

Wiedererwachter Lido-Löwe : Venedig 1980

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

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

Heft 19

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933093>

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 Ausdrücke 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.

Wiedererwachter Lido-Löwe: Venedig 1980

Zum Internationalen Filmfestival von Venedig

Im Rückblick auf die letztjährige Neuauflage des Festivals unter der Leitung seines neuen Direktors, des Regisseurs Carlo Lizzani, hat sich diese als eine gelungene Generalprobe für einen neuen Mostra-Kurs erwiesen, der dieses Jahr nun seine definitiven Konturen erhalten hat. Der aus 19 Mitgliedern bestehende Verwaltungsrat der Biennale, von der die Film-Mostra organisatorisch und finanziell abhängig ist, hat als wichtigste Neuerung beschlossen, die 1972 abgeschafften Preise («Goldene Löwen») wieder einzuführen und dem Festival damit den Wettbewerbscharakter zurückzugeben. Gegen diesen Entscheid haben sich nur die fünf kommunistischen VR-Mitglieder ausgesprochen, wie überhaupt die Beziehungen zwischen der Mostra und dem kommunistisch regierten Venedig äusserst labil sind. Da die verantwortlichen Gremien nicht nach kulturpolitischen Kriterien, sondern nach parteipolitischem Proporz zusammengesetzt sind, kann es immer wieder zu Machtkämpfen kommen, die das Festival blockieren könnten.

Unterstützt vom Präsidenten der Biennale, dem Republikaner Guiseppe Galasso, versucht Carlo Lizzani, ein den Kommunisten nahestehender Sozialist, eine Politik des klugen Masses zu verwirklichen, indem er das Festival aus den politischen Querelen heraushält und ihm den Charakter einer allen Richtungen offenen kulturellen Veranstaltung verleiht. Man kann in guten Treuen über Sinn und Zweck von Filmwettbewerben und Festivalpreisen geteilter Meinung sein – Tatsache ist, dass die Wiedereinführung der «Goldenen Löwen» die Attraktivität des Festivals beim Publikum und bei der Filmwirtschaft erhöht hat. Prompt war denn auch der

amerikanische Film dieses Jahr mit einigen gewichtigen Produktionen präsent. Für die Beziehungen Venedigs mit der amerikanischen Filmwirtschaft scheint der Italo-Amerikaner Martin Scorsese, der mit Isabella Rossellini, der Tochter Roberto Rossellinis, verheiratet ist, eine wichtige Rolle zu spielen. Er hat auch Venedig als internationales Forum benutzt, um seinen von hunderten von Regisseuren und Filmschaffenden unterzeichneten Appell an die Fotoindustrie zur Rettung alter Farbfilme zu lancieren: Da sich die Filmnegative nach einigen Jahren chemisch zersetzen, sind die Werke von der Zerstörung bedroht, wenn es der Fotoindustrie nicht gelingt, Methoden zu entwickeln, um den Zersetzungsprozess zu stoppen.

Weil man die früheren Zustände mit ihrer Flut von Preisen vermeiden wollte, beschränkte man sich auf die Vergabung von nur drei «Goldenen Löwen»: einen für den besten Spiel- oder Fernsehfilm, einen für neue filmische Experimente und einen für das beste Erstlingswerk. Aber bereits zeichnet sich bei den Nebenpreisen eine Inflation ab: Ausser dem traditionellen Pasinetti-Preis und den Preisen der Internationalen Filmpresse (Fipresci) und der Internationalen Katholischen Filmorganisation (OCIC) gibt es nun auch Preise der Unicef, des italienischen Fernsehens, der Banca Cattolica del Veneto, der Banca Nazionale del Lavoro, einer amerikanischen Schauspieler-Management-Firma und anderer Gremien.

