Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1971)
Heft: 7

Artikel: Film-in Luzern 1971
Autor: Livio, Balts / Vian, W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964472

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

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

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

Download PDF: 04.07.2025

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

Film-in Luzern 1971

Vom 4. bis 11. Juni fand in Luzern die dritte Auflage der Filminformationstage, kurz Film-in genannt, statt, die bereits heute im In- und Ausland einen recht guten Ruf geniessen. Man verzichtete dieses Mal auf präsidiale Grussworte, Gladiolensträusse, Festreden und Champagner und gab sich gleich von Beginn an als das zu erkennen, was man wirklich war: eine intensive Arbeitstagung. Im Zeitalter der Kino- und Festivalkrisen entstanden, hat das Film-in den einzig möglichen und erfolgversprechenden Weg gewählt, die konsequente Konzentration aufs Medium nämlich, unter Verzicht auf den äusseren Anstrich. Die Veranstaltung hat sich vom glitzernden Tand losgesagt — der Film als Gegenstand der geistigen Auseinandersetzung ist geblieben. Wie der rührige Programmdirektor Felix Bucher in seinem Geleitwort richtig ausführte, bestand der Zweck und die Aufgabe der Veranstaltung darin, einerseits Werken ohne Verleih oder mit Lancierungsschwierigkeiten ein Forum zu bieten und andererseits dem Publikum generell Filme zugänglich zu machen, die in ihrer Form, ihrer Gestaltung und ihrer Aussage richtungweisend sind. Hier lag eine echte Chance, nicht nur für die erfreulich zahlreich erschienenen Kinobesitzer, für die die Veranstaltung laut Statuten des Vereins zur Durchführung der Filminformationstage Luzern primär geschaffen wurde und denen einige Programmationsmöglichkeiten geboten wurden, oder für den Kritiker, der professionell in der Materie wühlte, nein — auch für jeden einzelnen Zuschauer. Die Zielsetzung schloss ein, dass man das Film-in nicht besuchte, um gesehen zu werden, sondern um zu sehen, um mit dem Medium Film zu kommunizieren, um neue Gedanken, Ideen und Denkanstösse zu erhalten, um das Wagnis der Konfrontation einzugehen und zu bestehen. Diese Chance wurde grösstenteils genutzt und selbst Veranstaltungen rege frequentiert, denen man keinen Publikumserfolg prophezeit hatte.

Das Programm

An der Konzeption des Film-in wurde nichts geändert; die Grundidee ist die gleiche geblieben wie im vergangenen Jahr. Wiederum war die Veranstaltung als informative Plattform gedacht, auf der das ganze Spektrum Kino Platz finden sollte, also Werke jeder Nationalität und jeglichen Stils. Das Schwergewicht der diesjährigen Veranstaltung lag auf dem gesellschaftspolitisch und sozialkritisch engagierten Film vornehmlich der Dritten Welt und der Oststaaten, während auf die Projektion der grösstenteils nur noch Epigonentum verratenden Experimentalfilme fast gänzlich verzichtet wurde. Zusätzlich zum eigentlichen Programm wurde eine Informationsschau veranstaltet, zu der das Publikum zum Teil freien Eintritt hatte und an der eine repräsentative Auswahl aus dem unabhängigen italienischen und schweizerischen Filmschaffen gezeigt wurde. Italien wurde deswegen ausgewählt, weil das dortige Cinema nuovo zwar gegenwärtig zu den produktionsintensivsten gehört, bei uns aber praktisch unbekannt ist. Neben Agitationsfilmen des «Collettivo cinema militante», des «Comité contre la répression politique» und zwei von der RAI produzierten Beiträgen kam der sehr interessante «Socrate» von Roberto Rossellini zur Aufführung, indem der griechische Philosoph als Revolutionär innerhalb der damaligen politischen Gegebenheiten gesehen wird.
Alain Tanners neuestes Werk «La salamandre», für das sich dank der Luzerner Veranstaltung bereits zwei grosse Schweizer Verleihfirmen interessieren, zählte am Film-in zu den grössten Publikumserfolgen. Der Westschweizer behandelt darin subtil und wider Erwarten sehr humorvoll die Geschichte dreier Aussenseiter, die drei verschiedene gesellschaftliche Verhaltensweisen demonstrieren. Grossen Zulauf erhielt auch die Verfilmung des von Henry Miller 1940 verfassten Romans «Quiet Days in Clichy». Die eruptive Erinnerung an einen von Leidenschaften geprägten Aufenthalt eines amerikanischen Intellektuellen im Paris der dreissiger Jahre wurde vom dänischen Maler Jens Thorson zwar recht dilettantisch verfilmt, doch geschieht es in der Filmgeschichte recht selten, dass eine literarische Vorlage so textgetreu auf die Leinwand gebracht wird. Völlig zu Unrecht wurde der

