

Filmfestival von Venedig : Wiederbelebung mit Aussicht auf Erfolg

Autor(en): **Ulrich, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

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

Heft 18

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933284>

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.

Filmfestival von Venedig: Wiederbelebung mit Aussicht auf Erfolg

Der neue Mostra-Leiter: Carlo Lizzani

Nachdem der erste Präsident der neuen Biennale-Ära, der Sozialist Carlo Ripa de Neana, mit seiner Dissidenten-Biennale 1977 heftige Kontroversen ausgelöst hatte und sich die Wahl des Nachfolgers, des neapolitanischen Geschichtswissenschaftlers und Republikaners *Giuseppe Galasso*, bis zum Frühjahr dieses Jahres hinauszögerte, blieb für die Vorbereitung des Filmfestivals nach der neuen Formel nur sehr wenig Zeit.

Als Glücksfall für die Wiederbelebung der Mostra hat sich vermutlich die Wahl des 57jährigen *Carlo Lizzani* zum neuen Leiter erwiesen. Seine Filmkarriere hatte er in den vierziger Jahren als Mitarbeiter von Giuseppe de Santis und Roberto Rossellini begonnen. Mit seinen frühen eigenen Filmen (zum Beispiel «Cronache di poveri amanti», 1954) erwies er sich als engagierter Vertreter des italienischen Neorealismus, während seine Filme der sechziger Jahre weitgehend bloss noch kommerzielle Routineprodukte waren. Aber auch als Filmpublizist hat sich Lizzani einen Namen gemacht («Il Cinema italiano», 1951/61), er war Mitbegründer der Filmzeitschrift «Bianco e Nero» und auch lange Zeit als Lehrer am «Centro Sperimentale di Cinematografia» in Rom tätig. Als Regisseur und Autor genießt Lizzani das Vertrauen der italienischen Filmschaffenden, deren Verband (ANAC) ihn denn auch einstimmig als neuen Festivalleiter nominiert hat. Zwar gehört Lizzani zu den marxistisch orientierten italienischen Filmschaffenden und steht der KPI nahe, ohne deren Mitglied zu sein, aber da er als gemässigt und umgänglich gilt, schien er allen zuständigen Gremien akzeptabel.

Lizzani will der Film-Mostra wieder internationale Geltung verschaffen und durch eine attraktive Programmgestaltung, in enger Zusammenarbeit mit den interessierten Stellen der italienischen Filmwirtschaft, Venedig wieder zu einer Attraktion der internationalen Filmwelt machen. Angesichts der Konkurrenz von Cannes, Berlin, Moskau, Paris, San Sebastian und Locarno und der kriselnden internationalen Filmproduktion ist dies ein eher schwieriges Unterfangen. Umso bemerkenswerter ist, dass es Lizzani trotz der kurzen Vorbereitungszeit gelungen ist, ein attraktives Programm zusammenzustellen, das zwar durchaus kritisiert werden darf (so fehlte beispielsweise der neue deutsche Film völlig) und eigentlich kaum wirklich hervorragende Werke aufzuweisen hatte, in seiner Vielfalt jedoch zu fesseln vermochte. Nach den eigenen Worten Lizzanis haben ihm dabei vor allem zwei Dinge geholfen: «Einmal war es der Name Venedig, der noch immer einen faszinierenden Klang hat und dessen Verschwinden vom Festspielkalender vielen missfallen hat.» Der Name «Venedig» habe ihm in den USA, in der Sowjetunion und in anderen Ländern schnell viele Türen geöffnet. «Eine andere grosse Hilfe war die aktuelle italienische Produktionssituation: Bernardo Bertolucci, die Brüder Taviani und Gillo Pontecorvo haben mir ihre Filme zugesagt. Das war sehr attraktiv, so prominente Namen zu haben. Da konnte ich hingehen und sagen, diese drei machen auch mit. Da hatte ich einfach Glück.»