Venedig will nicht wie Cannes ein Megafestival für Professionelle und Journalisten aus aller Welt werden, dessen Wettbewerbsprogramm zur Hauptsache nur die gesellschaftlichkulturelle Fassade für den riesigen Markt der Filmwirtschaft bildet. Alles, was Cannes zum Alptraum werden lässt – die Dominanz von Business, Show, Exhibitionis-

mus und die unübersehbare Häufung von Filmen und Leuten – gibt es in Venedig nur in moderiertem, noch zu bewältigendem Ausmass. Alle in fünf Sektionen programmierten rund 120 Filme konnte zwar auch niemand sehen, dennoch blieb Venedig übersichtlicher als Cannes und Berlin. Die Präsenz der Filmwirtschaft, sofern überhaupt vertreten, wirkte nirgends aufdringlich, die Jagd nach Starlets fand nicht statt, schon allein deshalb nicht, weil sie von den vielen schönen Italienerinnen, die sich am Strand des Lido sonnen, noch allemal in den Schatten gestellt werden. Dafür gab es ein lebendiges, meist jugendliches Publikum, das neben 1200 Journalisten aus 35 Ländern und zahlreichen Professionellen täglich in über 20 Vorführungen die etwa 15000 auf dem Lido, in Venedig und in Mestre zur Verfügung stehenden Plätze stürmte.

Keine Show, sondern kulturelle Veranstaltung

Dass in Venedig die Akzente etwas anders gesetzt werden als bei den Konkurrenzfestivals, zeigt sich etwa darin, dass dieses Jahr zum ersten Mal gegen 200 Vertreter wichtiger Organisationen der Jugend- und Erwachsenenbildung Italiens, die filmkulturell aktiv sind (Filmkluborganisationen usw.), eingeladen wurden. Damit erhalten die Festivalfilme und die durch die Mostra ausgelösten Impulse die Chance einer grösseren Verbreitung an der Basis, wodurch auch eine längerfristige kulturelle Ausstrahlung des Festivals gewährleistet wird. Das gleiche Bemühen, den Film nicht nur als Vehikel für Investitionen und Stars zu sehen, sondern als Bestandteil der modernen Kultur ernstzunehmen, kommt auch in den sorgfältig edierten Katalogen und in der Qualität und Reichhaltigkeit der täglich in den Pressefächern verteilten Unterlagen über Filme, Autoren, Themen und Probleme zum Ausdruck.

Wie bei allen Festivals waren auch in Venedig zahlreiche Durchschnittsfilme oder um Originalität bemühte, aber nicht recht gelungene und überzeu-

gende Werke zu sehen. Neben diesem Festival-Alltagsfutter konnte die Mostra aber einige Leckerbissen servieren, nach denen sich Cannes und Berlin die Finger schlecken würden, auch wenn zwei der markantesten Akzente durch zwei Regisseure, die bereits tot sind, gesetzt wurden. Der gewichtigste Festivalblock wurde durch die umfassende Retrospektive der Werke des Japaners *Kenji Mizoguchi* (1898 bis 1956) gebildet, von denen manche in Europa überhaupt noch nie zu sehen waren. Es ist sehr zu wünschen, dass diese wegen ihrer Klarheit und Schönheit bewunderten Filme nach Venedig mindestens teilweise den Weg in Studiokinos und kommunale Kinos und nicht nur ins Fernsehen finden werden. Der umfang- und materialreiche Mizoguchi-Katalog dürfte zur unentbehrlichen Grundlage jeder Beschäftigung mit seinem Werk werden. Ein weiterer Markstein war die erstmalige vollständige Aufführung von Luchino Viscontis *«Ludwig»*, der bisher nur in verstümmelten Fassungen zu sehen war. Das italienische Fernsehen (RAI-TV) hat unter Mitarbeit des *«Ludwig»*-Filmteams eine viereinhalbstündige Version hergestellt, wie sie Visconti ursprünglich konzipiert hatte.

