

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 28 (1976)
Heft: 12

Artikel: Cannes 1976 : Mustermesse des internationalen Films
Autor: Ulrich, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933172>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.05.2025

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

Cannes 1976 – Mustermesse des internationalen Films

Bericht vom 29. Filmfestival von Cannes

Erfolgreicher denn je – wenigstens was die Quantität betrifft – ist vom 13. bis 28. Mai das Filmfestival von Cannes, die grösste Filmmesse der Welt, über die Bühne gegangen. Organisatorisch drohte es aus allen Nähten zu platzen (über 500 Filme, gegen 40 000 Besucher, davon an die 1 600 Journalisten aus aller Welt), und jedes Jahr verwundert man sich darüber, dass es, abgesehen von frustrierten Journalisten und einigen bei Gedrängen und handgreiflichen Auseinandersetzungen lädierten Herrenfräcken und Damenroben, immer wieder einigermaßen ungeschoren, d. h. von grösseren Pannen verschont, über die Runden kommt. Auch die diesjährige Jubiläumsveranstaltung (dreissigjähriges Bestehen, vgl. Leitartikel der letzten Nummer) machte Cannes für 16 Tage zur Weltstadt des Films, zu einem faszinierenden und zugleich abstossenden Kinojahrmarkt gigantischen Ausmasses. Und noch immer ist Cannes jenes Festival, auf dem man sich am umfassendsten über das Angebot und die Tendenzen des internationalen Films, insbesondere der kommerziellen Produktion der Industrieländer, informieren kann.

Aushängeschilder für den Filmmarkt

Das offizielle Festivalprogramm umfasste 20 Wettbewerbsfilme und sechs Werke «ausser Wettbewerb». Ergänzt wurde es durch die letztes Jahr begründete Sonderschau von Theaterverfilmungen, «Les yeux fertiles» (elf Werke), und von einer (erstmalig programmierten) «L'air du temps» genannten Reihe von 13 Dokumentarfilmen. Parallel dazu liefen die bereits zur Tradition gewordenen Programme der 15. «Semaine internationale de la critique française» (sieben Filme), der 8. «Quinzaine des réalisateurs» (21 Filme) und der 4. «Perspectives du Cinéma Français» (26 Filme). Diese anspruchsvolleren Veranstaltungen dienen jedoch bloss als Fassade und Aushängeschilder für den Filmmarkt, auf dem die Produzenten etwa 400 Filme den Verleihern und Kinobesitzern zum Verkauf angeboten haben. Niemand weiss, welche Summen hier alljährlich umgesetzt werden. Auf diesem Markt dominieren nach wie vor die Amerikaner, die auch optisch mit Riesenplakaten, Helikopter- und Flugzeugreklamen ihre Präsenz unübersehbar zur Geltung brachten, hart konkurrenziert übrigens vom starken italienischen und, dank Koproduktionen, französischen Film. Allerdings ist gleich beizufügen, dass auch in vielen dieser grossen europäischen Koproduktionen vorwiegend amerikanisches Kapital steckt. Besonders aktiv auf dem Filmmarkt waren einige kleinere Filmländer, so etwa Australien, Brasilien, und – wie seit einigen Jahren gewohnt – Kanada, die ihre Produktionen jeweils zu Sonderprogrammen zusammengefasst vorführten. Hier gäbe es auch für die Schweiz Anregungen, um ihre Filmproduktionen auf dem internationalen Filmmarkt besser zu lancieren. Aber dafür wären beträchtliche Summen erforderlich, die nicht so leicht aufzutreiben sein dürften. Paradoxerweise teilt die Schweiz in Cannes das Schicksal der Filmländer aus der Dritten Welt, die bei der erdrückenden Präsenz des mächtigen Film-Big-Business einen schweren Stand haben.

Eros, Gewalt und Tod

Für den einzelnen Besucher und Berichterstatter wird es immer schwieriger, bei diesem Filmzirkus auch nur einigermaßen einen Überblick zu bekommen. Seine

Überlegungen und Schlussfolgerungen können sich deshalb immer nur auf einen Teil des Angebotes berufen und sind zudem in einer Stresssituation, in deren Gefolge Ermüdung, Überdruß und Frustrationen wirksam sind, zustande gekommen, sodass jeder Versuch einer Bilanz bruchstückhaft ist und mit Vorsicht zur Kenntnis genommen werden soll. Dennoch seien hier einige Feststellungen gewagt: Auffallend war dieses Jahr, dass die Präsenz von Sex- und harten Pornofilmen merklich zurückgegangen ist. Dabei war nicht genau auszumachen, ob das am Verbot und an den Steuerbelastungen lag, mit denen in Frankreich Hardcore-Pornos belegt werden, oder ob tatsächlich die Nachfrage nach derartigen einschlägigen Erzeugnissen nachgelassen hat. Auf jeden Fall scheinen diese Filme auch durch gehobene, anspruchsvollere Werke konkurrenziert zu werden, in die in zunehmendem Masse gewagte bis schockierende Darstellungen des Erotischen und Geschlechtlichen Eingang finden. Am weitesten ging in dieser Beziehung zweifellos *«L'empire des sens»* (*Das Reich des Sinne*), eine französisch-japanische Koproduktion von Nagisa Oshima, der mit diesem Film die «Quinzaine» eröffnete und damit eines der Leitmotive des Festivals beisteuerte: Eros und Thanatos (Tod). Über 100 Minuten lang schildert der Film die Liebesraserei von Sada, einem Serviermädchen, und Kichizo, ihrem Chef. Die beiden verlieren jeglichen Kontakt zur Umwelt, der Liebesakt wird zu ihrer einzigen Wirklichkeit, die sie in letzter Konsequenz auszukosten suchen: Mit dem Einverständnis Sadas erwürgt Kichizo den Geliebten im Sinnesrausch, schneidet sein Genital ab und trägt es mit sich herum. Der rasende Eros findet seine Erfüllung im Tod, die Liebenden «konsumieren» sich bis zum tödlichen Ende. Nagisa Oshima, der den Film einem authentischen Ereignis von 1936, als der japanische Militarismus im Schwange war, nachgestaltet hat, versteht das Verhalten des Paares als Protest gegen eben diesen Militarismus. Auch sei die geschlechtliche Lust für eine Frau noch heute eine Sache, über die man nicht spricht. Obwohl für das japanische Volk die fleischliche und geistige Liebe untrennbar verbunden seien, habe die herrschende Klasse beide unterdrückt und getrennt. Sada vermöge da Barrieren einzureissen. Daran ist allerdings zu zweifeln, denn *«L'empire des sens»* ist ein schrecklicher Film, eine Raserei zum Tode, die der Liebe als lebensspendender Kraft, die sie ja immerhin auch ist, ohne dabei nur an die Zeugung zu denken, radikal entgegengesetzt ist. Was Oshimas Werk überhaupt erträglich und diskussionswürdig macht, ist seine rigorose formale Gestaltung, die jeden Voyeurcharakter fast völlig ausschliesst.