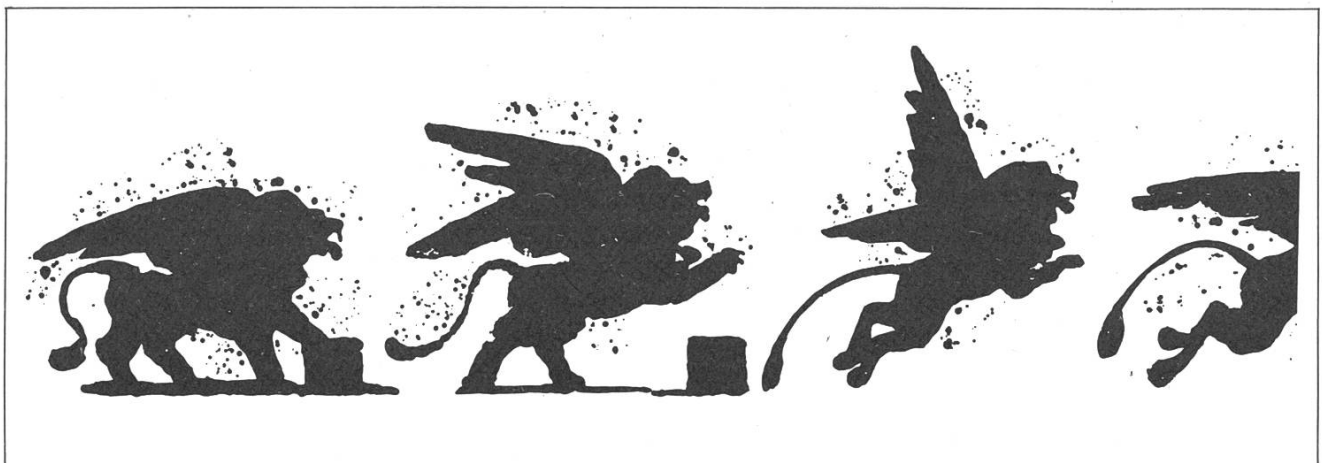
Glück hatten die Veranstalter auch mit dem Wetter, das, zusammen mit der herrlichen Lage des Lido im Meer draussen und der Liebesswürdigkeit und Improvisationskunst der Italiener, etliche Programmänderungen und Informationspannen vergessen liess. Das Festivalprogramm war glücklicherweise nicht zu überladen.

Man konnte sich Zeit nehmen zu einem Bad, zu einem Besuch Venedigs oder zu einer ausgedehnten Mahlzeit, ohne ständig von dem Gefühl gehetzt zu werden, unterdessen wichtige Filme zu verpassen. Solche Möglichkeiten des Ausspannens sind nicht ganz unwichtig, den üblichen Festivalstress bei guter Stimmung zu überstehen.

Eine Programmstruktur, die Perspektiven öffnet

Für die Mostra 79 hatte Carlo Lizzani rund 100 Filme programmiert, deren Zusammenstellung in verschiedene Abteilungen deutlich machte, dass Venedig neben seinem schärfsten Konkurrenten Cannes einen eigenen Weg sucht. Venedig will nicht ausschliesslich ein Forum für den kommerziellen Film sein, sondern Perspektiven und Beziehungen aufzeigen zwischen dem modernen Kinofilmschaffen und historischen Werken, zwischen den Grossproduktionen der etablierten Filmländer und dem Filmschaffen der Dritten Welt, zwischen gängigen Kinoproduktionen und experimentellen und Aussenseiter-Werken. In seinen Ansätzen hat sich dieses Konzept nicht schlecht bewährt. Es lässt sich für die Zukunft, bei entsprechenden Anstrengungen, durchaus verfeinern und präzisieren.

