wird sie von einem Farbigen umworben, der ihr überallhin folgt. Sie fühlt sich von seiner apollonischen Schönheit angezogen und reflektiert auf ihrem Gang durch die Grossstadt über ihre bisherigen sexuellen Erfahrungen und über ihre Einstellung zur Sexualität. Wirklichkeit und Phantasievorstellungen vermischen sich mit tatsächlichen und assoziierten Erinnerungen: die Anziehungskraft (Attraction) zwischen den Geschlechtern ist eine lockende Zauberkraft. Am Schluss der Reise durch eine wirkliche und eine imaginäre Reizwelt fällt die Gattin dem Gatten in die Arme: eine intimere Begegnung mit dem Fremdling findet nicht statt.

Die zahlreichen, in popigen Farben ge-



haltenen Sequenzen greifen in lockerer Reihenfolge die verschiedensten Fragen auf. Wo Tabus bestehen, werden sie kaltblütig umgestürzt; Witz und Frechheit überspielen allfällige «gewagte» Szenen. Sehr realistisch wird beispielsweise dargestellt, dass dem sexuellen Akt eine Körperfunktion wie Speichelabsonderung, Essen und Trinken innewohnt: Die Kamera beobachtet ein sich kopulierendes Paar; rund um dieses sitzen schwatzende, rauchende, essende und sich übergebende Menschen. Dass die weibliche Demonstrationsperson an ein Messpult angeschlossen ist, hat seine doppelte Bedeutung: einerseits Sex als etwas Messbares, andererseits eine Persiflage auf die Sexlaborversuche. In einem anderen Fall schwenkt ein Priester ein Schild mit der Aufschrift «Verboten» vor einer Auslage mit Nacktphotos. Dazu wird die Frage gestellt: Weshalb verbietet man solche Bilder und unternimmt nichts gegen die Darstellung von Gewalt und Krieg? Worauf Dokumentaraufnahmen von verschiedenen Kriegsschauplätzen folgen; dazu ertönt es in Off: Diese Bilder dürfen wir euch zeigen, denn Krieg ist nicht verboten.

«Attraction» ist alles andere als ein kommerzieller Sexfilm. Trotz einigen Ungeheimheiten bietet er einen ernst zu nehmenden Beitrag zur Bewusstseinsförderung und verdient Aufmerksamkeit.

Urs Mühlemann

FESTIVALS

Auf dem Weg zur Bedeutungslosigkeit

24. Filmfestival von Locarno

Wenn die Filmfestspiele am Lago Maggiore dieses Jahr in den Annalen der bald vierteljahrhundertalten Festivalgeschichte keinen hervorragenden Platz einnehmen, dann liegt das bestimmt nicht am äusseren Rahmen der Veranstaltung. Erstmals wurden die Abendvorstellungen auf der Piazza Grande durchgeführt, wo eine Riesenleinwand und eine hervorragende Projektion zusammen mit der stillvollen Umgebung des Platzes für eine prächtige Festspielambiance sorgten. Die Neuerung hat sich bewährt: mehr als 1000 Zuschauer verbrachten Abend für Abend in dieser Filmarena, die auf ausgekochte Film- und Kritikerprofis nicht weniger Anziehungskraft auszuüben vermochte als auf die Feriengäste, die das Filmspektakel unter freiem Himmel als willkommene Attraktion zu schätzen wussten. Nicht Schritt zu halten mit den Projektionsbedingungen vermochte in-

dessen das Vorgeführte selber. Diese Feststellung hat auch für die Nachmittagsvorstellungen im Kinosaal Gültigkeit, die «schwierigeren», weniger zugänglichen Werken reserviert waren.

