

# Ein Tagebuch aus Cannes

Autor(en): **Jaeggi, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

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

Heft 11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933071>

## **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.

---

# KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

---

## Ein Tagebuch aus Cannes

*Der Entschluss, während des 33. Internationalen Filmfestivals in Cannes ein Tagebuch zu führen, hatte ganz praktische Gründe. Unmittelbar nach dem Ende der Veranstaltung musste, sollte die Berichterstattung einigermaßen aktuell bleiben, das Manuskript in die Druckerei gebracht werden. Viel Zeit, um sich lange Gedanken über mögliche Tendenzen des Films um 1980 zu machen, Aufschlüsse über mögliche Entwicklungen geben, kurz, Bilanz zu ziehen, würde da nicht bleiben. Informationen über neue Filme zu liefern, schien eher möglich. So erfahren hier 18 von insgesamt etwa 600 in Cannes gezeigten Filmen eine etwas nähere Beschreibung. Die meisten davon werden früher oder später auch hierzulande zu sehen sein.*

12. Mai

Die Szene hat etwas Unwirkliches: Nach einem wunderschönen Flug über die Alpen und die Alpes Maritimes, nach einer halsbrecherischen Fahrt im Kleinbus von Nizza nach Cannes – eine bessere Demonstration, wie sicher das Fliegen ist, kann es gar nicht geben – tauche ich nachmittags um fünf erstmals ins Kinodunkel von Cannes. Jüngste deutsche Geschichte schlägt mir da entgegen und ruft in Erinnerung, wie schnell man vergisst. Von der Spiegel- und der Fibag-Affäre ist da die Rede, vom Ankauf der über 900 Starfighter-Maschinen für die Bundeswehr (etwa 200 der mit individuellen Wünschen versehenen und überladenen Maschinen sind inzwischen abgestürzt und haben über 100 Piloten in den Tod gerissen), von der steilen politischen Karriere des Franz Josef Strauss. Doch wer hoch hinaufsteigt, fällt gelegentlich auch tief. Davon handelt der Film *«Der Kandidat»* von Stefan Aust, Alexander von Eschwege, Alexander Kluge und Volker Schlöndorff. Der Film – ein agitatorisches Kabinettstück ohne Rücksichtnahme auf Ausgewogenheit auf die Bundestags- und Kanzlerwahl im kommenden Herbst hin – rückt nicht nur einen umstrittenen Mann in den Vordergrund, sondern beschreibt auch eine Politik, die nicht immer so demokratisch war, wie sie sich nach aussen hin gab – und christlich vielleicht noch weniger. Das Dokument, das aus dem Standpunkt seiner Autoren keinen Hehl macht und bewusst parteilich gehalten ist, trägt stellenweise die Züge einer Karikatur und ist nicht frei von Längen. Wer will es indessen deutschen Filmemachern einer jungen Generation verdenken, dass sie auf die Gefahren eines sich stark gebärdenden Mannes mit jener Deutlichkeit hinweist, die ihr geboten scheint? Franz Josef Strauss hat diese Kritik, deren beste Seite die böse-ironischen, aber immer intelligenten Kommentare von Alexander Kluge bilden, mit seinen politischen und privaten Exploits ja schliesslich selber provoziert. Dass er jetzt dennoch um das höchste politische Amt in der BRD kandidiert, erscheint nach all den Niederlagen, die er einstecken musste, auch den Filmemachern als eine Art Wunder.

13./14. Mai

So verschiedenartig die beiden Filme *«Stalker»* des Russen Andrej Tarkowski und *«Lightning Over Water»* von Wim Wenders (BRD) auch sein mögen, eines verbindet sie dennoch: Beide sind Endspiele und befassen sich mit Fragen um die letzten Dinge, beide bewegen sich an der Grenze zwischen Diesseits und Jenseits. *«Stalker»*, gemeint ist mit dieser Wortkonstruktion eine Art Kundschafter oder Begleiter,