Neben der Abteilung «Venezia Cinema '79», sozusagen dem «offiziellen» Programm, gab es noch zwei Kategorien mit Werkstatt-Charakter: «Officina Veneziana» und «La notte die Officina» (Vorführung der Filme erst nach Mitternacht). Hier waren Filme zusammengestellt, die aus irgend einem Grund als «schwierig» gelten, keinen Verleih und somit kein Publikum finden können, oder Werke, die nicht mehr ins Hauptprogramm aufgenommen werden konnten, weil sie nicht rechtzeitig fertig wurden und nicht mehr Untertitelt werden konnten. In diesen «Werkstatt»-Programmen befanden sich unter anderem neue Filme von Marguerite Duras («Le navire «Night»»), Eric Rohmer («Perceval le Gallois»), das fünfstündige, für das französische Fernsehen produzierte, aber noch nicht gesendete Video-Opus «France, tour détour deux enfants» von Jean-Luc Godard und Anne Miéville, Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's «Dalla nube alla resistenza», amerikanische Untergrund- und Animationsfilme sowie eine akustisch misslungene Neufassung von Eisensteins nie vollendetem Film «Que viva Mexico!». Der Hauptteil der Retrospektive war Marcel Pagnol gewidmet (zu sehen waren beispielsweise die drei Versionen – 1932, 1936, 1960 – von «Topaze»), dazu kam noch je eine Hommage an den kürzlich verstorbenen amerikanischen Regisseur Nicholas Ray und den italienischen Filmpionier Emilio Ghione (1879–1930). Ein dreitägiges Kolloquium «Gli anni 80 del Cinema» mit illustren Namen aus der Filmwelt befasste sich mit Sprache, Industrie und Publikum des Films der achziger Jahre. Den Abschluss fand die Mostra 1979 mit der Aufführung einer neuen Kopie des 1918/19 entstandenen Melodramas «Broken Blossoms» von David Wack Griffith auf dem Markusplatz in Venedig.



Nicht ganz erfüllte Erwartungen durch die «Grossen»

Eröffnet wurde das Festival mit dem mit besonderer Spannung erwarteten «*Il prato*» von Paolo und Vittorio Taviani. Der Titel bezieht sich auf eine sonnige, blühende toskanische Wiese vor den Toren San Gimignano – ein Bild satten, heiteren Lebens, das jedoch trügt, wenn man näher hinsieht: Die Wiese ist auch ein Ort des Lebenskampfes, der Verwesung und des Todes. Sie ist ein Sinnbild für die Lebensumstände der drei Hauptfiguren Giovanni, Eugenia und Enzo – junge Menschen, denen verwehrt wird, sich im Leben einen Platz nach ihren eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen zu schaffen. Giovanni ist Jurist geworden, obwohl er künstlerische Ambitionen hat, Eugenia arbeitet in Florenz, möchte sich jedoch lieber ganz der Theaterarbeit mit Kindern in San Gimignano widmen, und der arbeitslose Enzo möchte bäuerliche Genossenschaften zur Nutzung unbebauten Grundbesitzes bilden, stösst aber auf die feindselige Ablehnung der Eigentümer. Giovanni und Enzo lieben beide Eugenia, aber diese gemeinsame Liebe, die sie zuerst einander näher bringt, entfremdet sie auch wieder. Schliesslich bleibt Giovanni, der inzwischen die Beamtenlaufbahn eingeschlagen hat, allein zurück, da er Eugenia, die mit Enzo geht, der wegen einer politischen Guerillaaktion ins Ausland verschwinden muss, nicht zum Bleiben bewegen kann. Von einem tollwütigen Hund gebissen, verweigert er jede Hilfe, weil er sterben will. Die Brüder Taviani schildern hier ein differenziertes, vielschichtiges Bild einer jungen Generation, die in ihrer Orientierungslosigkeit, Angst und existenziellen Verzweiflung zugrunde geht. Der Film besitzt zweifellos grossartige Momente, aber er ist mir zuweilen zu intellektuell, zu literarisch (Weltschmerz und deutsche Romantik werden bemüht) und zu symbolisch erschienen. «*Il prato*» besitzt nicht mehr die optisch-akustische Sinnlichkeit und stilistische Geschlossenheit von «*Padre padrone*», dessen Hauptdarsteller Saverio Marconi hier die Rolle des Giovanni spielt. Ungemein frisch, wenn auch noch etwas ungelent, wirkt Isabella Rossellini in der Rolle der Eugenia. Die Ähnlichkeit mit ihrer Mutter, Ingrid Bergman, ist derart frappant, dass ich zuerst fast die «*Joan of Arc*» aus dem Jahre 1948 vor mir zu sehen glaubte. «*Il Prato*» hat in Italien eine zwiespältige Aufnahme gefunden. Wenn der Film in die Kinos gelangt, wird eine eingehende und dem Werk gerechter werdende Würdigung nötig sein, denn die besondere Festivalatmosphäre erweist sich für solche schwierige und anspruchsvolle Filme als wenig günstig.