Höhepunkte und Enttäuschungen

Weil die RAI-TV Koproduzentin von Rainer Werner Fassbinders *«Berlin Alexanderplatz»*, der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Alfred Döblin, ist, war erstmals auf einem Filmfestival eine Fernsehserie zu sehen. Die 14 Folgen von fast 16 Stunden Gesamtlänge schlugen täglich eine wachsende Fassbinder-Gemeinde in Bann, sodass sich die Journalisten fast um die Plätze zu prügeln begannen. Fassbinders Werk dürfte zu den bis heute bedeutendsten Filmadaptationen eines literarischen Werkes gehören. Es ist ihm auf weite Strecken überzeugend gelungen, die verschiedene stilistische Elemente einbeziehende Collagetechnik Döblins optisch und akustisch adäquat umzusetzen. Und in Günter Lamprecht stand ihm für die Figur des Franz Biberkopf



Als TV-Serie Premiere auf einem Filmfestival: R. W. Fassbinders «Berlin Alexanderplatz» (mit Günter Lamprecht und Hanna Schygulla).

ein grossartiger Darsteller zur Verfügung, dessen Leistung durchaus mit der Charakterdarstellung eines Emil Jannings' verglichen werden darf. (Eine ausführliche Besprechung wird in der nächsten Nummer folgen.)

Das von der ästhetischen Gestaltung her überragendste neue Werk der Mostra war «*O Megalexandros*» (*Alexander der Grosse*) von Theo Angelopoulos, der auch fast vier Stunden dauert, aber im Gegensatz zu andern über zweistündigen Filmen, von denen es in Venedig viel zu viele gab, über die ganze Länge zu faszinieren vermag. Das liegt in erster Linie an den extrem sorgfältig komponierten Bildern, den in einem unglaublichen Licht leuchtenden Landschaftsaufnahmen aus dem Norden Griechenlands und am langsamen, ruhigen Rhythmus, der die fast schmerzhaft wirkende Schönheit der Bilder voll zur Geltung kommen lässt. Seine Struktur enthält Elemente der griechischen Tragödie; Hauptdarsteller ist das griechi-

sche Volk, das zu Beginn dieses Jahrhunderts die Rückkehr Alexanders des Grossen als Befreier von der Unterdrückung durch die Regierung und die Ausbeutung durch Engländer erwartet. Das Volk glaubt den antiken Herrscher in der Gestalt des Rebellenführers Alexander wiedergeboren. Er befreit die politischen Gefangenen, macht die Engländer zu Geiseln, wirft sich dann aber selber zum absoluten Herrscher auf, bis sich das Volk seiner wieder entledigt. Der Film ist eine hintergründige Parabel über die Macht.

Etwas irritiert reagierten Publikum und Presse auf Michelangelo Antonionis neuen Film «*Il mistero di Oberwald*», einem Remake von Jean Cocteaus «*L'aigle à deux têtes*». Das Bemerkenswerte am Film besteht darin, dass der ganze Film fürs Fernsehen elektronisch auf Magnetband aufgezeichnet worden ist, und dann für die Kinoversion auf 35mm-Film umkopiert wurde. Antonioni war vor allem an der Erprobung neuer Möglichkeiten und Effekte interessiert, wobei insbesondere die Farbgestaltung faszinierende Ergebnisse brachte. Andere vielversprechende Namen, etwa John Huston mit der konventionellen Horrorgeschichte «*Phobia*», und Otto Premingers Graham-Greene-Verfilmung «*The Human Factor*», die beide kaum eine persönliche Handschrift aufweisen, vermochten die Erwartungen nicht zu erfüllen.

