

# Cannes 64

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 6

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964640>

## **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.

## Cannes 64

Nach allgemeiner Ansicht hat Cannes 1964 keine Überraschungen gebracht. Nach der Meinung mancher kompetenter Beobachter kann das diesjährige Festival jedoch als eine Veranstaltung des guten Mittelmaßes bezeichnet werden. So sehr nun die jeweilige Filmauswahl Zufälligkeiten filmwirtschaftlicher und filmpolitischer Art unterworfen ist, so ist man doch versucht, nach Gemeinsamkeiten, nach Strömungen im gegenwärtigen Filmschaffen zu fahnden. Diesmal scheint sich zu ergeben, daß wir in einer Zwischenperiode angelangt sind. Die aufregenden Entdeckungen der Nachkriegsjahre sind vorbei: der Neorealismus hat klassische Geltung erlangt und ist bereits Geschichte, die bekannten Erneuerungsbewegungen, die sich gegen ein konventionelles Filmspektakel wandten, werfen keine Wellen mehr, von den läppischen Riesensbilderbogen, mit denen besonders Hollywood gegen das Fernsehen auftrat, hat nun ein beträchtlicher Teil des Publikums endgültig genug, und selbst die nobel-quälerischen Versuche moderner Existenzanalyse eines Resnais und eines Antonioni scheinen zu einem gewissen Abschluß gekommen zu sein. Aber selbstverständlich bleibt nichts ohne Spuren: alles ist, wenn auch ohne Akzente, noch da und wirkt, abgeschwächt, nach.

Am auffälligsten «beruhigt» erschien Frankreich mit seinen drei offiziellen Beiträgen. Von Verneuil's **«Cent milles dollars au soleil»** ist nicht zu reden. Es handelt sich ganz einfach um einen kommerziell gebauten Unterhaltungsfilm, in dem technische Bravour und männliche, von bekannten Stars mit trockenem Humor ausgetragene Kraftproben die Attraktionen darstellen. Überraschend gesetzt in Thema und Gestaltung gab sich François Truffaut mit **«La peau douce»**. Er erzählt ohne jegliche «Nouvelle-vague»-Formalitäten von einem verheirateten Schriftsteller, der im Verhältnis zu einer Airhostess Erlösung aus der Gewöhnlichkeit des Familienlebens sucht und – zu spät – entdeckt, daß er einen falschen Weg eingeschlagen hat. Eine fugenlose Montage und eine neue ethische Verantwortlichkeit sind die besonderen Kennzeichen dieses Werkes. Jacques Demy hat sich seinerseits beruhigt. In den **«Parapluies de Cherbourg»** läßt er in einfachst geradliniger Weise die Geschichte der Liebe zwischen einem Mädchen, das Schirme verkauft, und einem in den Algerienkrieg aufgebotenen jungen Automechaniker singen. Neu und zukunftsverheißend schien einigen, und offenbar auch der Mehrheit der Festivaljury, die zwischen Musical und Operette stehende, einige sehr simple Takte abwandelnde Absingung des Dialogs. Die lyrische Darstellung schlichter menschlicher Gefühle hebt sich in der Tat wohltuend ab von modisch-snobistischen Lebenskrämpfen, wie sie etwa an diesem Festival noch der überjunge Bertolucci mit seinem, in der Auswahl der Kritiker gezeigten «Prima della Rivoluzione» vor-demonstrierte. So kann man verstehen, daß auch die Jury des Internationalen Katholischen Filmbüros den Film mitauszeichnete: sie wollte einem auch für ein breites Publikum geeigneten, sympathischen Film eine Chance mehr für eine weite Verbreitung geben. Das Wieder-gelten-lassen der Gefühle, die

verstehbare Schilderung grundmenschlicher Probleme durften hervorgehoben werden.

Auch das Filmland Schweden verzichtete auf Revolution und Skandal. Bo Widerberg, der im Gegensatz zu seinem Lehrer Bergman keine «vertikalen», metaphysischen, sondern «horizontale», sozialkritische Filme drehen will, gab in «**Kvarteret Korpen**» (Rabenquartier) die etwas gedehnte, aber exakt und mit poetischem Sinn beobachtende Beschreibung der Wirtschaftskrise der dreißiger Jahre, nach der dann der sozialdemokratische Wohlfahrtsstaat kam. — England entsandte den bei uns durch «Room at the top» bekannt gewordenen Jack Clayton mit einer Verfilmung von Penelope Mortimers «**The pumpkin eater**». Die glänzenden Darstellerleistungen von Ann Bancroft und Peter Finch ließen ein wenig übersehen, daß dem Film, bei aller Brillanz im Atmosphärischen, Strenge und Geschlossenheit fehlen.