Das gleiche gilt auch für Bernardo Bertoluccis ebenfalls heftig umstrittenes Werk «*La luna*». Der aufwendig inszenierte Film, der sich immer wieder zu hinreissenden Szenen verdichtet, handelt von einer berühmten Opersängerin, die sich nach dem Tode ihres Mannes in Rom niederlässt und dort von Erfolg zu Erfolg eilt, während ihr 15jähriger Sohn, der wegen der Musik von der Mutter affektiv vernachlässigt wird, Zuflucht bei Drogen sucht und schwer heroinsüchtig wird. Als die Mutter dies bemerkt, verzichtet sie auf die Musik und versucht den Sohn mit allen Mitteln, auch dem des Inzests, ins Leben zurückzureissen. Sie lässt ihn schliesslich sogar den richtigen, leiblichen Vater finden: grosses Happy End für alle! Neben eindrücklichen Momenten, an denen Jill Clayburgh grossen Anteil hat, obwohl sie mir öfters zu übertrieben dramatisch-expressiv erschienen ist, findet sich auch Kitschiges und bis zur Lächerlichkeit Theatralisches. Nicht ganz einsichtig gewesen ist mir die Beziehung zur Musik Verdis. Vorläufiges, vielleicht ungerechtes Fazit: grandiose Verpackung für eher dürftigen Inhalt.

Genau das Gegenteil trifft zu für den Politfilm «*Ogro*» von Gillo Pontecorvo: Sorgfältig und ohne billige Konzessionen wird das 1973 von der baskischen ETA verübte Attentat auf den spanischen Ministerpräsidenten Carrero Blanco rekonstruiert. Der karge Stil, dessen Trockenheit an eine reportagehafte Chronik erinnert, lässt den Film jedoch auf die Dauer etwas mühsam, ja langweilig werden. Eine herbe Enttäuschung war «*Un dramma borghese*» von Florestano Vancini, der in den sechziger Jahren immerhin einige beachtliche Filme gedreht hat. In einem Tessiner Hotel



Seelenverwandte Unangepasste: Giovanni (Saverio Marconi) besucht in «Il prato» Herzogs «Stroszek».

werden ein Journalist und seine 16jährige Tochter krank. Das Mädchen, dessen Mutter früh tödlich verunglückt ist und das fern von seinem Vater in einem Westschweizer Internat aufgewachsen und deshalb in seinen affektiven Gefühlen zu kurz gekommen ist, wendet seine ganze Zuneigung dem Vater zu und bringt ihn damit in Schwierigkeiten. Die Geschichte ist aber derart oberflächlich und unverbindlich inszeniert, dass sich das frustrierte Interesse bald nur noch darauf konzentriert, ob es doch noch zum Inzest kommt oder nicht. Eine zentrale Rolle spielt der Inzest auch in «Kosatsu» (Erdrosselung) des Japaners Kaneto Shindo («Die nackte Insel», 1960, und «Onibaba», 1964): Er lässt die Denunziation heuchlerischer moralischer und familiärer Konventionen der japanischen Gesellschaft, die vom Vater eines Studenten repräsentiert werden, in der inzestuösen Liebe dieses jungen Mannes zu seiner Mutter gipfeln. Manche der übertrieben ausgespielten Szenen wirkte bloss noch als geschmackliche Strapazierung.