Um Eros, Gewalt und Tod geht es auch in Miklos Jancsos *«Vizi privati, pubbliche virtù»* (*Private Laster, öffentliche Tugenden*), der die Tragödie von Mayerling einmal mehr als Filmvorlage ausschachtet, allerdings sehr frei. Auf einem von herrlichen Wiesen und Parks umgebenen Landsitz verbringt der Thronfolger mit Freunden und Kurtisanen seine Tage mit Spiel, Tanz und Liebe. Er lädt die «jeunesse dorée» aus der Umgebung und Zirkusgaukler zu einem Fest ein, das in eine Orgie mündet, in deren Verlauf Maria, die Hermaphroditin, zur Kaiserin gekrönt wird. Als Provokation für den autoritären und paternalistischen Herrscher gedacht, nimmt diese «Revolte» die Züge perverser Spiele und kollektiver Ausschweifungen an, bis die «Staatsmacht» mit Soldaten und Priestern erscheint und dem Spuk ein blutiges Ende macht. Das erschossene Paar wird zurechtgemacht, aufgebahrt und als unglückliches Liebespaar, das den Tod gesucht hat, ausgegeben: Eine Legende ist geboren. Aber dieser Film ist vielleicht auch das Begräbnis der «Legende Jancso»: Der Meister der ideologischen Allegorien, der Revolutions-Poeme, der Choreograph der Gesänge und Klagen unterdrückter Bauern und Arbeiter, ist zum blossen Arrangeur einer visuell prächtigen Bewegungsregie geworden, die sich in der Aneinanderreihung libertiner, selbstzweckhafter Szenen erschöpft.

Entstehung von Gewalt

Vielleicht wird mit solchen Werken, etwa von Oshima und Jancso, aber ebenso von Bernardo Bertolucci, Mauro Bolognini und Ettore Scola, auch versucht, das Publi-

kum vom Fernsehen, wo erotisch derart freizügige Szenen noch kaum oder dann nur zu später Stunde zu sehen sind, weg in die Kinos zu locken. Ob das auch mit der Darstellung von Gewalt und Brutalität, die im Kino einen ständig wachsenden Platz einzunehmen scheint, zu erreichen ist, dürfte eher fraglich sein. Diese Eskalierung führte zu einem eher ungewöhnlichen Schritt Tennessee Williams, des Präsidenten der Internationalen Jury: Er protestierte im Festival-Bulletin gegen das Übermass von Gewalt in den Wettbewerbsfilmen, die er als eine «traumatisierende Erfahrung für die Zuschauer» bezeichnete. Vielleicht ist er auch aus Protest gegen die Auszeichnung von «Taxi Driver» der Preisverleihung ferngeblieben, falls dies nicht einfach seiner Alkoholsucht zuzuschreiben war. Und die Ökumenische Jury gab folgende Erklärung ab: «Das Festival von Cannes 1976 war durch eine Reihe düsterer und hoffnungsloser Filme von teilweise ausserordentlicher Brutalität gekennzeichnet. Die Ökumenische Jury war sich bewusst, dass dieses Ausmass von Gewalt und Verzweiflung den Zustand der Gesellschaft spiegelt. Die Jury befürchtet jedoch, dass eine solche Darstellung von Gewalt nur weitere Gewalt nach sich zieht und, anstatt sie zu denunzieren, zu ihrer Eskalierung in der Gesellschaft führt. Aus diesem Grund hat sich die Jury entschieden, dieses Jahr keinen Preis zu vergeben.» Immerhin wurden einige Filme ihrer menschlichen Qualitäten wegen anerkennend erwähnt, insbesondere «Cria cuervos...» (Carlos Saura, Spanien), «Dandy, the All American Girl» (Jerry Schatzberg, USA), «Déryné, hol van?» (Gyula Maar, Ungarn) und «Un enfant dans la foule» (Gérard Blain, Frankreich). Den Erwartungen einer an christlichen Werten orientierten Jury schien eigentlich im offiziellen Programm, auf das sich die Juroren beschränkten, nur Ingmar Bergmans «Ansikte mot ansikte» zu entsprechen (vgl. ausführliche Besprechung in dieser Nummer).