Bedeutender erschienen leider die Fehler bei den deutschen Beiträgen. Michael Pfléghar vor allem war seiner Aufgabe nicht gewachsen. Die Nachzeichnung des Romans von Curt Goetz «**Die Tote von Beverly Hills**» blieb in einem gestalterischen Ungefähr und in ethischer Seichtheit stecken. Zum großen Bedauern seiner vielen Freunde konnte auch Bernhard Wicki nicht durchdringen. Er hat bei der Verfilmung von Dürrenmatts «**Besuch der alten Dame**» die Gattung der Satire verfehlt. Der Versuch, ein Drama daraus zu machen, mußte, bei dieser Vorlage, unbedingt scheitern, und so ist denn das Stück zu einem zähflüssigen Theaterfilm geworden. Glücklicherweise hat der Kurzfilm von Peter Schamoni und Carl Lamb über Max Ernst einen guten Eindruck hinterlassen, und Ferdinand Khittls «**Die Parallelstraße**» hat — für viele überraschend — die französischen Kritiker (nicht zuletzt dank dem vorzüglichen französischen Text) erobert. Marcorelles, der Leiter der «Semaine de la Critique», stand nicht an, die «Parallelstraße» als mindestens so bedeutend wie «Muriel» zu bezeichnen.

Sehr viel könnte der deutsche Film an den unkompliziert direkten, zeitkritischen Filmen lernen, die diesmal aus der amerikanischen und lateinischen Welt zu sehen waren. Bei den Filmen aus den USA ist dabei nicht an den Eröffnungsfilm «The Fall of the Roman Empire» gedacht, der trotz einzelner Qualitäten mit der Einstufung in die Monsterfilme (mit einer neuen Version des Wagenrennens usw.) abgetan werden muß — auch nicht an den gefällig und lebendig konfektionierten «The world of Henry Orient» von George Roy Hill, sondern an «**One potato, two potatoes**» (Regie: Larry Peerce) in der offiziellen Selektion und an zwei andere Werke, «The best man» und «Point of order», die im Rahmen des Festivals gezeigt wurden. Im ersten Fall handelt es sich um die Darstellung tragischer Rassenschwierigkeiten am Beispiel eines (aus sechs wirklichen Urteilen entnommenen) Gerichtsfalles in den USA, in dessen Mittelpunkt eine mit einem Neger verheiratete Weiße und ihr Kind aus erster Ehe stehen. Der Film ist leider mit etwas viel Gefühl aufgeladen und weist gestalterische Mängel auf, überzeugt aber trotzdem durch seine Aufrichtigkeit und seine menschliche Anteilnahme. «**The best man**» (Regie: Franklin Schaffner) stellt den Kampf zweier Präsidentschaftsanwärter einer ameri-

kanischen Partei um die Wählerstimmen dar. Ein äußerst gewandt inszeniertes Bild niedriger politischer Machenschaften, das, obwohl nicht ganz frei von reißerischer Tendenz, heilsam aufklären kann. **«Point of order»** seinerseits ist eine ganz aus authentischen Fernsehaufzeichnungen bestehende, aus gut hundert Sendestunden ausgezogene Darstellung der 1954 in Washington durchgeführten Verhöre zwischen der Armee und der durch Senator McCarthy beherrschten Kommission zur Untersuchung kommunistischer Infiltration in den USA. Eine unerhört packende Zusammenstellung, die vom Autor (Emile de Antonio) bewußt gegen McCarthy gerichtet wird, aber die Kraft eines historischen Dokumentes behält.

Die beiden Beiträge des jungen brasilianischen Filmschaffens behandelten beide das Lebensproblem der ständig durch die Dürre bedrohten Bevölkerung des «sertao», des Steppengebietes im Nordosten. In **«Vidas secas»** (Nelson Pereira dos Santos) flieht eine Familie vor der Trockenheit, die den Hungertod bedeutet, und fristet im Dienste eines Herdenbesitzers ein miserables Leben – bis neue Dürre sie wieder fortreibt. Die aufrichtige, herb-ungekünstelte Darstellung der Not dieser Bevölkerung hat die Jury des OCIC (wie auch die Internationale Vereinigung der Studiokinos) bewogen, diesen Film auszuzeichnen. In seiner Art noch eindrücklicher, wenn auch zu zerfahren und ohne jegliche Unterscheidung von wahrer Religion und Aberglauben, wirkt **«Der schwarze Gott und der blonde Teufel»** von Glauber Rocha. Er schildert, zum Teil in Szenen, die an große Tragödien erinnern, den Ausbruch eines sektiererischen Mystizismus unter diesen armen Menschen.

