

# Kühle Filme an der 8. Semaine Fipresci

Autor(en): **Flückiger, Barbara**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 16

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933083>

## **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.

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 geleckert 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, Entdeckungswürdiges 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-

nis dieser Geschichte ohne Geschichte überhaupt. Laut Presseheft handelt es sich bei diesem Film um den Versuch, sich mit dem Problem der Identitätssuche Jugendlicher nach dem Studium auseinanderzusetzen, indem soziologische Zusammenhänge unter individuellen, psychologischen Aspekten erforscht werden. Mit seinem wenig pointierten, ganz von der Sprache abhängigen Film wird er sicher am Zielpublikum – dem durchschnittlichen Zuschauer – vorbeigehen, anders als der tschechoslowakische Film *«Ballada pro banditu»* (*Ballade für einen Banditen*), der sich mit seiner naiven Romantik im kommerziellen Kino vielleicht behaupten könnte. Noch an der verspielten Ideologie des Flower-Power orientiert, scheint dieses Musical den Anschluss an die Zeitgeschichte verpasst zu haben. Über Blumenwiesen in Weichzeichnung führt der musikalische Bandit seine junge Braut in ihr neues Heim – um sie gleich wieder zu verlassen. Die Pflicht ruft. Es sind noch ein paar Gegner aus dem Weg zu räumen. Das Glück währt nicht lange. In einem melodramatischen Schlussgesang betrauert die junge Frau den frühen Verlust ihres Gatten. Ein ge-

wisses Mass an Kitsch muss einem Musical nicht schaden, ewige Wiederholungen und eine monotone Inszenierung verkräftet aber auch ein Musical nicht. Da ist mir ein unbeholfener Film wie *«P. S.»* von Roland Gräf aus der DDR schon lieber, der trotz allen möglichen Fehlern einen gewissen Charme hat, auch eine Ernsthaftigkeit im Umgang mit dem Thema, den Schwierigkeiten eines ehemaligen Heimkindes, mit der plötzlichen Freiheit fertig zu werden.

Ohne die Präsenz eines *«Nel Nome del Padre»* von Bellocchio, auch ohne den maliziösen Humor des *«Zéro de Conduite»* von Jean Vigo geht Edouard Niermans mit *«Anthracite»* die Problematik eines Jesuitenkollegiums an. Diese Vergleiche muss er sich gefallen lassen, wenn er es wagt, ein Thema aufzugreifen, das bereits seine Filmgeschichte hat. In den Mittelpunkt dieser Erzählung stellt er die sehr persönlichen Erfahrungen eines blassen Paters, der an die Macht der Liebe glaubt, aber zwischen den Fronten zermalmt wird. Die

*«Il valore della donna è il suo silenzio»* von Gertrud Pinkus.



Fronten, das sind einerseits die Schüler, die ohne Freiraum zur Entfaltung ihre Energie negativ verbrauchen, andererseits die sture Autorität, die ihre Macht zum Selbstzweck missbraucht. Die Chancen dieser klassischen Exposition frieren Niemans jedoch ein in der emotionslosen Kälte der konservativen Bildgestaltung, einer inkonsequenten Erzählhaltung, die den Zuschauer immer wieder aus dem Zusammenhang herausstellt. Der Geschichte fehlt die packende Dynamik, die über die historische Distanz dem Stoff zur notwendigen Relevanz verhelfen könnte.

Dynamik ergibt sich im polnischen Film *«Szansa» (Chance)* von Feliks Falk aus der exakten, klassischen Dramaturgie, die erst diese kompromisslose Ideologiekritik ermöglicht. Ganz unverblümt packt er das brisante Thema der Macht mit allen ihren Implikationen an. Modell bleibt einzig der Ort der Handlung: die Schule. Der Konkurrenzkampf findet hier auf höchster Ebene statt. Der Streber ist ein konformer Turnlehrer, der mit seinem beschränkten Horizont das Leistungsprinzip zum Lebensprinzip auch seiner Schüler erhebt. Gegenpart ist ein Geisteswissenschaftler, der sich mit seinem liberalen Engagement für Meinungsfreiheit und Individualität entschieden gegen eine Uniformierung wehrt. Dazwischen stehen die Schüler, die eines Tages gegen die Schinderei des Turnlehrers gemeinsam in Opposition gehen. Die Kraft dieses Augenblicks bricht zusammen im plakativen und wenig glaubwürdigen Selbstmord eines Schülers, der mit den diktatorischen Methoden des Turnlehrers nicht fertig wird.