Film in Zürich als Anschauungsbeispiel für die Arbeit der Filmzensur missbraucht, denn spekulativer Porno evoziert immer eine Geschmackskrise; sie fehlt hier völlig. Zu einem eigentlichen Grosserfolg wurde neben dem Dirnen-Drama «Bubu» von Mauro Bolognini, «The Gladiators» von Peter Watkins, «Lenz» von George Moorse, «Taking off» von Milos Forman und «Domicile conjugal» von François Truffaut auch der erste USA-Film des Jugoslawen Dusan Makavejev, «Wilhelm Reich oder das Geheimnis des Körpers». Wie schon in früheren Werken manipuliert er auch hier wieder auf sehr geschickte, intelligente und überzeugende Art Dokumentarmaterial und zeigt am Thema Sex und Eros Gegensätze und Parallelen von höchster politischer Gewagtheit auf.

Zensurschwierigkeiten

Hatte man gehofft, die Luzerner Filmzensur würde wenigstens während der Dauer des Film-in den im Titel der Veranstaltung erhobenen Anspruch auf gründliche, genaue und umfassende Information respektieren, wurde man sehr bald eines besseren belehrt; im Falle einer Aufführung des neuen Warhol/Morissey-Films «Trash» (siehe Fb 6/71) hätten die Organisatoren mit einer Strafklage rechnen müssen. Wenn auch «Trash» aus verschiedenen Gründen ein schlechter Film genannt werden kann, gehört er doch wie alle andern auch ins Erscheinungsbild des heutigen Kinos und hat daher seinen legitimen Platz im Programm einer Veranstaltung wie dem Film-in. Gewissen Leuten der Filmkontrolle scheint immer noch nicht klar geworden zu sein, dass man mit Verboten Phänomene nicht aus der Welt schaffen kann. Sie fordern uns trotzdem heraus; nicht nur zum sehr bequemen und gerade im Rahmen eines Festivals unbegreiflichen Verbot, sondern zum Dialog, der nicht durch Zensurentscheide abgebrochen werden dürfte. In Luzern ist gegen den Willen sämtlicher politischer Parteien das Referendum gegen das neue Filmgesetz zustande gekommen; das Volk wird nun zu entscheiden haben. Verwirft es die Vorlage, werden die nämlichen Leute mit grossem Selbstbewusstsein weiterwerkeln und Vorfälle, wie sie bei «Flesh» und «Trash» passierten, werden weiter an der Tagesordnung sein.

Kritik

Es liegt in der Natur der Sache, dass Veranstaltungen wie das Film-in eine «Manöverkritik» herausfordern, die nicht gedankenlos niederreissen soll, sondern dazu dient, gemachte Fehler zu erkennen und sie — bereits im Hinblick auf eine vierte Auflage — auszumerzen. Es steht fest, dass das umfangreiche Programm zeitlich zu wenig koordiniert war; zu oft sah sich der Zuschauer gezwungen, auf Filmbesuche zu verzichten. Es kann dies nur vermieden werden, wenn die Beiträge in einem differenzierteren Turnus zur Aufführung gelangen oder die Zahl der zu zeigenden Filme reduziert wird. Die zweite Möglichkeit ist vorzuziehen; sie gäbe dem Film-in Luzern zudem die Gelegenheit, sich auf ein bestimmtes Thema zu konzentrieren — als diesjähriges Beispiel der italienische oder lateinamerikanische Film —, zwar Abstriche zu machen, aber dadurch an Relevanz zu gewinnen. Das Film-in muss sich auch darüber im klaren sein, dass eine bessere Programmverteilung auf die einzelnen Kinos überdacht werden muss, denn es hat sich im Verlauf der Veranstaltung mehr und mehr erwiesen, dass breite Kreise des Publikums auch während des Film-in primär «ihr Kino» und nicht den Film frequentieren. Aber trotzdem: die Chance, die das Film-in den interessierten Kreisen bot, wurde rege genutzt. Kritiker, Kinobesitzer und Zuschauer honorierten das doch einige ganz aussergewöhnliche Beiträge beinhaltende Programm durch zahlreichen Besuch, und es scheint, dass einige Filme — darunter Alain Tanners «La salamandre» — dank Luzern einen Verleiher gefunden haben. Damit ist die von den Veranstaltern sich selbst gestellte Aufgabe zu einem grossen Teil erfüllt und die Zielsetzung erreicht. Es bleibt nur noch zu hoffen, dass die über die Zuteilung der Bundessubventionen entscheidenden Kommissionen dieser Tatsache Rechnung tragen; ihr Beschluss wird für die Durchführung eines weiteren Film-in mitentscheidend sein. Balts Livio