Wie Gewalt entsteht – dies war denn auch das Thema ganz unterschiedlicher Filme, besonders eindrücklich in «*Pascual Duarte*» von Ricardo Franco (Spanien), der Verfilmung eines 1942 erschienenen Romans des Schriftstellers Camilo José Cela, der das Schicksal eines Bauern zwischen 1902 und 1937 schildert. Pascual wächst in einer sonnendurchglühten Landschaft Spaniens auf. Sein Vater schlägt die Mutter und stirbt an Trunksucht. Die geliebte Schwester lebt in der Stadt als Prostituierte. Um aus der würgenden Einsamkeit und Isolierung seines Lebens auszubrechen, macht sich Pascual in immer häufigeren Gewaltakten Luft. Er erschießt seinen Hund, dann ersticht er ein Maultier, das den Tod seiner Frau verursacht hat. Er erschießt den Zuhälter seiner Schwester, die Mutter und schliesslich einen Grundbesitzer. Er wird zum Tode verurteilt und durch die Garotte erwürgt. Vor dem Hintergrund historischer Ereignisse (Anarchistenaufstand, Ausrufung der Republik, Volksfront, Ausbruch des Bürgerkrieges) erscheint Pascual als eine hilflos ihren Trieben ausgelieferte Kreatur, die ihre Kommunikationsfähigkeit zunehmend verliert und sich nur noch in Gewaltakten von fast unerträglicher Brutalität äussern kann und so zu einem Anarchisten ohne politisches Bewusstsein wird. Francos formal ausserordentlich straffer Film mit seinen von verhaltener Glut vibrierenden Bildern ist ein beunruhigendes Werk, dessen Hauptdarsteller, José Luis Gomez, verdienstvollerweise als bester männlicher Darsteller ausgezeichnet wurde. Wie seinerzeit der Roman von Cela, der als Begründer des «tremendismo» (tremendo = schrecklich), der spanischen Variante des europäischen Existentialismus, gilt, ist auch der Film eine scharfe Attacke auf die erstarrte bürgerliche Franco-Gesellschaft, die sich hinter einer Mauer von Tabus und Selbstgerechtigkeit verbarg.

Zusammen mit Carlos Sauras «*Cria cuervos...*» (Spezialpreis der Jury) dokumentiert «*Pascual Duarte*» einen Aufbruch im spanischen Film. Sauras Werk spielt in einem alten Haus in Madrid. Die dreissigjährige Ana erinnert sich 1995 an Geschehnisse des Jahres 1975, die sie zusammen mit ihren beiden Schwestern erlebt hat. Die Mutter ist vor einigen Jahren gestorben, der Vater, ein Offizier, stirbt in den Armen seiner Geliebten. Die Mädchen werden von einer Tante und der Haushälterin betreut. Das erstickende Familienklima, das unverständliche Verhalten der Erwachsenen werden ganz aus der Perspektive der zehnjährigen Ana geschildert, die sich, weit



Kinderaugen durchdringen die erstarrte spanische Gesellschaft, in der sich selbst der Tod überlebt: Ana Torrent und Geraldine Chaplin in Carlos Sauras «Cria cuervos...»

entfernt vom Klischeebild einer paradiesischen Kindheit, ein eigenes Universum geschaffen hat, das mehr von nächtlichen Schrecken, unbekannten Ängsten und dem Gefühl von Einsamkeit und Inkommunikabilität geprägt ist als von Lebensfreude und kindlichem Erlebnishunger. In Anas Reich finden nur jene Platz, die dem entsprechen, was sie von ihnen erwartet. Sie fühlt sich als Herrin über Leben und Tod und sie ist unfähig, sich in der Welt der Erwachsenen zu integrieren. Und es ist vor allem der *Tod*, der das erstickende, ebenfalls in die Gewalt ausbrechende Klima dieser Familie prägt, die Saura als Metapher für die spanische Gesellschaft unter Franco verstanden wissen will. Sauras stellenweise verschlüsselter Film zeichnet sich durch eine ungewöhnlich bewegliche, stimmungsdichte Inszenierung aus. Am eindrucksvollsten jedoch waren für mich die tiefschwarzen, unergründlichen, wissenden Kinderaugen der kleinen Hauptdarstellerin Ana Torrent, die ohne weiteres den Preis als beste Schauspielerin verdient hätte.

Die Brutalität der Städte

Die Genese von Gewalt hat auch der amerikanische Film «*Taxi Driver*» (Goldene Palme von Cannes) von Martin Scorsese zum Thema. Im Asphaltschungel New Yorks sieht sich der Taxifahrer Travis durch den Mangel an Kommunikation, durch Schmutz, Abfälle, Verbrecher- und Prostituiertenwesen immer stärker frustriert, so dass er sich dazu berufen fühlt, selber zum rechten zu sehen. Er verwandelt sich in ein wandelndes Waffenarsenal und macht, nach einem missglückten Attentatsversuch auf einen phrasendreschenden Politiker, seinen aufgestauten Aggressionen dadurch Luft, dass er als indianerverkleideter Amokläufer auf grässliche Weise drei Menschen

erschiesst, um eine junge Dirne aus den Händen eines Zuhälters zu retten. Für die Öffentlichkeit wird er zum Helden, und der irritierende Happy-end-Schluss des Films lässt vermuten, dass er seinen Amoklauf in Bälde wieder aufnimmt. Scorsese hat das nächtliche New York virtuos eingefangen, und Robert de Niro spielt die Hauptfigur hervorragend. Fragwürdig ist jedoch, wie Scorsese selbst stellenweise der Faszination der Gewalt erliegt, wenn er beispielsweise Travis' Waffenkult und seine scheussliche Bluttat auf geradezu sinnlich-attraktive Weise auskostet.

Gewissermassen ein Opfer der «Grossstadt-Brutalität» ist *«Dandy, the All American Girl»* (Gerry Schatzberg, USA). Hauptfigur ist das Mädchen Dandy (Stockard Channing), das, aufgewachsen in den Slums von Seattle, um jeden Preis überleben und zu Ansehen kommen will. Am Rande der Gesellschaft in der Illegalität lebend, kennt sie nur das eine Ziel, eine soziale «Klasse» zu erringen, indem sie sich in den Besitz eines Dino Ferraris im Wert von 20000 Dollars setzt. Für die Erreichung dieses Ziels gaunert und betrügt sie und wird sogar am Tode eines Freundes schuldig. Zu spät sieht sie die Sinnlosigkeit ihres Tuns ein und lässt das teure Konsum- und Prestigesymbol in Flammen aufgehen. Auf sympathische Weise stellt Schatzberg die Wertehierarchie der Konsumgesellschaft in Frage. Seine Inszenierung ist jedoch nicht auf der Höhe der Aufgabe und vermag nicht zu überzeugen, weil viel zu dick aufgetragen wird. Besonders schade ist es um die Figur des Pflichtverteidigers von Dandy, der in diesem Film so etwas wie das Prinzip Hoffnung, im modernen Film etwas eher Rares, verkörpert: Er ist für Dandy einfach da, ohne Besserwisserei und Moralpredigten stellt er sich zur Verfügung, falls sie seine Hilfe braucht.