Sowjetunion und USA

Der sowjetische Beitrag «*Osennij marafon*» (Herbstmarathon) überraschte, nicht zuletzt wegen des Themas: Unbefangen und ohne moralischen Drohfinger werden hier mit feiner, etwas phlegmatischer Ironie die Mühseligkeiten eines ungetreuen Ehemannes geschildert, der in Leningrad zwischen Ehefrau, Geliebter und Arbeit – er ist Professor an einem Sprachinstitut – hin und her hastet, überall zu spät kommt, nie dort ist, wo er sein sollte, und sich immer tiefer in Ausreden und Lügen verstrickt und immer mehr zum hilflosen Gefangenen seines Doppellebens wird, aus dessen Anforderungen er nicht mehr heraus findet. Erstaunlich freimütig wird hier sarkastisch ein Stück sowjetischen Alltags mit viel Sinn für Situationskomik gezeichnet.

Einen sehr schönen, stimmigen Film hat Peter Bogdanovich mit «*Saint Jack*» gemacht. Ben Gazzara spielt darin Jack Flower, einen Amerikaner italienischer Her-

kunft, der in Singapur als Angestellter eines chinesischen Händlers sein Leben fristet, in der Freizeit als Zuhälter für Amerikaner und Engländer tätig ist und davon träumt, ein eigenes, luxuriöses Bordell zu leiten. Freundlich, hilfsbereit und tolerant gegenüber jedermann, erreicht der allseits beliebte Jack ein Jahr später sein Ziel: Er ist Besitzer eines prächtigen, familiär geführten Etablissements. Das einheimische, asiatische «Milieu» ist jedoch nicht bereit, das Eindringen eines Fremden in diesen Unterwelts-Tätigkeitsbereich zu dulden. Jack wird entführt und am ganzen Körper tätowiert, während sein «Geschäft» total zerstört wird. Durch die Vermittlung eines Kunden, eines geheimnisvollen Mannes (von Peter Bogdanovich selber gespielt), der für die USA-Army arbeitet, kann der ruinierte Jack die Leitung eines Militärbordells übernehmen, das die Armee für Vietnam-Soldaten auf Urlaub eingerichtet hat. Nach dem Abzug der Amerikaner aus Vietnam hat auch dieser Job für Jack keine Zukunft mehr, und als sein in Hongkong tätiger Freund William Leigh bei einem seiner geschäftlichen Besuche, bei denen ihn Jack kennen und schätzen gelernt hat, in einer Bar einem Herzinfarkt erliegt, denkt der geschlagene und deprimierte Jack an eine Rückkehr nach Hause. Weil ihm dazu das Geld fehlt, übernimmt Jack von seinem geheimnisvollen Gönner den zweifelhaften, aber einträglichen Auftrag, einen amerikanischen Senator bei einem homosexuellen Kontakt zu photographieren, damit er erpresst werden kann. Jack führt den Auftrag zwar aus, vernichtet dann aber die Bilder. Anstatt sich die Hände schmutzig zu machen, zieht er es vor, weiterhin in Singapur herumzuhängen.

Peter Bogdanovich hat diese Geschichte eines Amerikaners im fernen Osten, die Bezüge aufweist zur wechselnden Rolle der USA in diesem Teil der Welt, mit hervorragenden Darstellern und mit viel Gespür für Atmosphäre inszeniert. Gestört hat mich lediglich, dass die Figur des Jack und das Milieu eine allzu frappante Ähnlichkeit mit «The Killing of a Chinese Bookie» von John Cassavetes aufweist, wo Ben Gazzara eine vergleichbare, ja fast identische Rolle spielt.