Hinweise auf einige Film-in-Filme

Wenn wir über Filme schreiben, die möglichst viele Leser tatsächlich auch sehen können, so kann man uns den berechtigten Vorwurf machen: Sie schreiben über allen möglichen Mist, nur weil er gerade in den Kinos läuft — so gut wie gar nicht aber über wirklich Bedeutendes; sie zementieren die jetzige — nicht eben glückliche — Situation, sie bestätigen und bestärken nur das Treiben der Filmwirtschaft. Schreiben wir dagegen von Filmen, die ohnehin nur wenige sehen können, so wird uns ebenso berechtigt vorgeworfen: Es ist nicht gerade interessant, immerzu etwas über Filme zu lesen, von denen wir uns kein eigenes Urteil bilden können. Die Realität verlangt also die Schizophrenie, bewusst beides zu betreiben: sowohl über wichtige Filme, die kaum zu sehen sind, wie über unwesentliche, die aber gerade in den Kinos laufen, zu berichten.
Hier darum also ein paar Notizen und Anmerkungen zu Filmen, die zwar am Film-in Luzern gezeigt wurden, in nächster Zeit aber kaum nochmals zu sehen sein werden. In kommenden Heften werden wir unter anderem ausführlicher besprechen: «La salamandre» von Alain Tanner (Schweiz), «Domicile conjugal» von François Truffaut (Frankreich), «The Gladiators» von Peter Watkins (Schweden) und «Die Falken» von Istvan Gaal (Ungarn). W. Vian

Ice

Produktion: USA (David C. Stone); Regie und Buch: Robert Kramer, 1968; Kamera: Robert Machover.

Eine Schwierigkeit der Agitationsfilme ist, dass sie Dinge zeigen sollen, die noch weitgehend nur vage Vorstellungen der Filmemacher sind. Dies führt dann zu ermüdender Geschwätzigkeit, zu spröden, in beliebigen Einstellungen aufgezeichneten Diskussionen — und geht damit an den Möglichkeiten des Films vorbei. Robert Kramer hat dies in seinem 135-Minuten-Film «Ice» elegant umgangen, indem er die Handlung seines Streifens in eine nahe Zukunft verlegte — eine Zukunft, die — wie man so schön sagt — schon begonnen hat. Und damit nutzte er konsequent eine der grössten Möglichkeiten, die der Film überhaupt zu bieten hat: zukünftige Handlungsabläufe, mögliches soziales Verhalten zunächst spielerisch im Film zu erproben. Im Reportagestil macht er uns mit jungen Leuten, die im Untergrund eine die Revolution vorbereitende Organisation aufbauen, bekannt; er macht uns mit diesen Menschen vertraut, führt uns in ihre Art zu denken ein, zeigt dem Zuschauer, wie sie arbeiten und kämpfen — oder wenigstens, wie sie sich's vorstellen. Ja, wir sind mit dabei, wenn sie nachts Leute mit vorgehaltenem Gewehr aus den Wohnungen zu einer Versammlung holen; auch wir hören, was sie gegen ihren Staat einzuwenden haben, und ebenso sind WIR mit aufgerufen, über die Fragen, die sie den Zusammengetriebenen bei ihrer Entlassung mit auf den Weg geben, nachzudenken — und allzu oft erweist sich, dass SIE recht haben. -an

Das Leben Matthäus

Produktion: Polnische Filmschule / Start; Regie: Witold Lesczynski; Buch: W. Leszczynski und Wojciech Solarz nach einer Novelle von Tarjei Vesaas; Kamera: Andrzej Kostenko; Musik: Arcangelo Corelli.

Da sitzen sie auf der Bank vor dem weit abgelegenen, kleinen Holzhaus; langsam bricht die Dämmerung herein, ein paar letzte Vögel zwitschern im nahen Gehölz, im See unten glitzern noch ein paar Sonnenstrahlen: friedliche Abendstimmung auf einem unberührten Gehöft. Er hält ihr die Wolle, die sie auf einen Knäuel wickelt, und: «Wohin schaust Du?», fragt ihn seine Schwester — aber Matthäus schaut nirgendshin, er träumt.