Bemerkenswert war auch *«Tracks»* von Henry Jaglom (USA, in der «Semaine de la critique» gezeigt): Ein Unteroffizier begleitet im Zug den Leichnam eines in Vietnam gefallenen Kameraden durch die Vereinigten Staaten, um ihn in seiner Vaterstadt zu begraben. Das Verhalten der Mitreisenden, seine gestörte Beziehungsfähigkeit, die sich anbahnende Liebesbeziehung zu einem jungen Mädchen und die Gleichgültigkeit dem Toten gegenüber lassen ihn zum Amokläufer werden: Auf dem Friedhof holt er aus dem Sarg Munition und Gewehre und macht sich zum Sturmangriff parat... Jagloms Tragikkomödie, die untergründige Neurosen und Frustrationen in der USA-Gesellschaft im Gefolge des Vietnamkrieges aufzeigt, ist leider auf weite Strecken durch übertriebene Affektiertheit, grobe formale Mittel und eine simplifizierte Psychoanalyse gekennzeichnet.

Gegengewalt in der Dritten Welt

Gewalt war auch ein dominierender Akzent in Filmen aus der Dritten Welt. Besonders krass kam sie in dem in Mexiko produzierten Film *«Actas de Marusia»* des Exilchilenen Miguel Littin zur Darstellung. Geschildert werden die Ereignisse, die sich 1907, während des sog. «Salpeterkrieges», in Marusia, einem Dorf im Norden Chiles, abgespielt haben. Die Bewohner, die fast alle in einem Salpeterbergwerk arbeiteten, das einer englischen Gesellschaft gehörte, lehnten sich gegen die miserablen Lebensbedingungen, gegen Ausbeutung, Unterdrückung und Demütigung auf. Ruhe und Ordnung wurden wieder hergestellt, indem die Armee einen Grossteil der Bewohner massakrierte. Der Film könnte einen Beitrag zum Verständnis dafür leisten, welche Voraussetzungen unter anderem zu den Entwicklungen der letzten Jahre in Chile geführt haben. Aber er erschöpft sich weitgehend in einer zwar wuchtigen, aber auch theatralischen Schilderung pausenloser Gewalttaten. Dass damit wieder nur Hass gesät wird, schienen einige Zuschauer beweisen zu wollen, indem sie jedesmal, wenn ein Vertreter der Herren- oder Militärkaste umgebracht wurde, erregt Beifall klatschten.

Weit überzeugender und nachhaltiger war da der äthiopische Film *«Harvest: Three Thousand Years»* von Haile Gerima («Semaine de la critique»), ein formal eigenständiges, spontanes Werk, das von Schweiß und Tränen eines Volkes erzählt, das seit Jahrtausenden in Abhängigkeit und Sklaverei gehalten wurde. Ein Grundbesitzer,

der seine Angestellten und Pächter ausnützt und missbraucht, wird von einem Aussenseiter umgebracht, der durch diese individuelle Tat zum Vorläufer einer breiten Aufstandsbewegung des Volkes wird. In den ruhigen, den Alltag des abessinischen Volkes detailliert schildernden Fluss dieses bäuerlichen und gesellschaftspolitischen Epos' sind expressionistisch-grelle Visionen eingesprengt, die auf die explosive Auflehnung der Unterdrückten vorbereiten. Ein ähnliches Thema behandelte auch der indische Beitrag *«Nishant»* (*Das Ende der Nacht*) von Shyam Benegal: 1945 lebt ein Dorf noch ganz in der Feudalzeit. Die Einwohner werden von einem Grundbesitzer und seinen Söhnen beherrscht, drangsaliert und gedemütigt. Als sie die Frau des Lehrers entführen und missbrauchen, versucht dieser vergeblich, seine Frau auf legalem Weg zurückzubekommen und die Übeltäter gerichtlich zu belangen. So stellt er sich schliesslich an die Spitze einer Revolte, die die Herrscherfamilie hinwegfegt. Diese Geschichte, die sich tatsächlich so zugetragen haben soll, wird, wenigstens für westliches Empfinden, allzu weitschweifig und melodramatisch erzählt.

Aber nicht alle Filme aus der Dritten Welt befassten sich mehr oder weniger rückwärtsgewandt mit der Entstehung revolutionärer, veraltete Strukturen sprengender Kräfte. In dieser Hinsicht aufschlussreich war der algerische Film *«Les nomades»* von Sid Ali Mazif (*«Quinzaine»*), der im Gegensatz zu den bisher beschriebenen Filmen nicht die offene Gewalt, sondern den Kampf gegen ökonomische und soziale Zwänge mit andern Mitteln zum Thema hat. Eine Nomadenfamilie, die mit ihrer Schafherde durch die Steppe zieht, gerät durch den Tod des patriarchalisch gebietenden Vaters, Naturkatastrophen und Seuchen in eine wirtschaftliche Notlage und dadurch in die Hände eines reichen Geldgebers. Der Film, der einen hervorragenden Einblick in das Nomadenleben dieser Hirten vermittelt, verfolgt ein klares didaktisches Ziel: Er will aufzeigen, dass diese kleinen Familienbetriebe nur eine Überlebenschance haben, wenn sie sich einer ökonomisch-sozialen Agrarreform unterziehen und sich zu Genossenschaften zusammenschliessen.