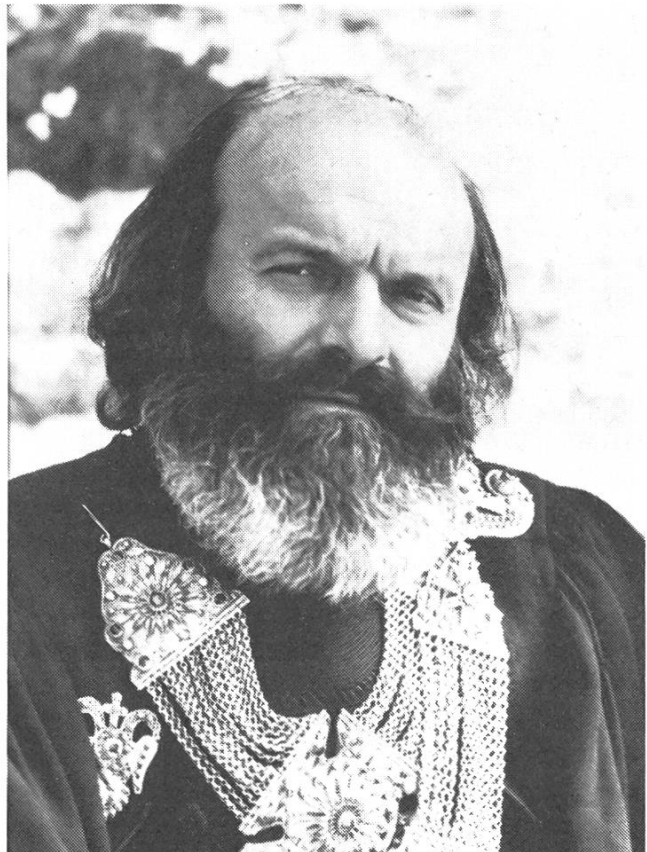
Als gut gemachte, hervorragend gespielte und kinogerecht unterhaltsam inszenierte Werke erwiesen sich dagegen «*Gloria*» von John Cassavetes und Louis Malles «*Atlantic City*», Gloria, prachtvoll gespielt von Gena Rowlands, der Frau des Regisseurs, ist die frühere Maitresse eines Mafia-Bosses. Wider Willen muss sich Gloria, die Kinder nicht mag, um den kleinen Sohn ihrer Freundin kümmern, die samt ihrer ganzen Familie von Mafia-Gangstern umgebracht wird, weil ihr Mann über deren verbrecherische Unternehmen Buch geführt hat. Die Jagd geht auch auf den überlebenden Sohn los, weil er im Besitz der Aufzeichnungen ist. Aber Gloria setzt sich mit allen Mitteln zur Wehr, um das Kind zu retten. Ihre gegensei-

tige Abneigung verwandelt sich allmählich in Zuneigung, und schliesslich opfert Gloria gar ihr Leben für den Jungen. Auch im Genre des spannenden Gangster-Thrillers beweist Cassavetes sein besonderes Talent, die Beziehungen und Reaktionen der Personen mit einer allgegenwärtigen Kamera so festzuhalten, dass sie ihre ganze Vitalität und Spontaneität behalten. Ebenfalls im Gangstermilieu spielt Malles Film «Atlantic City», in dem ein grossartiger Burt Lancaster die Rolle eines alten Gangsters spielt, der sein Leben lang ein Versager war, aber noch einmal die Gelegenheit bekommt, seinen Mann zu stellen. Es ist das Drama eines alternden Mannes, versehen mit etwas bitterer Ironie und erzählt in perfekt inszenierten Bildern und Szenen. Da diese beiden Filme schon bald in unseren Kinos zu sehen sein werden, wird sich die Gelegenheit bieten, sich mit ihnen eingehender zu befassen.

Die einzige typische amerikanische Grossproduktion war Irvin Kershners «The Empire Strikes Back», eine weitere Fortsetzung von «Star Wars». Viel vorgenommen hatte sich Tony Luraschi mit «The Outsider», der Geschichte eines jungen Amerikaners, der sich nach dem Beispiel seines Grossvaters 1973 im Irland-Konflikt engagiert. Er kämpft auf der Seite der IRA, soll aber sowohl von den Iren als auch von den Engländern geopfert werden, weil sich beide Seiten von seinem Tod eine Beeinflussung der amerikanischen Öffentlichkeit zu ihren Gunsten erhoffen. Der Film versucht, Hintergründe des Irland-Konfliktes aufzuzeigen, bleibt jedoch zu sehr dem privaten Schicksal des Amerikaners verhaftet. Weit unpräziser, aber bei weitem treffender und zudem noch unterhaltender präsentierte sich Jonathan Demmes «Melvin and Howard», der vom Schicksal Melvin Dummar berichtet, der eines abends den bei einer wilden Motorradfahrt gestürzten exzentrischen Multimillionär Howard Hughes in seinen Lastwagen aufnimmt, ohne zu wissen, wer der seltsame alte, grantige Mann ist. Nachdem Melvin ihn in der Stadt abgesetzt hat, wobei ihn der Alte noch um Geld anpumpt, schlägt sich