lässt die Realität hinter sich. Drei Männer, eben dieser Kundschafter, ein Wissenschaftler und ein Schriftsteller, fahren mit Jeep und Draisine in die «Zone», eine menschenleere, trümmerübersäte Landschaft. Unter der Leitung von Stalker machen sie sich auf einen beschwerlichen Weg mit dem Ziel, das «Zimmer» zu finden, eine Stätte, an der ihre geheimsten Fragen beantwortet, ihre Hoffnungen erfüllt, alle Ungewissheit beendet werden sollen. Auf dem Weg dorthin überdenken und revidieren der Literat und der Wissenschaftler die Einstellung zu ihrem Leben, zum Sinn des Daseins, zu ihren Berufen. Am Ziel angekommen, wagen sie es nicht, die Schwelle zum «Zimmer» zu überschreiten. Sie bleiben draussen, kehren zurück in die Realität. Der Film des Schöpfers von «Andrej Rubliw», «Solaris» und «Serkalo» bewegt sich auf den Ebenen eines geheimnisvollen, vielfach interpretablen Bildes und eines komplexen, philosophischen Dialogs. Dem Betrachter wird dabei nichts geschenkt. Dem Film zu folgen, ist harte Geistesarbeit, der Weg durch die «Zone» nicht nur für die drei Männer beschwerlich. Aber wie diese erlebt der willige Zuschauer immer wieder neue Überraschungen und gelangt zu neuen, überdenkenswerten Erkenntnissen. Den Film in seiner Gesamtheit zu erfassen und deuten zu können, bleibt ihm ebenso versagt, wie dem Schriftsteller und dem Wissenschaftler das Überschreiten der Schwelle zum Zimmer. Erzählung, Gehalt und filmische Form finden bei Tarkowski einmal mehr vollkommene Übereinstimmung. Für mich – und man kann «Stalker» nur persönlich erleben und deuten – ist Tarkowskis neues Werk unter anderem auch eine Auseinandersetzung mit der Unzerstörbarkeit des Glaubens, der Dinge, die dem Menschen in seinem irdischen Leben verborgen bleiben. In diesem Sinne hat der Film eine stark religiöse Komponente, etwas Ikonographisches auch, das gesehen, gelesen und gedeutet werden muss. Tarkowski als Ikonenmaler oder Ikonenfilmer in der modernen Sowjetunion: Sein Film voller Sinnbilder über den Lebenssinn lässt diesen Vergleich ohne weiteres zu.

«*Lightning Over Water*» von Wim Wenders und Nicholas Ray – oder «Nick's Movie», wie der Film im Untertitel heisst, befasst sich ganz real mit einer Grenzsituation: mit dem Sterben und dem Tod. Nicholas Ray, der berühmte amerikanische Regisseur, von einer tödlichen Krebserkrankung schon schwer gezeichnet, hat beschlossen, seine letzten Monate nicht in der Abgeschiedenheit eines Luxusappartements zu verbringen, sondern seine Freunde und ein Filmteam in einem Atelier im New Yorker Stadtteil Soho zu vereinen und mit ihnen einen Film zu drehen. Das Ende dieses Films, das wussten alle Beteiligten, würde der Tod von Nick Ray sein. Arbeitend zu sterben, war sein Wunsch. Der Film, der dabei entstand, ist mehr als eine Auseinandersetzung Rays mit seiner Krankheit und dem nahestehenden Tod, mehr als ein Rückblick auf ein reich erfülltes Leben und ein grosses Werk, mehr schliesslich auch, als das Porträt eines sensiblen, verletzlichen und gerade in seiner letzten Lebensphase doch unheimlich starken und willigen Mannes. «*Lightning Over Water*» ist auch eine Konfrontation des noch jungen Filmemachers Wim Wenders mit dem Tod seines fast 79jährigen Freundes. Wenders versteht, mitunter an die Grenzen des Möglichen vorstossend, dies darzustellen. Zusammen mit der aktiven und bestimmenden Mitarbeit Rays verhindert gerade dies den Eindruck eines Dokumentes, das sich das Sterben eines wehrlosen Mannes zum Gegenstand seiner voyeuristischen Beobachtungen macht. Der Film vermittelt vielmehr den Eindruck bewusster, in jedem Falle abgesprochener Gestaltung – wozu natürlich fiktive Sequenzen wie etwa die Fahrt mit einer Dschunke nach China, wo eine heilende Ginseng-Wurzel gefunden werden soll, wesentlich beitragen – und löst dadurch eine ehrliche Betroffenheit aus.