Dominierende Italiener

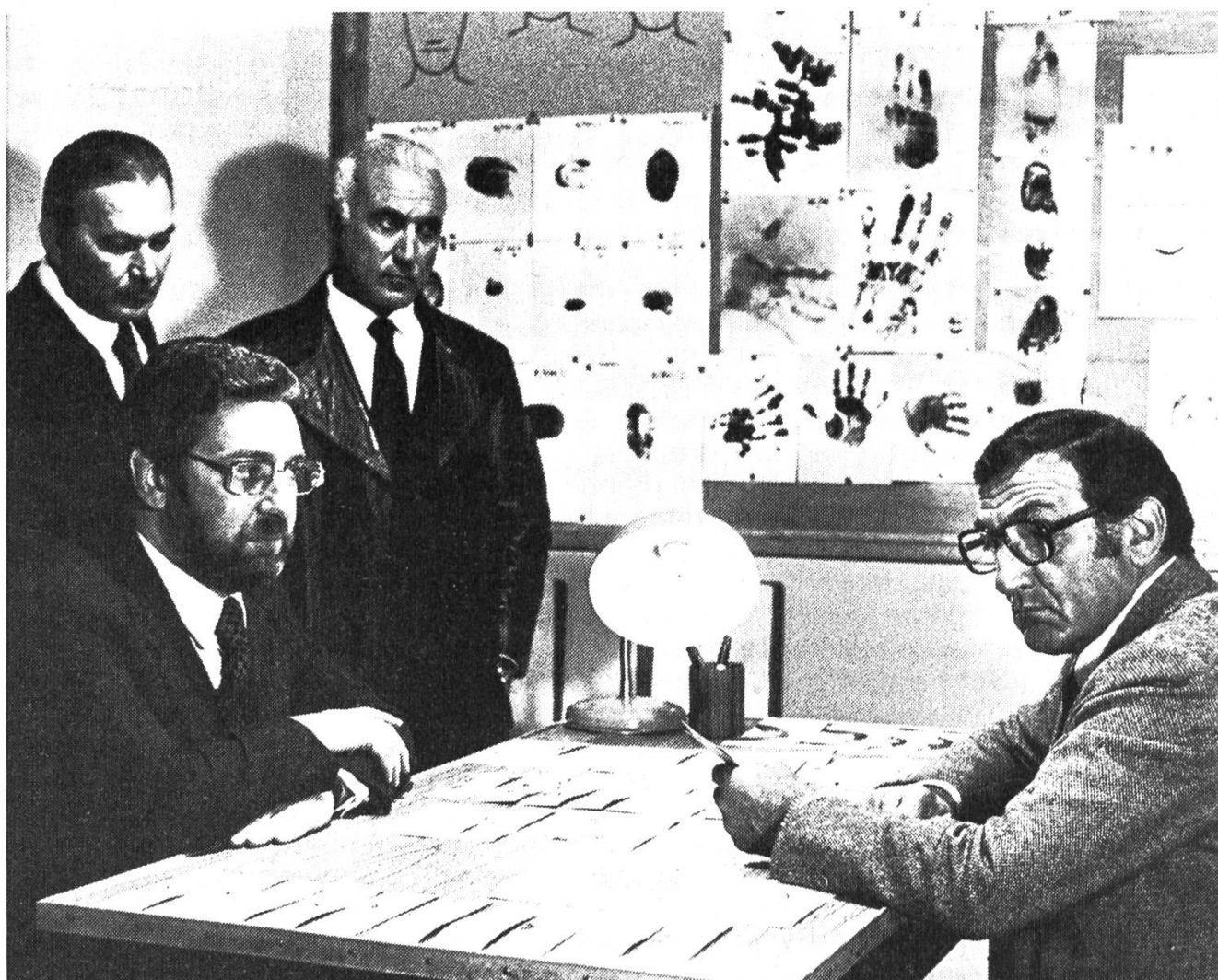
Von allen Länderproduktionen machte die italienische zweifellos den stärksten Eindruck. Luchino Viscontis nachgelassenes Werk *«L'innocente»*, die Verfilmung eines Romans von Gabriele d'Annunzio, beschreibt noch einmal mit grosser Geste eines der zentralen Themen des Regisseurs, den Zerfall der adelig-bürgerlichen Gesellschaftsschicht im 19. Jahrhundert. Der Film, der nach Viscontis Tod von seinen Mitarbeitern fertiggestellt worden ist, gehört zwar nicht zu seinen bedeutendsten Werken, aber es ist ein kraftvoller, männlicher Film voller lyrischer Intensität, der im Rahmen einer überwältigenden Rekonstruktion des Zeitdekors das selbstzerstörerische Schicksal eines «Übermenschen» im Sinne Nietzsches ablaufen lässt.

Als das Ereignis des Festivals war die Aufführung von Bernardo Bertoluccis über fünfeinhalbstündigem *«Novecento»* erwartet worden. Dieses monumentale, stellenweise sogar grandiose Fresko stellt am Schicksal zweier am gleichen Tag geborener Freunde, dem Sohn eines Grossgrundbesitzers und dem Sohn eines Landarbeiters, die italienische Geschichte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts aus klassenkämpferischer Sicht dar. Überzeugend entwickeln sich die Protagonisten als Vertreter der «Patrone» und der arbeitenden Landbevölkerung aus Milieu und Landschaft, wobei der Regisseur allerdings teilweise recht einseitig, ja undifferenziert vorgeht: Die Bauern und Arbeiter sind allesamt gute Menschen und Kommunisten, während die Patrone und Faschisten herrschsüchtig, ausbeuterisch, dekadent und pervers sind. Vermag der erste Teil des Riesenwerkes noch voll zu fesseln, so verliert der zweite Teil mit seiner propagandistisch-überzogenen Revolutionsfolklore beträchtlich an Geschlossenheit und Intensität.