der ewig von Geldsorgen geplagte Melvin weiter mit seinen privaten Problemen (Pfändungen, Frau und Kind) herum, bis er eines Tages vernimmt, dass ihm der verstorbene Howard Hughes mehrere Millionen vererbt hat. Ein Gericht erklärt die Erbschaft für ungültig, sodass Melvin nur die Erinnerung an die skurrile Begegnung mit Howard bleibt, als er den Alten zwang, zusammen mit ihm im Auto ein Liedchen zu singen. Das Ganze hat Jonathan Demme mit augenzwinkernder Leichtigkeit inszeniert, wobei es ihm gelungen ist, auch noch eine typisch amerikanische Lebenswirklichkeit zu zeichnen. Weit schwerfälliger und langweiliger war der englische Beitrag «Richard's Things» von Anthony Harvey, in dem auch eine Liv Ullman in der Rolle einer Frau nicht völlig zu überzeugen vermochte, die nach dem Unfalltod ihres Mannes erfahren muss, dass er eine junge Geliebte hatte. Sie nähert sich der jungen Frau und landet schliesslich ebenfalls in ihrem Bett. Beide erfahren

Omero Antonutti, der Vater aus «Padre Padrone», als Alexander der Grosse in «O Megalexandros» von Theo Angelopoulos.



sich als Bestandteil von Richards «Dingen» und beginnen sich, aus deren Abhängigkeit zu lösen. Obwohl psychologisch subtil gestaltet, bleibt der Film weitgehend in einer privaten Unverbindlichkeit stecken.

Von Glauber Rocha zu Zanussi

Aus der Dritten Welt waren nur wenige Filme zu sehen, wobei die wichtigsten jene von Glauber Rocha und dem Deutschen Peter Lilienthal waren. Die auf den 31. August vorgesehene Aufführung von Rochas «*A idade da terra*» (*Der Zustand der Welt*) musste verschoben werden, weil der Film nicht rechtzeitig eingetroffen war. Es ging das Gerücht, der abergläubische Brasilianer habe verhindern wollen, dass sein Film im August venezianischen Boden berühre, da ihm das Unglück bringen werde. Die Verzögerungstaktik hat aber nichts genutzt, denn der Film fand bei Presse und Publikum mit wenigen Ausnahmen eine laue bis ablehnende Aufnahme. Das erboste den Regisseur dermassen, dass er die italienischen Kritiker an der Pressekonferenz als Ignoranten, Faschisten und dergleichen gröblichst beschimpfte, worauf die Festivalzeitung Glauber Rocha und seinen Film boykottierte. Rocha nennt seinen Film ein «episch-didaktisches Poem über die sozialistischen Widersprüche der gegenwärtigen Welt». Mit vielfältigen technischen und dramaturgischen Mitteln und streckenweise mit eindrucklicher optischer Wucht entwirft Rocha eine Zusammenschau von Ideen, Geschichten, fremden und eigenen Stellungnahmen, durchmischt mit poetischen und stilistischen Halluzinationen, Utopien und Mystizismen. Es ist eine aus sozialrevolutionären und mystisch-religiösen, ekstatischen Elementen gespiesene Klage über den Zustand Brasiliens und der Dritten Welt. Als Botschaft kann man dem Film entnehmen, dass Brasilien (die Dritte Welt) den fatalen Einfluss des Kapitalismus beenden, sich auf die eigenen Wurzeln und Ursprünge besinnen und einen eigenen Christus als Erlöser hervorbringen muss. Die Atmo-

sphäre eines Festivals mit seinem Stress, den es auch in Venedig gegeben hat, ist denkbar ungünstig, um sich mit diesem schwierigen Werk auseinanderzusetzen.