Den Arbeitstitel *«Sono emigrata»* hat Gertrud Pinkus ihren Erfahrungen bei der Arbeit mit italienischen Emigrantinnen angepasst. Einem alten Sprichwort gemäss heisst der Film jetzt *«Il valore della donna è il suo silenzio» (Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen)*. Dieses Schweigen hat Konsequenzen, aus diesem Schweigen ergibt sich auch die Form des Films. Die Frauen waren nicht bereit, sich selber im Film darzustellen, nicht zuletzt weil ihre Männer ihnen eine Mitarbeit verboten. Maria M.

erzählt ihre Geschichte im Off. Auf der Bildebene wird versucht, in Spielszenen diese Geschichte nachzuvollziehen. Das Problem der Emigrantinnen ist komplex. Zusätzlich zur Isolation durch Sprache und Status ist sie noch benachteiligt durch die patriarchalische Familienstruktur und die schlechteren Arbeitsbedingungen für Frauen. Die Doppelbelastung Arbeit und Haushalt macht ihr ein Austreten aus der desolaten Situation praktisch unmöglich. Dazu kommt die Schwierigkeit der Empfängnisverhütung, des Misstrauens der Pille gegenüber zum Beispiel. Eine Lösung, einen Schluss lässt der Film bis jetzt noch offen. Er soll in Zusammenarbeit mit den Frauen entstehen. Ob allerdings gerade italienische Frauen auf diesen Film in dieser Form eingehen, ist fraglich. Die deprimierende Grundstimmung ergibt sich sicher aus dem Thema. Was aber trotzdem fehlt, ist eine verbindliche Wärme, die Emotionen werden zurückgebunden in einer kargen distanzierten Bildsprache. Der Ton bestimmt den Film, die Geschichte bleibt episodisch, hat wenig spürbaren Alltag, obwohl gerade dieser Alltag zwischen Haushalt, Familie und Arbeit das Elend der Emigrantinnen ausmacht.

Die Mutter-Tochter-Beziehung ist ein feministisches Thema. Die Geschichte der Töchter wächst aus den Geschichten der Mütter. Emanzipation bedingt ein Heraustreten aus der Mutterbindung. Diesem Themenkreis verlegt Jutta Brückner in ihrem Film *«Hungerjahre»* in die extreme Situation des Wiederaufbaus in Deutschland, die durch die konservative Zielsetzung der Restauration kapitalistischer Strukturen definiert war. *«Hungerjahre»* ist das Psychogramm einer neurotischen Entwicklung im kleinbürgerlichen Milieu dieser Zeit. Erschreckend an diesem Film ist seine Allgemeingültigkeit, der man sich nicht entziehen kann. Der historische Rahmen hat sich verändert, die Ängste und Verbote sind sich gleich geblieben. In *«Hungerjahre»* ist die Rede von ihnen, von einem Mädchen, das es nicht schafft, so zu werden, wie man sein soll, das am täglichen Kleinkrieg mit der Mutter zuerst den Körper,



Im Jesuitenkollegium zwischen den Fronten zermalmt: «Anthracite» von Edouard Nierman.

dann sich selber nicht mehr akzeptiert und sich zurückzieht in eine eigene Welt der Träume aus dem es keinen Weg zurück mehr gibt. «Hungerjahre» ist unheimlich genau und sensibel in der Beobachtung, in den Nuancen des Dialogs und den Details des Alltags. Die Personen sind keine Figuren, sondern Menschen mit komplexen Charakteren, deren Geschichte uns etwas angeht. Dieser Geschichte stehen keine kunstgewerblichen Bilder im Weg. Sie wird so dargestellt, wie sie ist, mit der schmucklosen Sprache jener Zeit.

Acht Filme auf einen Nenner zu bringen ist unmöglich (über Niklaus Schillings «Der Willi-Busch-Report» ist in der Berichterstattung von Canne ausführlich geschrieben worden). Eine Bilanz zu ziehen deshalb ein zweifelhaftes Unterfangen. Auffallend vielleicht höchstens eine gewisse Kühle in fast allen Filmen, ob akademisch oder nicht; auffallend auch – ausgenommen bei Schilling – der unsinnliche Umgang mit Bildern, das unausgewogene Verhältnis zwischen Sprache und Bild. Vielleicht ist diese Wahl typisch für die Filmkritik. Hoffentlich nicht!

Barbara Flückiger

## Aufatmen im Sahel

Dokumentarfilm, 16 mm, Farbe, 27 Minuten. Kamera und Regie: Willy Randin; Ton: Henriette Randin; Schnitt: Edvige Ochsenein; Sprecherin: Marlies Bergert; Produktion: Brot für Brüder 1980.

Der Film ist das Ergebnis einer Reise des welschen Sekretärs von Brot für Brüder in die Sahelzone. Er erzählt vom Willen der Bevölkerung im Sahel, zu überleben und voranzukommen. Trotz glühender Hitze werden in ländlichen Gegenden Brunnen gegraben, Dämme angelegt, Felder angebaut, um das kostbare Gut Wasser nutzen zu können und gegen die Ausbreitung der Wüste

anzukämpfen. Die Menschen versuchen, auf ihre eigenen Kräfte abzustellen: Bildung von Genossenschaften, Errichtung von Saatgut-Banken und Mühlen. Die neuen Wege der Entwicklung schliessen die Nutzung der Sonnenenergie und angepasster Technologie ein. Doch auch von der Landflucht ist die Rede, von der Anziehungskraft der Städte. Der Film ergänzt in der Informationsarbeit das entwicklungsbezogene Spiel «Überleben in Katonida» und lässt uns Europäer erahnen, wie hart die Lebensbedingungen im Sahel sind. Er ist beim Verleih ZOOM (Tel. 01/820 20 70) oder beim KEM-Fotodienst (061/25 37 25) zu beziehen.