Weit weniger zu überzeugen vermochte B. W. L. Nortons «*More American Graffiti*», in dem der Vietnam-Krieg ebenfalls eine dominierende Rolle spielt. Erzählt werden die ineinander verschlungenen Erlebnisse eines Vietnam-Soldaten, eines Hippie-Mädchens, eines Dragster-Rennfahrers und eines jungen Ehepaares, das in Anti-Vietnam-Demonstrationen gerät. Der Film, von George Lucas produziert, knüpft an dessen «*American Graffiti*» (1973) an, bleibt jedoch weitgehend in Banalitäten stecken, über die auch die technisch aufwendige Gestaltung – jede Geschichte ist in Stil und Bildformat (16 mm bis Cinemascope) verschieden, jede der 48 Sequenzen dauert ungefähr zwei Minuten, die Leinwand wird in bis zu 16 Bildern aufgesplittert – nicht hinwegzutäuschen vermag. Ein neues oder gar authentisches Bild der sechziger Jahre – Vietnamkrieg, Studentenbewegung, neue Musik und Drogenkultur – vermag dieser Film nicht zu bieten.

Ebenfalls in den sechziger Jahren spielt Philip Kaufmans Film «*The Wanderers*», in dem die Rivalitäten einer Highschool Gang mit anderen Banden im New Yorker Stadtteil Bronx und erste sexuelle Erfahrungen junger Menschen im Mittelpunkt stehen. Dem Film gelingt es immerhin, soziale Hintergründe für das Gewaltphänomen des Bandenwesens aufzuzeigen. Rein kommerzielle Produktionen im Stil des alten Hollywoodfilms sind Don Siegels handwerklich präzise, aber inhaltlich schon oft abgehandelte Schilderung einer Flucht aus dem Zuchthaus von Alcatraz («*Escape from Alcatraz*», mit Clint Eastwood) und Menahem Golans aufwendige, aber platte Verfilmung des Romans «*The Magician of Lublin*» von Nobelpreisträger Isaac B. Singer.

Überraschende Aussenseiter

Positive Überraschungen waren noch am ehesten bei kleinen Aussenseiterproduktionen zu vermerken. In seiner unpräzisen Art sympathisch und beeindruckend ist «*El Super*» von Leon Ichaso und Orlando Jimenez-Leal, zwei kubanischen Film-



Über Verdis Opern den eigenen Sohn vernachlässigt. Jill Clayburgh in Bernardo Bertoluccis «La luna».

schaffenden, die in den USA arbeiten. Das Thema ihres Films ist das Leben ihrer Landsleute im amerikanischen Exil. Seit zehn Jahren lebt der Kubaner Robert mit seiner Frau und Tochter in New York. Er fristet als Hauswart ein kärgliches Dasein, leidet unter der Kälte und der Anonymität New Yorks, er fühlt sich einsam, gedemütigt und hat Heimweh. Er weigert sich, Englisch zu lernen, sich anzupassen und hofft, eines Tages in wärmere, südlichere Gefilde heimkehren zu können. Der Film besteht aus einer Folge von leichthändig zusammengefügt Szenen, die Einblick geben in Roberts Familienleben, seine Arbeit und die Beziehungen zu seinen Freunden. Das ist manchmal umwerfend tragikomisch und gibt zugleich einen treffenden Begriff vom Emigrantenschicksal, das heute in aller Welt Millionen erleiden.

Bemerkenswert auch der jugoslawische Beitrag «*Zemaljski dani tek*» (Die irdischen Tage vergehen) von Goran Paskaljevic. Von Laien gespielt, schildert der mit einfachsten Mitteln inszenierte Film, wie ein alter Flusskapitän in ein Altersheim eintritt und dort mit seinem Humor und seiner Lebensenergie die Insassen aus ihrer Lethargie herausreisst, indem er mit ihnen ein Neujahrsfest vorbereitet. Mit dieser Initiative führt er die alten Menschen aus ihrem ewig gleichen Alltag heraus, gibt ihnen eine Aufgabe und ein Ziel, die sie zu einer solidarischen Gemeinschaft heranwachsen lässt.