Leichter zugänglich war Peter Lilienthals in Nicaragua gedrehter Film «*Der Aufstand*» über die letzten Tage des Somoza-Regimes. Mit Unterstützung von Filmemachern aus Costa Rica und Nicaragua und von Einwohnern der Stadt Leon rekonstruierte er den wenige Monate zuvor durchstandenen Kampf. Im Mittelpunkt steht die Geschichte einer Familie, deren Sohn in der Nationalgarde dient. Auf einem Urlaub erfährt er

Die «Goldenen Löwen»

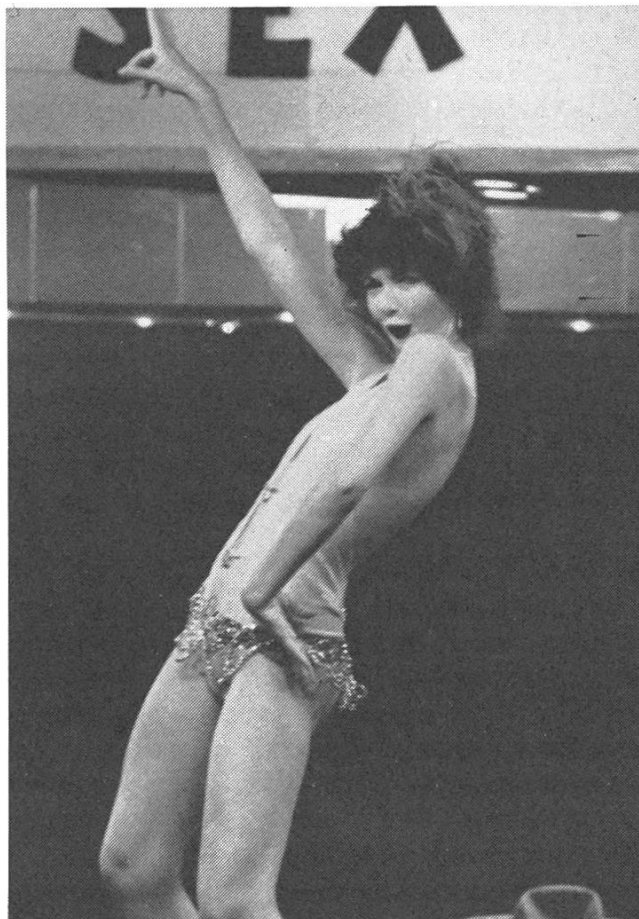
«Gloria» von John Cassavetes und «Atlantic City» von Louis Malle wurden als beste Grossproduktionen zu gleichen Teilen mit dem «Goldenen Löwen» ausgezeichnet. Als bestes Erstlingswerk wurde «Ajandek ez a nat» (Ein besonderer Tag) des Ungarn Peter Gothar prämiert, während der «Goldene Löwe» für den besten künstlerischen Langfilm an «O Megalexandros» von Theo Angelopoulos ging, den auch die Fipresci-Jury mit ihrem Preis auszeichnete.

Der Preis der katholischen OCIC-Jury ging an Luigi Comencinis «*Voltati Eugenio*», der auch von der Unicef-Jury mit ihrem Preis prämiert wurde. Spezielle Erwähnungen von der OCIC-Jury erhielten zudem «Kontrakt» von Krzysztof Zanussi und «Gloria», während Fassbinders Fernsehserie «Berlin Alexanderplatz» mit einem speziellen Hinweis bedacht wurde.