Fehlende Vorbereitungszeit und Konzessionen

Die mit wenigen Ausnahmen geradezu blamable Filmauswahl hat verschiedene Gründe. Die Veranstalter von Locarno, das nach den grossen Festivals von Cannes und Berlin stattfindet, haben es nicht leicht, erstklassige Filme aufzutreiben. Die Creme ist bereits abgeschöpft. Da hilft auch die Wettbewerbsformel, nach der nur Erstlings- oder Zweitwerke ausgezeichnet werden können, nicht mehr weiter. Die einschlägigen Filme begabter Jungregisseure werden heutzutage in Cannes oder Berlin wenn nicht in der offiziellen Filmkonkurrenz, so doch in einer der gewichtigen Nebenveranstaltungen gezeigt. Darunter haben Locarnos Organisatoren zu leiden: Eine ganze Reihe der programmierten Filme waren bereits an einem der beiden Festivals zu sehen, vorab jene, die gehobeneren Ansprüchen zu genügen vermögen. Nicht minder aber fielen andere Ursachen für die Bedeutungslosigkeit der Veranstaltung ins Gewicht. Nach dem Rücktritt der beiden Festivaldirektoren Sandro Bianconi und Freddy Buache im letzten Jahr übernahm ein neues Direktionskomitee die Leitung, das unter der Führung von Luciano Giudici zwar lobenswert emsig, aber kaum genügend qualifizierte Arbeit leistete. Nur so ist es zu erklären, dass beispielsweise das aufstrebende Filmschaffen aus der Dritten Welt fast gänzlich ausgeklammert war und dass mit den filmwirtschaftlichen Kreisen der Schweiz – so vor allem mit den Verleihern – keine zufriedenstellende Zusammenarbeit erzielt werden konnte. Fällt einerseits die allzu kurze Vorbereitungszeit (zweieinhalb Monate) für die Organisatoren entlastend ins Gewicht, so ist ihre Bereitschaft für den faulen Kompromiss kaum zu entschuldigen. Da wurde einerseits versucht, mit zumeist anspruchsloser Unterhaltungskost ein breites, filmungewohntes Publikum für die Abendveranstaltungen zu gewinnen, andererseits aber in beschränktem Masse um die Gunst jenes jugendlichen Publikums zu buhlen, das vom Filmschaffen konzessionsloses Engagement erwartet: eine Formel, die der Veranstaltung die klare Linie kostet und sich in der Folge als unrichtig erwies, indem das offensichtlich unterschätzte Publikum sich durchaus bereit zeigte, auch Filmen, die einer geistigen Auseinandersetzung rufen, zu folgen. Vollends unverständlich schliesslich waren die Konzessionen, die bei der Auswahl der Filme aus den Oststaaten gemacht wurden. Zweit- und drittklassige Filme aus der Sowjetunion («Der Rote Platz» von Wassili Ordinski), Polen («Der Star der Saison» von J. Piotrowski) und der Tschechoslowakei («Lucia und ihre Wunder» von Ota Koval) allein in der Hoffnung ins Programm aufzunehmen, in kommenden Jahren auf bessere Werke hoffen zu können, ist eine Spekulation, die einem Festival nur schaden kann.

Absenz des Schweizer Filmschaffens

Dass das schweizerische Filmschaffen in Locarno nicht vertreten war, obschon es gerade in jüngster Zeit durch einige wesentliche Beiträge Auftrieb auch auf internationaler Ebene erhalten hat, ist nicht allein die Schuld der Veranstalter. Dem Vernehmen nach sollen die Schweizer Filmschaffenden übertriebene Forderungen gestellt haben – vier Nachmittage sollten allein für ihre Produktion reserviert werden – auf die zu Recht nicht eingegangen wurde. Daraufhin haben die Autoren gemeinsam ihren Verzicht erklärt, ein Entschluss, der sich leicht als ein Schnitt ins eigene Fleisch erweisen könnte. Stets lautstark nach einem «Fenster ins Ausland» rufend, wurde hier leichtfertig die Chance vertan, einige Filme am immerhin einzigen internationalen Festival der Schweiz vorstellen zu können. Dass sich die Veranstalter geweigert haben, ein «zweites Solothurn» aufzuziehen, ist verständlich, weniger dagegen die Tatsache, dass sie mit zwei bedeutungslosen kurzen Trickfilmen schweizerischer Herkunft die Liste der am Festival teilnehmenden Nationen um einen Namen aufpolierten.

Ruf nach einem «starken Mann»

Dass die Direktion des Festivals vom Erfolg der diesjährigen Veranstaltung innerlich nicht so überzeugt war, wie sie anlässlich einer Pressekonferenz nach aussen hin tat, ist nicht nur aus der Tatsache zu schliessen, dass sie die Journalisten zum Mittagessen schickte, als die Fragen heikel wurden. Angetönt wurde unter anderem auch, dass nach einem geeigneten Festivaldirektor Ausschau gehalten werde, der sich vollamtlich um die Belange der Filmfestspiele kümmern könnte. Die Anstellung einer Persönlichkeit, die sich langfristig um die Filmauswahl kümmern kann und die Kontakte auf internationaler Ebene wie auch zur schweizerischen Filmwirtschaft herzustellen weiss, könnte das Festival tatsächlich aus seiner gegenwärtigen Lethargie herausreissen. Voraussetzung allerdings ist, dass eine solche Persönlichkeit gefunden und für ihre nicht leichte Aufgabe mit weitreichenden Kompetenzen ausgerüstet wird.

Fragwürdige Jury-Urteile

Von der Mittelmässigkeit der gezeigten Filme hat sich offenbar die Jury anstecken lassen, der Sergej Bondartschuk (Präsident, Sowjetunion), Jürg Federspiel (Schweiz), David Neves (Brasilien), Vladimir Roitfeld (Frankreich) und Francesca Romana Colucci (Italien) angehörten. Ohne die schwere Aufgabe der Preisrichter zu verkennen, bleibt doch festzuhalten, dass ihr Urteil, das weder von einer Begründung noch von einer Laudatio begleitet war, offensichtlich das Ergebnis zahlreicher Kompromisse war. Beweis dafür mag sein, dass weder der von den «progressiven» Mitgliedern David Neves und Jürg Federspiel bestimmt portierte «Viva la muerte» des exzentrischen Fernando Arrabal noch die aus der Sicht kommunistischer Staaten wichtige Rotarmisten-Verherrlichung «Der Rote Platz», für den Bondartschuk «von Amtes