Weit anspruchsvoller und schwieriger gab sich das Erstlingswerk des Franzosen Jean-François Stevenin, «*Le passe-montagne*»: Durch den Zufall einer Autopanne begegnen sich eines Nachts Georges, der Pariser Architekt, und Serge, ein Auto-mechaniker, und verbringen gemeinsam einige Tage in einer abgelegenen Gegend des Juras, lernen sich kennen und schätzen und entdecken ihren gemeinsamen



Virtuos gestaltetes Kino aus der Dritten Welt: «Ors ez Zein» von Khalid Siddik.

Wunsch, im Abenteuer auszubrechen. Serge macht Georges mit einem Werk bekannt, an dem er seit Jahren bastelt: Er hat ein Fluggehäuse, das einem Vogel gleicht, angefertigt, mit dem er eines Tages über die Berge fliegen will. Wenn auch die Geschichte konstruiert und stellenweise unverständlich wirkt, so zeichnet dieser Film doch mit Feingefühl und Einfühlungsvermögen Menschen, die einen «Vogel» haben, die zur Natur und zum Natürlichen zurückkehren wollen und sich in ihrem Leben einen Bereich des Träumens und Phantasierens bewahrt haben. Eine bewegliche Kamera dringt tief ins Innere dieser beiden Männer und in die Landschaft ein.

Den grössten Beifall des Festivals bekam *«Ratataplan»*, bei dem Maurizio Nichetti Buch, Regie und Hauptrolle bestreitet. Dieser italienische Film ist eine überraschend gelungene Wiederbelebung des Slapsticks: Er benötigt nur wenige Dialogstellen und unterhält dennoch anderthalb Stunden lang glänzend dank einer Reihe von ausgeklügelten Gags und viel Situationskomik, die stellenweise den Vergleich mit Tati und Keaton keineswegs zu scheuen brauchen. Wie Nichetti ein Glas Wasser von einem Hügel in Mailand hinunter in die Stadt trägt und durch das städtische Chaos in ein Hochhaus zu einem Kranken balanciert, der vom verschmutzten Wasser sofort geheilt wird, ist bereits ein Kabinettstück der Filmkomik und lässt mit anderen köstlichen Szenen einige Längen vergessen.

Gut vertretene Dritte Welt

Carlo Lizzani hat sich offensichtlich bemüht, auch Werke aus der Dritten Welt, insbesondere aus arabischen Ländern, nach Venedig zu bringen. Die tunesisch-ägyptische Koproduktion *«Essakamat»* (Der Tod des Wasserträgers) von Salah Abu Seif, einem der Exponenten des ägyptischen Films, erzählt weitschweifig und melodramatisch die Geschichte eines bescheidenen Wasserträgers, der in den zwanziger Jahren mit seinem kleinen Sohn in einem ärmlichen Quartier Kairo lebt. Noch nach Jahren gibt er sich ganz der Trauer über den Tod seiner geliebten Frau hin, sodass er jede Verbindung mit dem Leben um ihn herum verloren hat. Erst das Beispiel eines lebenslustigen Freundes, der sich zu sehr auf das Rendez-vous mit

einer begehrten Frau freut und dabei einen Herzschlag erleidet, lässt den Wasserträger zum Leben zurückkehren und die Unabwendbarkeit des Todes akzeptieren. Abu Seif hat sich einer populären melodramatischen Form des ägyptischen Films bedient, um seine philosophische Geschichte einem breiten Publikum verständlich zu machen. Voller fast überbordender Vitalität ist *«Ors ez Zein»* von Khalid Siddik (Kuwait), der die Kamera mit ungewöhnlicher Beweglichkeit eingesetzt und, vor allem zu Beginn, eine atemberaubend hinreissende Montage hingelegt hat. Erzählt wird die Jugend von Zein, der ein wenig den Kopf und alle Zähne bis auf zwei verliert. Er wird Zein, die Giraffe mit zwei Zähnen, genannt, und sein weithin schallendes Lachen macht ihn berühmt. Alle respektieren diesen «Armen im Geiste», diesen Narr Gottes, der durch die Zuneigung eines alten Eremiten geehrt wird. Wenn Zein die Anmut und Schönheit eines Mädchens preist, geht es nicht mehr lange, bis sie verheiratet ist. So wird er zum Botschafter der Liebe, bis er selber Hochzeit hält. Der Film bietet vor allem auch einen hochinteressanten Einblick in den arabischen Alltag mit seinen Sitten und Bräuchen, der noch sehr stark von der mohammedanischen Religion bestimmt wird.