Misstrauen und Feindschaft der auf der Seite der Sandinisten stehenden Familie, vor allem des Vaters. Die Ereignisse, insbesondere das brutale Vorgehen der Somoza-Soldaten gegen die Bevölkerung bringen den Sohn dazu, die Uniform der Unterdrücker auszuziehen und sich zu den Untergrundkämpfern zu schlagen. Eindrucklich vermag der mit

dokumentarischen Mitteln gestaltete Spielfilm den Solidarisierungsprozess aufzuzeigen, der im geschundenen Volk geschieht. Die Spannungen in der Familie sollen dem Zuschauer einen Begriff geben vom politischen Klima des Landes. Leider ist es Lilienthal nicht gelungen, diese Perspektive durchgehend aufrecht zu erhalten, da sich der Film zunehmend in Einzelaktionen mit revolutionärem Pathos auflöst.

Mehrere Filme behandelten höchst aktuelle Themen wie die Situation der Familie, der Frau, der Kinder und des Menschen angesichts des Todes (beispielsweise Wim Wenders *«Lightning Over Water»* und *«Pilgrim, Farewell»* von Michael Roemer). Bemerkenswert sind vor allem zwei italienische Filme, die sich bemühen, mehr Verständnis für die Bedürfnisse von Kindern und Jugendlichen zu wecken. In Luigi Comencinis *«Voltati Eugenio»* ist Eugenio das Kind eines jungen Paares, empfangen im Jahr 1968, als beide rebellierende Studenten waren. Inzwischen haben sich die beiden auseinandergeliebt, jedes verfolgt seine eigenen Interessen, und für das Kind der verpassten Revolution haben sie keine Verwendung mehr. Der Knabe wird zu den Grosseltern abgestellt oder zwischen den beiden hin- und hergeschoben. Auf die Bedürfnisse des Kindes will niemand wirklich eingehen. So wandert Eugenio schliesslich, gefolgt von einem Hündchen, auf den Misthaufen – so das provozierende Schlussbild. Einige Jahre älter ist Betty, die Hauptfigur in Gianni Serras *«La ragazza di via Millelire»*, die aus den gleichen Verhältnissen stammen könnte wie Eugenio. Völlig auf sich allein gestellt, ist sie zur Aussenseiterin geworden und versucht mit Erfolg, im Grossstadtmilieu ihre Integrität zu bewahren. Sie wendet sich zwar immer wieder an die Jugendfürsorge, aber diese ist nicht in der Lage, ihr wirklich zu helfen. Der Film deckt recht schonungslos die Mängel der völlig ungenügenden Jugendfürsorge Turins auf und besticht durch die prägnante, wenn auch manchmal etwas ausschweifende Darstellung jugendlicher Aussenseiter, ihres Verhaltens und ihres rüden Slangs.



Dem Mann davongelaufen: Mary Steenburgen in *«Melvin and Howard»* von Jonathan Demme.

Beissend sarkastische Gesellschaftskritik enthält schliesslich Krzysztof Zanussis polnischer Fernsehfilm *«Kontrakt»*. Peter, der Sohn eines Kardiologen, und Lilka, die Tochter eines Lokalpolitikers, lehnen das von Kompromissen bestimmte Leben, das Geld und die soziale Position der Eltern ab. Aber wie es ans Heiraten geht, müssen die beiden Kompromisse machen. Peter geht dabei weiter als Lilka, und nach einem Streit am Vorabend der kirchlichen Trauung sagt Lilka am Altar laut und deutlich nein und lässt den Bräutigam und die ganze Hochzeitsgesellschaft verduzt stehen. Das Hochzeitsfest findet ohne Brautpaar dennoch statt, und das Verhalten, das dabei von den verschiedenen Teilnehmern, darunter einer reichen, aber kleptomantischen Bekannten aus dem Westen (Leslie Caron) an den Tag gelegt wird, dient Zanussi zu einer satirischen Zeichnung einer in materiellen Bedürfnissen versumpften Ober-

schicht. Am Schluss zündet der verzweifelte Peter die väterliche Villa an und wird in einer psychiatrischen Klinik versorgt. Erst jetzt erscheint Lilka wieder und hält zu ihm, «weil er mein Mann ist». Ihre Liebe braucht keine Konventionen und Kompromisse, sondern wurzelt in der Lauterkeit und Unverdorbenheit ihres Charakters. Ihr Bekenntnis zu Peter ist ein Akt solidarischer Liebe, der ethisch turmhoch über dem Verhalten jener Erwachsenen steht, die ihre Vorbilder sein sollten.