Weit geschlossener und wuchtiger wirkte dagegen Francesco Rosis Politthriller *«Cadaveri eccellenti»* nach dem Roman *«Il contesto»* von Leonardo Sciascia. Bei der

Untersuchung dreier Morde an Richtern kommt ein Polizeikommissar (hervorragend gespielt von Lino Ventura) einem politischen Komplott auf die Spur, in das die derzeitigen Regierungsmachthaber aus verschiedenen Parteien verwickelt sind. Sie führen die Morde, die anfänglich der Racheakt eines einzelnen waren, weiter, um die Schuld an der Unsicherheit und an dem sich ausweitenden Chaos den «linken Unruhestiftern und Minoritäten» in die Schuhe zu schieben. Da der Polizeikommissar zu viel weiss, wird er zusammen mit dem KP-Chef, den er über seine Untersuchungsergebnisse informieren will, ermordet. Um das Land nicht in das totale Chaos zu stürzen, akzeptiert sogar die KP die offizielle Version, wonach der Kommissar den KP-Führer getötet und dann sich selbst erschossen habe. «Die Wahrheit ist nicht immer revolutionär», konstatiert resigniert ein Genosse, was fatal nach «Die Wahrheit ist nicht opportun» tönt. Rosi schlägt sich mit diesem Film in den gegenwärtigen inneritalienischen politischen Auseinandersetzungen nicht auf die Seite des radikalen, sondern des gemässigten, taktisch operierenden Flügels der KPI. Der Film ist nicht zuletzt eine Warnung davor, der Rechten einen Vorwand zum repressiven Eingreifen und damit zum Staatsstreich zu geben. Wie Rosi mit diesem spannenden, in kühlen, düsteren Bildern gehaltenen Film auf eine aktuelle politische Situation in Italien einzuwirken sucht, indem er ein Modell von Macht-Mechanismen darstellt, darin bleibt er zur Zeit ein unerreichter Meister.

Unverständlich, ja grotesk wirkte die Auszeichnung von Ettore Scolas «*Brutti, sporchi e cattivi*» mit dem Preis für die beste Regie. Es ist eine grobschlächtige, ja vulgäre



In Francesco Rosi's «*Cadaveri eccellenti*» dringt Lino Ventura (rechts) in jenen Bereich ein, wo politische Macht manipuliert wird, und muss deshalb sterben

Groteskkomödie um eine vielköpfige Familie, die in einer elenden Hütte in einer Römer Barackensiedlung haust, zu der von ferne beziehungsreich die Kuppel vom Petersdom herübergrüsst. Das Oberhaupt der Sippe, ein einäugiger, skrupelloser Egoist steht mit allen Familienmitgliedern auf Kriegsfuss, weil er sie verdächtigt, ihm die Million, die er für den Verlust seines Auges von der Versicherung erhalten hat, wegnehmen zu wollen. Als er eine gewaltige Dirne zu seiner Frau ins Ehebett einquartiert, beschliesst die Familie, den Alten zu vergiften. Der Anschlag misslingt, worauf er die Hütte über den Köpfen der Schlafenden in Brand steckt und dann die Ruine arbeitssuchenden Emigranten aus Sizilien verkauft. Diese sarkastische, mit grob übertreibenden, farcenhaften Mitteln inszenierte und gespielte Komödie missbraucht soziales Elend als Stoff für böse Ironie und billiges Gelächter. Ob dieser Film auch nur das geringste Verständnis und die leiseste Einsicht für die Lage der Armen bewirkt, ist mehr als zweifelhaft.

Eine «Familiengeschichte», allerdings ganz anderer Art, ist Mauro Bologninis «*L'eredità Ferramonti*». Eine junge Frau intrigiert und setzt alle Mittel in Bewegung, um in den Besitz einer Erbschaft zu gelangen. Zu diesem Ziel heiratet sie den Sohn eines reichen Händlers und verführt Schwager und Schwiegervater. Ihr einziger Daseinszweck ist das Geld, von dem sie sich Geltung und Selbstbestätigung verspricht, doch verliert sie schliesslich die Partie. Ihr Verhalten entlarvt auch Gier und Verlogenheit ihrer Umgebung. Der um die Jahrhundertwende in Rom spielende Film besticht durch die stilistisch ausgefeilte Inszenierung und die reichen, milieu-echten Dekors, wirkt jedoch letztlich unverbindlich und maniriert. Dominique Sanda erhielt für die Rolle des geldgierigen Weibes und wohl auch im Hinblick auf ihren Part im «hors concours» laufenden «Novecento» den Preis als beste Darstellerin, allerdings ex aequo mit Mari Töröcsik («*Déryné, hol van?*»).

Pech für die Franzosen

Weit weniger erfolgreich als Italien war Frankreich, das neben dem mehr gutgemeinten als überzeugenden Film «*L'enfant dans la foule*» von Gérard Blain (es ist die behutsam und diskret, aber auch etwas vereinfachend und romantisierend erzählte Geschichte eines Franzosen, der während Vorkriegszeit, Krieg und Befreiung vom Kind zum Jugendlichen heranwächst und bei Schulkameraden, Erwachsenen, Deutschen und Amerikanern jene Zuneigung sucht, die ihm die eigene Familie verweigert) durch Werke von Joseph Losey, dem in England lebenden Amerikaner, und Roman Polanski, dem Polen mit französischem Pass, im Wettbewerb vertreten war. Loseys, im Vergleich zum übrigen Wettbewerbsprogramm durchaus preiswürdiger «*Mr. Klein*» erzählt komplex und anspruchsvoll das Geschick eines Franzosen namens Robert Klein (erstaunlich nüanciert dargestellt von Alain Delon), der sich 1942, während der deutschen Besetzung, durch den Ankauf von Kunst- und Wertgegenständen, deren sich bedrängte Juden entledigen müssen, bereichert. Seines Namens wegen wird er mit einem Juden verwechselt und gerät in das Räderwerk der Polizei. Auf der Suche nach seinem «Doppelgänger», der ihm die ganze Affäre eingebrockt zu haben scheint, verliert er zusehends seine eigene Identität und nähert sich jener des jüdischen Namensvetters. Er steigt schliesslich in den Deportationszug, der Juden in die Gaskammern des Dritten Reiches transportiert, wobei seine Beweggründe nicht eindeutig klar werden: Halb ist es Hass auf den Verursacher seines Unglücks, halb ist es Solidariät gegenüber den verfolgten Juden, die er bisher parasitär ausgenutzt hat und denen er vielleicht doch zugehörig ist. Loseys Film ist als vielschichtige Parabel über Opportunismus, Mitläufertum, Identitätsverlust, Schuld, Sühne und Solidarität angelegt. Trotz der subtilen Inszenierung wirkt das Werk jedoch zuweilen thematisch überfrachtet und unübersichtlich und entgeht nicht ganz der Gefahr einer gewissen Monotonie.