Diese Idylle erscheint dem «umweltsverschmutzten Zeitgenossen» gesucht und auch der Charakter der nicht lebenstauglichen Hauptfigur hat etwas Unwirkliches; gerade deshalb aber konnte ihn Witold Leszczynski in keiner andern Umgebung als dieser ungebrochen schönen, noch natürlichen Landschaft ansiedeln.
Der etwa 30jährige Matthäus ist ein Kind geblieben; ein Kind, das noch vor sich hinträumt, das eine Arbeit zwar mit grossem Eifer anpackt, sich aber viel zu rasch von irgend etwas, viel Aufregenderem ablenken lässt; ein Kind, das immer etwas zu erzählen hat, für das es immer noch etwas zu entdecken gibt, und ein Kind, das im Grunde recht unbeholfen ist, dafür aber etwas Einnehmendes, Bezwingendes hat. Manche Erwachsene stehen dem Matthäus zwar verständnislos gegenüber, lassen ihm aber doch seinen Willen; andere spielen einfach mit, ohne ihn und seine Empfindungen aber wirklich zu verstehen. Obwohl alle nett und hilfsbereit sind, kommt er nicht zurecht: er ist zu empfindsam für das Leben! In einer lauen Sommernacht rudert er auf den See hinaus, schlägt ein Loch ins Boot, ist überrascht, was er getan hat, schreit noch um Hilfe und ...
Indem der Film uns einen Mann mit der Seele eines Kindes vor Augen führt, macht er uns den Preis, den wir für unsere Lebenstauglichkeit zahlten, deutlich. Und er lässt uns über der Frage sehr nachdenklich werden, ob wir nicht freiwillig mehr dafür bezahlt haben, als unbedingt notwendig war. -an

Le signe du Lion (Im Zeichen des Löwen)

Produktion: Frankreich (Ajym Film/Claude Chabrol); Regie und Buch: Eric Rohmer, 1959; Kamera: Nicolas Hayer; Musik: Louis Saguer; Darsteller: Jess Hahn, Jill Oliver, Michèle Girardon, Van Doude u. a.

Warum der 1959 von Chabrol produzierte Film dem Publikum bis heute vorenthalten blieb, ist nicht einzusehen. Obwohl erst ein paar Jahre seither vergangen sind, wäre dieser Film so nicht wieder möglich. Die Stimmung, die Atmosphäre, von der Rohmers Streifen hauptsächlich getragen wird, hat sich inzwischen gewandelt: Man vergesse nicht, dass damals selbst Clochards noch Anzug und Krawatte trugen — erst recht war es dem kleinen Angestellten unmöglich, ohne diese Vehikel der Zivilisation auszukommen. Abbruch tut dies dem Film keinen; im Gegenteil, dass er heute noch zu packen — und zu begeistern! — vermag, zeigt an, wie gültig er sein Milieu zu beschreiben vermochte. Der Film ist romantisch, aber in einer damals progressiven und die Nouvelle vague in ihren Anfängen charakterisierenden Art: vielleicht nonkonformistische Romantik.
Ein erfolg- und darum mittelloser Komponist (solange er im Bett liegt, schläft und träumt, ist seine Musik ganz gut, da er aber immer abrupt aufwacht, gelingt es ihm nie, diese innere Musik auch niederzuschreiben) erhält die Nachricht, dass seine steinreiche Tante, die alte Schachtel, endlich abgekratzt ist. Das muss gefeiert werden; alle sind eingeladen ... der Champagner fliesst, die Nacht verrauscht. Im Zeichen des Löwen geboren, vertraute er schon immer auf sein Glück.
Aber er erbt eben nicht, nichts ist gerettet. Nach wie vor ist er auf seine Freunde angewiesen, die ihm stets Geld pumpten, die ihn über Wasser halten. Und auf einmal sind sie alle weg, irgendwo geschäftlich unterwegs oder in den Ferien — nichts ist da zu machen. Der «Zerfall» tritt ein, erst langsam und dann immer schneller. Ohne Geld und mit dem festen Willen (der auch einfach aus einem schlichten Unvermögen resultieren kann), sich in dieser Gesellschaft nicht mit einer Arbeit, die überhaupt keinen Spass macht, zu prostituieren, ist er — jeder!, so er kein Glück und keine Freunde hat — in einer einzigen Woche total erledigt: out for ever.
Eine saubere Gesellschaft.
Aber bei solch einem — bei aller Ironie, die Heiterkeit erzeugt — tristen Bild wollte es Rohmer nicht bewenden lassen; schliesslich machte er einen Film; er lässt also den Alleinerben ebenfalls sterben und die heimkehrenden Freunde alles wieder in Ordnung bringen. -an

Lenz

Produktion: BRD (Literarisches Colloquium Berlin und Barbara Moorse Workshop); Regie und Buch: George Moorse, 1970; Kamera: Gerard Vandenberg; Musik: David Llywelyn; Darsteller: Michael König, Louis Walden, Sigurd Bischof, Klaus Lea, Kristin Peterson, Toon Gallée u. a.