Spanien und Italien stellten unter den guten Filmen dieses Festivals gesellschaftskritische Komödien. **«Niña de luto»** von Manuel Summers geißelt mit satirischem Witz, am Beispiel eines Mädchens, das wegen sich folgender Trauerfälle in der Familie nie heiraten darf, fragwürdig gewordene Lebenstraditionen, wie sie besonders im Süden Spaniens noch herrschen sollen. Summers bietet einen für spanische Verhältnisse erstaunlich offenen Film, der, ohne ein gesundes religiöses Empfinden zu verletzen, ergötzlich-heilsame Sarkasmen enthält. Viel vitaler und gekonnter ist indes die turbulente Komödie Pietro Germis **«Sedotta e abbandonata»**. Diesmal geht es dem Autor von **«Divorzio all' italiana»** um die Geißelung einer falschen Auffassung von Familienehre. Die polemische Absicht sowie das unwiderstehliche Komödiantentalent Saro Urzic bringen es mit sich, daß in Gestaltung und Aussage die Nuancen öfters fehlen; aber zweifellos hat der Film eine Aufgabe zu erfüllen. (Vom andern italienischen Beitrag, Marco Ferreris **«La donna scimmia»**, der Geschichte eines affenartig behaarten, durch einen Jahrmarktschreier ausgebeuteten Mädchens, ist nur zu sagen, daß der schlechte Geschmack dieses Films eine weitere Kritik verbietet.)

Von den Ländern hinter dem Eisernen Vorhang schickte Rußland zwei brave Arbeiten, von denen die eine, **«Die weiße Karawane»**, der Landflucht entgegenarbeiten will und die andere, **«Je m'ballade dans Moscou»**, für die Hauptstadt wirbt. Ungarn brachte eine mit poetischer Sorgfalt gestaltete Verfilmung des Romans von Dezso Kosztolanyi, **«Pacsirta»** (Regie Laszlo Ranody), die

Tschechoslowakei den formversuchsfreudigen «**Krik**» von Jaromil Jires, der in ständig wechselnden Szenen aus der Gegenwart und der Vergangenheit den Tag eines jungen Elternpaares vor der Geburt des ersten Kindes schildert. Polen zeigte «**Pasazerka**» (Die Passagierin), das letzte, unvollendete Werk des während der Dreharbeiten zu diesem Film verunglückten Andrzej Munk. Der Geschichte nach das (doppelte) Erinnerungsbild einer ehemaligen SS-Wärterin in Auschwitz, wäre vermutlich die verhalten eindringliche, aus letztem Ernst gestaltete Darstellung zu einer universell gültigen, über den politisch-polemischen Anlaß hinausweisenden Tragödie des Machtmißbrauchs geworden.

Es bleibt der Beitrag Japans zu erwähnen. «**Taiheiyo hitoribotchi**» (Allein auf dem Pazifik) von Kon Ichikawa ist die sorgfältige, mit psychologischem Akzent und trockenem Humor gestaltete Geschichte der Pazifiküberquerung durch einen jungen Japaner. In metaphysische Tiefen hinunterloten will der zweifellos begabte Hiroshi Teshigara mit «**Suna no onna**» (Die Frau im Sand). Manche haben in diesem Werk das gültig gestaltete Drama des modernen Menschen zu sehen geglaubt, der um seine Freiheit ringt. Dem Berichterstatter schien es eine ästhetisch zwar verheißungsvoll aufgezugene Meditation zu sein, die aber geistig unerfüllt bleibt und mit ihrem forcierten Symbolismus ermüdet.

Mit den Festivals steht es genau so wie mit dem Film im allgemeinen: Geschäftsreklame und Sensationsjournalismus haben in der «seriösen» Welt einen Dégoût gegenüber solchen Veranstaltungen erzeugt. Und tatsächlich wird der Berichterstatter an der «Croisette» in Cannes von zwiespältigen Gefühlen heimgesucht. Der eine – äußerlich dominierende – Aspekt des Festivals ist der einer mondänen, teils neureich-protzigen, teils pseudointellektuellen, snobistischen Besuchergesellschaft. Aber nur der Naive oder der völlig Sachfremde werden sich bei diesem Aspekt aufhalten. Das Entscheidende passiert trotz allem auf den Leinwänden der Festivalstadt und abseits des – in den letzten Jahren übrigens spürbar verminderten – Rummels. Gerade Cannes entwickelt sich mehr und mehr zu einer bedeutungsvollen und wichtigen filmwirtschaftlichen und filmkulturellen Veranstaltung. Man tut gut daran, das zur Kenntnis zu nehmen und die entsprechenden Folgerungen daraus zu ziehen. Um gleich eine Anwendung auf andere Verhältnisse zu wagen: die Art, wie hier die zuständigen Behörden, die französische Filmindustrie und filmkulturelle Kreise zusammenwirken, könnte sehr wohl für den innern Ausbau etwa der Berliner Festspiele oder des Festivals in Locarno Anregungen enthalten. Einmal mehr scheinen in Frankreich die – auch in diesem Land durchaus nicht immer harmonischen – Filmpartner sich zum Zwecke einer gesteigerten «Présence» leichter zusammenzufinden.