Für viele eine grosse Enttäuschung war Roman Polanskis «*Le locataire*» (*Der Mieter*), der inhaltliche Ähnlichkeit mit Loseys Film aufweist, denn auch hier geht es um

einen Identitätsverlust. Ein Mieter zieht in eine Wohnung ein, deren vorherige Bewohnerin sich aus dem Fenster zu Tode gestürzt hat. Allmählich glaubt er sich von den übrigen Hausbewohnern verfolgt und flüchtet sich immer mehr in die Rolle seiner Vorgängerin, bis er durchdreht und ebenfalls in den Tod springt. Obwohl auch hier sich Angst und Schrecken im normalsten Alltag breit machen, erreicht Polanski, der selber die Hauptrolle spielt, bei weitem nicht seine vergleichbaren früheren Werke «Repulsion» und «Rosemary's Baby», von «Chinatown» ganz zu schweigen.

Filme abseits ausgefahrener Geleise

Einer der Höhepunkte des Festivals war die Verfilmung der Kleist-Novelle «*Die Marquise von O*» (BRD, ausgezeichnet mit dem grossen Spezialpreis der Jury, ex aequo mit Sauras «*Cria cuervos...*»), der eine ausserordentliche Regieleistung des Franzosen Eric Rohmer darstellt. So überraschend es auf den ersten Blick erscheinen mag, aber Rohmer ist es mit der kongenialen, weitgehend wortgetreuen Adaptation dieser Geschichte aus einer andern Zeit gelungen, an seinen «contes moraux» anzuknüpfen: Auch hier geht es um Moral, deren Bedeutung, Anwendung und Auswirkung. Er hat dem seltsamen Novellenstoff – die Marquise von O. wird im Zustand der Ohnmacht geschwängert und besteht hartnäckig auf der Anerkennung ihrer absoluten moralischen Integrität – seine ganze historische Fremdheit belassen und den umständlichen, jedoch präzisen und psychologisch scharf charakterisierenden Stil Kleists in eine völlig adäquate Bildgestaltung übertragen, eindringlich unterstützt vom Kameramann Nestor Almendros und einem grossartigen, homogenen Schauspielerensemble (von der Schaubühne, Berlin), das mit traumwandlerischer Sicherheit eine Welt der Gefühle, in der höchstes Glück unvermittelt neben tiefster Verzweiflung steht, lebendig werden lässt.

Nicht die gleiche zwingende Geschlossenheit und Brillanz erreicht Peters Steins Gorki-Adaptation «*Sommergäste*» (in der Reihe «*Les yeux fertiles*») mit der gleichen Schauspielertruppe. Wohlwollende Anerkennung erhielt Thomas Koerfers konzentrierte Verfilmung des Robert-Walser-Romans «*Der Gehülfe*» (Schweiz, in der «*Semaine de la critique*»), während Daniel Schmid in Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder entstandener Film «*Schatten der Engel*» auf einige Skepsis stiess und eigentlich erst ins Gespräch kam, als die israelische Delegation auf Druck der Regierung in Tel Aviv eine Woche nach seiner Aufführung gegen den Film seines angeblichen antisemitischen Charakters wegen protestierte und Cannes verliess. – Über den ungewöhnlich behutsam und grosszügig inszenierten, aber auch überlang geratenen deutschen Beitrag «*Im Lauf der Zeit*» von Wim Wenders, der zusammen mit Alexander Kluges «*Ferdinand der Starke*» den Preis der FIPRESCI erhalten hat, berichtete Urs Jaeggi bereits ausführlich in der Nr. 8/76, Seite 5.

Der ungarische Beitrag «*Déryné, hol van?*» (*Wer sind Sie, Frau Déry?*) von Gyula Maar basiert auf den Memoiren der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts berühmtesten Schauspielerin Ungarns, Frau Déry (Róza Széppataki, 1793–1872) und schildert das Altwerden dieser Künstlerin. Es ist ein stilistisch allzu manierierter Film über Langeweile, Beziehungsschwierigkeiten, Melancholie, Monotonie, Alter, Erinnerungen und Abschied vom Leben. Eine ganz andere, in der Düsterei des Festivalsprogramm dankbar begrüsst heitere Note brachte der englische Film «*Bugsy Malone*» von Alan Parker. Sein verblüffender Gag besteht darin, dass er eine ausgewachsene Gangstergeschichte im Stil der dreissiger Jahre Hollywoods ganz von Halbwüchsigen spielen lässt. Zusammen mit den eingeschobenen Musicalszenen ergibt sich eine amüsante, parodistisch gefärbte und verfremdende Mischung, deren man allerdings nach einiger Zeit etwas müde wird, da sich der Einfall für einen abendfüllenden Film als zu wenig tragfähig erweist.

Zu erwähnen sind auch zwei stille, aber höchst bemerkenswerte kanadische Filme: «*Le temps de l'avant*» von Anne Claire Poirier in der Reihe «*Semaine de la critique*» wurde vom Office national du film du Canada im Rahmen des Programms «*Société*



«Le temps de l'avant» von Anne Claire Poirier: schwieriger Gewissensentscheid einer Frau vor einem Schwangerschaftsabbruch