Mit «Lenz» ist George Moorse, der bisher eher als Regisseur der Pop-Generation bekannt war, ein Meisterwerk gelungen. Der Film erzählt vom langsamen Zerfall und Untergang des Sturm- und Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz, der mit 27 Jahren, verwirrt und zerquält, bei einem Pfarrer in den Vogesen Asyl sucht und dort im Wahnsinn endet. Aus Büchners kurzem Prosastück schuf Moorse in Zusammenarbeit mit seinem bevorzugten Kameramann Gerard Vandenberg ein imposantes Kinodrama, eine Synthese von Film, Malerei und Dichtung, die die seelische Not des Dichters, das Dunkel, das trübe Kerzenlicht und die unendliche Waldeinsamkeit vergangener Zeiten heraufbeschwört. Moorse hat sich dabei äusserst genau an die literarische Vorlage gehalten; selbst Lenz' Vorliebe für die niederländischen Meister schlägt sich im Film nieder, der Breughelsche Winterlandschaften, Vermeersche Interieurs in gleissendem Gelb und die tiefen Schatten Rembrandtscher Gemälde zum Leben erwachen lässt. Die durch und durch poetisch-intuitive Darstellung der Selbstzerfleischung, «als Ehrung verlorener Kulturen und Landschaften und eines Daseins in der Natur» gedacht, schlägt den Zuschauer trotz der Länge ganz in ihren Bann. Wer den Film bereits am Bildschirm gesehen hat, sollte ihn sich unbedingt nochmals ansehen; erst auf der Grossleinwand werden seine Qualitäten ersichtlich. bl.

Fegefeuer

Produktion: BRD (Haro Senft Filmprod.); Regie und Buch: Haro Senft, 1970; Kamera: Klaus Müller-Laue; Musik: «Supertramp» und David Llywelyn; Darsteller: Jost Vobeck, Ingeborg Schöner, Paul-Albert Krumm, Andras Gönczöl, Valeria Ciangottini u. a.

Haro Senft, der sich bis heute standhaft geweigert hat, in einer der deutschen Filmgruppierungen zwischen Coop und der immer mehr auf die rein kommerzielle Linie einschwenkenden Schamoni-Brüder integriert zu werden, analysiert in seinem zweiten Film die Bewusstseinsveränderung eines jungen Mannes: Daniel Hartmann wird Zeuge einer politischen Entführung. Die Tatenlosigkeit der Polizei treibt ihn zum persönlichen Handeln; er befreit den Widerstandskämpfer und tötet dessen Gegner. Das Opfer aber wird dann zu seinem Rivalen, er sieht die Zweifelhaftigkeit seiner Aktion ein und stellt sich der Polizei. Das anschliessende Verhör — immer wieder unterbrochen von Schock- und Reizbildern, die den kausalen Ablauf zerstören — gibt dem Film den äusseren Rahmen. Der Versuch der Wahrheitsfindung scheitert zwangsläufig, einerseits weil verschiedene Wahrheiten gesucht werden, anderseits weil sich der der Routine und dem Normaldenken verhaftete Untersuchungsrichter nur mit dem «Fall», nicht aber mit dem Menschen Daniel Hartmann beschäftigt. Während Hartmann den Richter mit Fakten versorgt, repetiert er den Prozess der Bewusstwerdung. Auffallend an «Fegefeuer» ist die optische Virtuosität der Kamera, die sich aber zu oft — Senft hat auch schon Industriefilme gedreht — im reinen Aesthetizismus verliert. bl.

Prima della rivoluzione (Vor der Revolution)

Produktion: Italien (Iride); Regie und Buch: Bernardo Bertolucci, 1964; Kamera: Aldo Scavarda; Musik: Ennio Morricone, Gino Paoli; Darsteller: Adriana Asti, Francesco Barilli, Allen Midgette, Morando Morandini, Christiana Pariset u. a.