Der Uneingeweihte hat vor allem zu wissen, daß das Festival sich nicht erschöpft im Wettbewerb einer Selektion von Filmen der laufenden Produktion. Außer den offiziellen, diesmal aus 25 Ländern herstammenden Wettbewerbskandidaten (25 Spielfilme, 24 Kurzfilme) sind in Cannes während dieser vierzehn Tage noch insgesamt gegen zweihundert Filme gezeigt worden. Im Festivalpalais selbst kam es zum drittenmal zur «Woche der Filmkritik», in der acht von einem internationalen Gremium für beachtenswert gehaltene, aber

noch an keinem Festival ausgezeichnete Filme vorgeführt wurden. Mag die Zuschauerzahl in der «Salle Jean Cocteau» klein sein, so werden doch — durch die jeweilige Diskussion, durch die Behandlung der Filme in der internationalen Presse, einige Werke in der breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht, die sonst vielleicht untergehen würden. — Auf dem «Marché du film» sodann wurde Verleihern, Kinobesitzern und Kritikern Gelegenheit geboten, in verschiedenen Kinos der Stadt Filme zu sehen. Zusammen mit noch andern, außerhalb dieser «Film-Messe» gezeigten Streifen war so ein reichhaltiges Angebot vorhanden, das zu Abschlüssen lockte.

Zählt man die mit dem Festival in Zusammenhang stehenden filmkulturellen Manifestationen zusammen, so ergibt sich eine weitere Vielfalt. Drei Retrospektiven ehrten den polnischen Regisseur Andrzej Wajda, den Pionier des Filmwesens Louis Lumière und den frühen Filmkomiker Max Linder (zu dessen Ehren ein neuer Preis, «au meilleur film comique», geschaffen wurde). Die «Société des écrivains de cinéma et de télévision» veranstaltete zum erstenmal eine Ausstellung der französischen Literatur über den Film, und Rémy Tessoneau, der Leiter der Pariser Filmhochschule, rief in einem Festivalartikel die Filmschriftsteller auf, seiner Institution Veröffentlichungen über den Film und Filmskripte zur Verfügung zu stellen, damit so allmählich ein Konservatorium der Filmliteratur entstehe.

Mögen einzelne der erwähnten Veranstaltungen in sich kein großes Gewicht besitzen: in seiner Gesamtheit präsentiert sich das Festival als eine impulsgebende filmwirtschaftliche und filmkulturelle Institution. Ihre Bedeutung ist um so größer, als etwa die Filmkultur noch sehr wenige permanente Heimstätten hat. Noch gibt es ja zum Beispiel in den deutschsprachigen Ländern keine Hochschule, die als ein wirkliches Zentrum filmkultureller Bestrebungen bezeichnet werden könnte.

Wenn zum Schluß die Frage gestellt wird, ob von einer christlichen «Présence» in Cannes gesprochen werden könne, so ist es am ehrlichsten, mit einem Nein zu antworten. Weder sind Werke gezeigt worden, die aus einem positiv christlichen Seinsverständnis stammten, noch ist eine die gezeigten Werke begleitende Kritik von unübersehbarem Format vorhanden, die als souverän christliche bezeichnet werden könnte. Dies liegt nicht so sehr an den viel zu lange papieren gebliebenen, bloßen Grundsatzklärungen kirchlicher Stellen zum Film, sondern liegt an den christlichen Bildungseliten, die noch immer keine Zeit haben, sich mit dem Film zu befassen. Keine Zeit für jenes Medium, das auf der Leinwand und am Fernsehschirm Lebensauffassung und Lebenshaltung des heutigen Menschen wesentlich mitbestimmt. SB

### **Festivalpreise**

Großer Preis: «Les parapluies de Cherbourg» von Jacques Demy (Frankreich). — Spezialpreis: «Suna no Onna» von Hiroshi Teshigahara (Japan). — Preis für Darstellerleistungen: Ex aequo: Barbara Barrie in «One potato, two potatoes» (USA) und Ann Bancroft in «The pumpkin eater» (England). — Ex aequo: Saro Urzi in «Sedotta e abbandonata» (Italien) und Antal Páger in «Pacsirta» (Ungarn). — Großer Preis für Kurzfilme: Ex aequo: «La douceur du village» von François Reichenbach (Frankreich), «Le Prix de la victoire» von Nobuko Shibuya (Japan).