Nouvelle/Challenge for Change», Serie «En tant que femmes», produziert und für den Einsatz im Fernsehen und in der Erwachsenenbildung bestimmt. Thema des Films ist die Abtreibung. Hélène, eine Frau gegen vierzig aus Québec, verheiratet mit einem robusten Seemann und bereits Mutter von drei Kindern, ist erneut schwanger. Sie ist eine durchschnittliche Hausfrau mit kleinem Budget und den üblichen finanziellen Sorgen, erzogen in der Tradition des kanadisch-französischen Katholizismus. Sie trägt sich mit dem Gedanken, das Kind abzutreiben. Religiöse und moralische Bedenken, ökonomische Schwierigkeiten, die Sorge um die bereits vorhandenen Kinder und die eigene Selbstverwirklichung stellen sie vor eine schwere Gewissensentscheidung. Sie führt lange Gespräche mit ihrer berufstätigen Schwester und ihrem Mann, um zu einer Entscheidung zu kommen. Der Film plädiert nicht für ein rasches, billiges Pro oder Kontra, sondern zeigt einen schwierigen Bewusstseinsprozess und Gewissensentscheid auf, den ihr auch eine legale Lösung des Schwangerschaftsabbruchs nicht nehmen könnte. Die Frau wägt ab, horcht gleichsam in sich hinein, sucht nach einem Ausgleich zwischen dem Verstand, der sich die Welt rational zurechtlegt, und ihrem Körper, der mit der Natur, dem Leben verbunden ist. Neben dem differenziert behandelten Thema ist es vor allem der völlig ungewohnte, wie mir scheint ganz weiblich empfundene Rhythmus, der diesen Film zu einem intimen, dauernden Erlebnis macht. Er hat eine ganz eigene Art, den Dingen und Menschen zuzuhören, sie zu betrachten und zu zeigen.

Jean-Pierre Lefèbvres «*L'amour blessé*», in der Reihe «*L'air du temps*», zeigt auf, wie die sog. Kommunikationsmittel unter bestimmten Umständen nicht zu einer Verständigung unter den Menschen beitragen, sondern sogar noch zu ihrer stärkeren Isolierung führen. Eine Arbeiterin kommt erschöpft und ausgelaugt von der Arbeit nach Hause. Um die eigenen Probleme und den Lärm der Nachbarn zu übertönen,

stellt sie das Radio auf eine der zahllosen «offenen Linien» ein, auf denen in Nordamerika und Kanada viele lokale Radiostationen ihren Hörern «Lebenshilfe» anbieten. Sie hört zu, wie eine Frau fragt, wie sie denn aus ihren unüberwindlich scheinenden Eheschwierigkeiten herauskommen könne. Der Radiomann speist sie mit billigen, nichtssagenden Vertröstungen und Ratschlägen ab. Darauf ruft die Arbeiterin, die ein ähnliches Ehedrama hinter sich hat, die Radiostation an und mischt Anklagen und Ratschläge wild durcheinander. Sie bekommt die gleichen Phrasen, Leerformeln und unverbindliches Geschwätz zu hören. Einsam, verzweifelt verklingt ihr Hilferuf im Äther, von niemandem ernstgenommen, da er zu einem leergelaufenen Ritual gehört. Lefèbvres karger, düsterer, dumpfer Film zeichnet exakt den trostlosen, kaputten Zustand dieser Frau in einer entfremdeten Umwelt.

Finale mit Hitchcock

Aus Platzgründen muss hier darauf verzichtet werden, auf einige wichtige Dokumentarfilme näher einzugehen, die sich ebenfalls in der Reihe «L'air du temps» erfolgreich neben dem Spielfilm-Programm behauptet haben, darunter so bedeutende Werke wie «Grey Gardens» von David und Albert Maysles, Ellen Hovde und Muffie Meyer, «Souvenirs de justice» von Marcel Ophüls, zwei von zwölf Filmen über China von Joris Ivens und Marceline Loridan, deren gemeinsamer Titel «Comment Yukong déplaça les montagnes» lautet, «Edvard Munch» von Peter Watkins, «Sartre par lui-même» von Alexandre Astruc und Michel Contat, «I figli degli altri» von Martin Pierlot sowie Pier Paolo Pasolinis «Appunti per una Orestia Africana», zu denen noch weitere aus andern Programmen kamen, so etwa «L'affiche rouge» von Franck Cassenti, «Chantons sous l'occupation» von André Halimi usw.

Abgeschlossen wurde das Festival mit Alfred Hitchcocks mit Spannung erwartetem «*Family Plot*», dessen Aufführung allerdings nicht ganz zum erhofften glanzvollen Schlusspunkt wurde, da es sich kaum um eines der besten Werke des Thrillermeisters handelt. Die Geschichte um eine Wahrsagerin, einen Taxifahrer, Diamantendiebe und einen reichen Erben wurde zwar routiniert, augenzwinkernd und mit einigen typischen Hitchcock-Spezialitäten – vertrackte Konstruktion, geschickt dosierte Spannung, atemberaubende Kamerafahrten – inszeniert, aber der Zuschauer bleibt doch während zwei Stunden öfters auf seinen vielleicht zu hoch geschraubten Erwartungen sitzen. Da ich den Film jedoch nachts zwischen 0.30 und 2.30 Uhr gesehen habe, kann es durchaus an meiner durch Ermüdung reduzierten Empfänglichkeit gelegen haben, dass Hitchcocks Kammer-Thriller bei mir nicht so recht angekommen ist. Auch das gehört zur Realität eines Festival-Chronisten...

Franz Ulrich

Einstellung von «Aktenzeichen XY» gefordert: Unzulässige Menschenjagd

epd. Die Einstellung der Sendung «Aktenzeichen: XY ungelöst» (ZDF/ORF/SRG) hat der Pressesprecher des österreichischen Justizministeriums, Heinrich Keller, gefordert. Laut Wiener «Kurier» sagte Keller, der Österreichische Rundfunk als «grösste Bildungsanstalt sollte dafür sorgen, dass diese Menschenjagd eingestellt wird». Wenn man die Positiva und Negativa vergleiche, «so überwiegen die Negativa bei weitem. Es werden Emotionen aufgeschaukelt, Angst und Aggressivität erzeugt. Ausserdem wird der Erfolg weit überschätzt.» Keller fügte hinzu, dass Justizminister Christian Broda diese negative Einschätzung teile. Der Österreichische Rundfunk (ORF) hingegen vertritt die Auffassung, dass es sich bei «XY» um «kein Mörderfangspiel» handele: «Der Wert liegt vor allem in der vorbeugenden Information.»