Die kleine Auswahl der erwähnten Filme dürfte zeigen, dass es Carlo Lizzani, dessen Film «Fontamara» während der Mostra den Preis des Festivals von Montreal gewonnen hat, gelungen ist,

trotz der Konkurrenz von Cannes und Berlin substantielle Filme, die immer rarer werden, nach Venedig zu bringen. Mit einiger Zuversicht darf man deshalb der nächsten Mostra die Venezia entgegensehen. Die finanzielle Basis – nur rund 1,2 Millionen Franken gegen den sechsfachen Betrag in Cannes – soll verbreitert, die Dauer auf zwei Wochen verlängert und die Zahl der Vorführungen vergrößert werden, bei gleichzeitiger Reduzierung der Anzahl Filme. Wenn es tatsächlich gelingt, die Quantität zu beschränken und die Qualität zu verbessern, erhält Venedig immer mehr den Charakter eines Studienfestivals, bei dem wirklich die Filme im Mittelpunkt stehen.

Franz Ulrich

Ein «Pather Panchali» aus Bangladesh?

*Ein Gespräch mit dem Regisseur
Masihuddin Shaker*

Seit Bangladesh, die ehemalige Provinz Ost-Pakistan, im Jahre 1941 von Indien und dann, 30 Jahre später, von West-Pakistan unabhängig wurde, hat eigentlich niemand mehr mit filmischen Überraschungen aus diesem Land zu rechnen gewagt. Nach der ersten Trennung hatten sich die das kulturelle Leben beherrschenden Hindu-Artisten in ihre indische Heimat zurückgezogen. Sie liessen ein grosses Vakuum zurück. Viele Kinos mussten geschlossen werden und an Produktion war schon gar nicht mehr zu denken.

Eine ähnlich unsichere Lage für das Aufblühen einer eigenen Kultur ist auch nach der zweiten Trennung entstanden. Weil der Sieg über die Pakistanis mit indischer Hilfe zustande kam, befürchteten viele eine neue filmkulturelle und filmkommerzielle Kolonisation. Die gemeinsame Sprache mit dem indischen Teil Bengalens, der in Kalkutta ein starkes Anziehungszentrum hat, erschwert ohnehin den Kampf um die Eigenständigkeit.

Umso bemerkenswerter ist es, dass heute, zehn Jahre nachdem das Land als eigene Nation existiert, filmkulturelle Leistungen vorhanden sind, die sich sehen lassen dürfen. Das jedenfalls ist für den Erstlingsfilm «*Surja Dighal Bari*» (Das Haus auf der Schattenseite) von Masihuddin Shaker (geb. 1948) und Scheikh Niamat Ali in hohem Masse der Fall. Er dürfte für Bangladesh eine ähnliche Bedeutung haben, wie das vor genau 25 Jahren in Indien mit «*Pather Panchali*» von Satyajit Ray der Fall gewesen ist. In Locarno hat Ambros Eichenberger mit dem Regisseur das folgende Gespräch geführt.

Wie in den meisten asiatischen Ländern ist Kino auch in Bangladesh ein sehr populäres Massenmedium. In seiner neuesten Publikation zur Situation ist Alamgir Kabir (Film in Bangladesh, Dacca 1979) z.B. erstaunlich zuversichtlich, wenn er meint: «Mit Sicherheit wird Bangladesh zu den wenigen Ländern gehören, wo der Film auch dann noch weiterlebt, wenn er anderswo bereits zum Museumsgegenstand geworden ist». Welche Erklärungen gibt es dafür?