Der irakische Film *«Der Fluss»* von Feisal Yasini schildert breit und in schönen Bildern das Leben einer Fischergemeinde am Euphrat vor der Revolution von 1968. Zwiespältig wirkt Med Hondos *«West Indian Story»* (eine Koproduktion von Senegal, Mauretanien, Frankreich, Elfenbeinküste und Algerien): Als eine Art «tropische Oper» denunziert dieser Film die Kolonisierung der Antillen durch Frankreich. Konfus, präventiös und langweilig fand ich den Versuch des Brasilianers Paulo Cesar Saraceni, in *«Anjeta José do Brasil»* das Leben des gleichnamigen Jesuitenpaters, der im 16. Jahrhundert die Indianer missionierte und ihr Freund wurde, brechtisch verfremdet und in der Tradition des «cinema nôvo» auf die Leinwand zu bringen. Von ganz anderer Authentizität ist *«Funérailles à Bongo: Le vieil Anai, 1849–1971»*: Jean Rouch und Germaine Dieterlen (Frankreich) ist es gelungen, aus Anlass der Beerdigungsfeierlichkeiten eines 120 Jahre alt gewordenen Mannes die Realität eines afrikanischen Mythos aufzuzeigen.

Am stärksten beeindruckt hat mich jedoch der algerische Film *«La Nouba des Femmes du mont Chenoua»*, der erste von einer Frau, Assia Djebar, realisierte arabische Film. Der Film, der den Beitrag algerischer Frauen im Kampf gegen die französische Armee feiert, ist eine Reise zu den Wurzeln der Autorin, einer bekannten Schriftstellerin, und ein Beitrag zur Lage der algerischen Frau. «Nouba» ist ein Frauenname, bezeichnet aber auch eine musikalische Struktur der algerischen Folklore. Der Film ist Béla Bartok gewidmet, der in Algerien die Volksmusik studiert hat, und seine Struktur ist nach musikalischen Sätzen gegliedert. Assia Djebars Film mag ungeduldigen Zuschauern manchmal monoton erscheinen, doch finden sich immer wieder eindruckliche, poetisch verdichtete Szenen und Bilder.

Ein Sprung in die Zukunft

Das Signet der Mostra (s. S. 3), das vor jedem Film über die Leinwand flimmerte, zeigt einen Markus-Löwen, der von seinem Podest abhebt und aus dem Bild springt. Es liesse sich darüber meditieren, warum er ausgerechnet nach rechts springt: Vertilgt er dort seine Widersacher oder lässt er sich häuslich nieder? Die Frage wird erst die Zukunft beantworten. Es ist zu hoffen, dass die Mostra auf der breiten künstlerischen, geographischen und politischen Basis weiterfährt, die sich dieses Jahr abgezeichnet hat. Bereits hat Carlo Lizzani angekündigt, dass nächstes Jahr das Fernsehen Gesprächsthema sein wird: «Dann geht es um die Schäden, die es angerichtet hat, und um die Frage, warum das Kino seine Hauptrolle an das Fernsehen verloren hat. Natürlich muss man dann auch von der Wiederauferstehung des Kinos reden, die ja nicht nur der Industrie, sondern auch den Filmautoren zu verdanken ist. Vielleicht gewinnt hier das Kino noch ein paar wichtige Schlachten.»

Franz Ulrich