Bertoluccis Erstling aus dem Jahre 1964 erzählt das Versagen des Marxisten Fabrizio. Befreundet mit Cesare, einem Ideologen reinster Prägung, und dem Industriellensohn Agostino, verliebt er sich in das bürgerliche Mädchen Clelia. Der plötzliche Tod Agostinos verunsichert ihn noch mehr; selbst die Liebe seiner Tante lässt ihn nicht mehr zu sich selbst und seinem früheren Zustand zurückfinden. Sein Kampfgeist erlischt, und er gliedert sich endgültig wieder in die Klasse ein, der er entstammt. Bertoluccis Film ist bewundernswürdig: Ein Film, der den Zuschauer durch seine Sensibilität erreicht, ein Film, der leidenschaftlich und grausam ist, ohne aber dem geistigen Exhibitionismus zu verfallen. Bertolucci schuf das Werk zum Zweck «eines persönlichen Exorzismus», um nicht das gleiche Schicksal zu erleiden wie seine Hauptfigur. Seine späteren Werke — «La strategia del ragno», «Partner» (Fb 10/69), «Il conformista» — beweisen, dass der Regisseur, der dieselbe Krise durchlebt hat wie Fabrizio, einen Ausweg gefunden hat — die Revolution findet für ihn weiter statt. bl.

Yawar Mallku

Produktion: Bolivien (Ukamau); Regie: Jorge Sanjines; Buch: J. Sanjines, Oscar Soria; Musik: Alberto Villalpando, Alfredo Dominguez, Gregorio Yana, Ignacio Quispe; Darsteller: Marcelino Yanahuaya, Benedicta Mendoza, Vincente Salinas und andere.

«Das Volk», sagt der bolivianische Regisseur Jorge Sanjines, «ist nicht daran interessiert, über das Elend informiert zu werden. Es kennt dieses Elend besser als wir Filmemacher, denn es leidet täglich darunter. Das Volk interessiert viel mehr, wer dieses Elend verursacht und wie aus ihm herauszukommen ist. Wir sehen unsere Mission darin, dem Volke zu zeigen, wer die Schuldigen sind und wie es sich von ihnen befreien kann.» Entsprechend dieser Auffassung ist auch «Yawar Mallku» entstanden, der vom Häuptling eines Indio-Stammes handelt, dessen Frauen von amerikanischen Peacecorps-Ärzten ohne ihr Wissen sterilisiert werden. Der Häuptling rächt sich, indem er die Ärzte kastriert. Er kommt auf der Flucht um. Mit dem Film, in dem Mythologie und Technologie, Rassismus und Widerstand einen dialektischen Widerspruch bilden, weist Sanjines auf das in seinen Augen einzig mögliche Mittel zur Befreiung hin: die Gewalt. Hinzuzufügen ist, dass nach Verbreitung dieses Films das Peacecorps von der bolivianischen Regierung ultimativ angewiesen wurde, die Sterilisation sofort einzustellen. (Wird am 2. August vom ARD ausgestrahlt, siehe Seite 160.) bl.

Die Preise von Cannes

Am Filmfestival von Cannes 1971 wurde «The Go-between» von Joseph Losey mit dem grossen Preis (Goldene Palme) und dem Preis des Internationalen Evangelischen Filmzentrums (Interfilm) ausgezeichnet. Luchino Visconti erhielt für «Der Tod in Venedig» und sein Gesamtwerk den Jubiläumssonderpreis zum 25jährigen Bestehen der Filmfestspiele. Als beste Schauspielerin wurde die Amerikanerin Kitty Winn («Panic in Needle Park»), als bester Schauspieler der Italiener Riccardo Cucciola («Sacco e Vanzetti») ausgezeichnet. Der Preis für das beste Erstlingswerk sprach die Jury dem italienischen Schauspieler-Regisseur Nino Manfredi für «Per grazia ricevuta» zu. Zwei weitere Jury-Preise fielen an den ungarischen Film «Szerelem» (Liebe; erhielt auch den Preis des Internationalen Katholischen Filmbüros OCIC und den Preis der internationalen Filmpresse FIPRESCI) von Karoly Makk und den schwedischen Film «Joe Hill» von Bo Widerberg. Der Sonderpreis der Jury (zweithöchste Auszeichnung) ging an zwei amerikanische Filme: «Taking Off» des Tschechoslowaken Milos Forman und «Johnny Got His Gun» von Dalton Trumbo, der zudem noch eine lobende Erwähnung der INTERFILM-Jury erhielt.