15. Mai

«*Kagemusha*» (*Der Schatten*), der 27. Film des Japaners Akira Kurosawa, erzählt die Geschichte des Unterganges der Dynastie Takeda im 16. Jahrhundert. Der Schatten, das ist der Doppelgänger des Herrschers Shingen, der ums Leben ge-



«Kagemusha»: eindruckliches Comeback des grossen japanischen Regisseurs Akira Kurosawa.

kommen ist. Er soll als Strohmann eingesetzt werden, um die Moral der Krieger zu erhalten, die für Shingen mit letztem Einsatz kämpfen, d. h. mit Lanzen gegen den mit Musketen ausgerüsteten Feind rennen. Der Doppelgänger aber wächst mit seiner Aufgabe. Statt die Marionette der Herrschenden zu bleiben, versucht er, klar und weitsichtig zu regieren. Als er – gleichzeitig Feldherr – erkennt, dass seine Truppen gegen den gut ausgerüsteten Feind keine Chance haben und in einen sinnlosen Opfertod rennen, ordnet er den Rückzug an. Um seine wahre Identität nicht zu verraten, müssen die Herrschenden dies geschehen lassen, bestimmen aber danach seinen Nachfolger. Dieser führt das Heer stur in den sicheren Tod. «Kagemusha» ist ein episches Werk von gewaltiger Bildkraft, von einer optischen Wucht, die einen in Bann schlägt. Sowohl die verhaltenen, statischen Szenen der Beratungen im Innern der Häuser wie auch die grossartigen Bilder der Truppenaufmärsche, der Schlachten und der verheerenden Niederlage verzehren den Zuschauer förmlich und lenken damit gelegentlich auch vom Thema des Filmes ab, der Verquickung von Sein und Schein, Licht und Schatten, Wirklichkeit und Illusion, der Auswechselbarkeit der Identität. Der über 70jährige Kurosawa, einer der berühmtesten japanischen Regisseure, hat mit jugendlicher Begeisterung, aber den Erfahrungen eines alten Weisen, ein Bilderbuch geschaffen, das in seiner kühl beherrschten optischen Oppulenz frappiert.

Überzeugende Bilder finden sich auch im amerikanischen Film «*Union City*» von Mark Reichert, der in der Quinzaine des Réaliateurs zu sehen war. Eine kleine Geschichte, die sich in den fünfziger Jahren abspielt, wird da zwar nur erzählt, aber sie ist hinterhältig, vertrackt und voller witziger Ironie: eine Tragikomödie erster Güte. Mr. Harlan, der die ganze Frustration seiner kleinbürgerlichen Existenz auf seine Frau und den unbekanntem Dieb projiziert, der jeden Morgen die Milchflasche

vor der Wohnungstür stibitzt, stellt eine Falle, deren Opfer er schliesslich selber wird. Zwar gelingt es ihm, mittels eines Bindfadens, den er von der Flasche in sein Schlafgemach zieht und um seinen Finger wickelt, den Schelm, eine vergammelte Existenz, zu fassen. In seiner Wut schlägt er indessen so fest zu, dass der überraschte Milchdieb in seinem Blute liegen bleibt. Den leblosen Körper im Klappbett der unbewohnten Nachbarswohnung zu verstecken, schafft Mr. Harlan, aber damit ist das Problem nicht aus der Welt geschafft. Die Angst vor der Entdeckung sitzt ihm fortan tief im Nacken, und wie der Zeitpunkt kommt, an dem das Bett gebraucht wird, bleibt dem total Entnervten nur noch der Sprung aus dem Fenster. Nun hat der Film seine Leiche, wenn auch – zumindest aus der Sicht von Mr. Harlan gesehen – die falsche: Das Bett in der Nachbarwohnung nämlich ist zwar blutverschmiert, aber leer. Unten auf der Strasse, wo Harlan eben seinen letzten Atemzug tut, schlendert ein Mann mit einem dicken Kopfverband unter dem Hut als Gaffer zur Unfallstelle. «Union City» ist ein Film mit einer faustdicken Moral, die indessen mit dem feinen Mittel der Ironie und des augenzwinkernden Lächelns serviert wird: durchaus ein Film für Feinschmecker, der als vielseitig anwendbare Allegorie verstanden werden darf.

### 16. Mai

Wie Samuel Fullers «*The Big Red One*» den Weg in den Wettbewerb gefunden hat, bleibt schleierhaft. Man wird dem amerikanischen Regisseur zwar zugestehen müssen, dass er diesen Kriegsfilm vom Haudegen, der mit vier jungen GI's mutig allen wichtigen Schauplätzen des Zweiten Weltkrieges nachzieht und in Afrika gegen Rommel kämpft, in Sizilien landet, beim D-Day in der Normandie an der vordersten Front steht, in den Ardennen das letzte Aufbäumen der Nazis miterlebt und in Deutschland schliesslich die Gefangenen aus den Konzentrationslagern befreit, durchaus mit den Mitteln des Könners inszeniert hat. Und es gibt in «*The Big Red One*» darüber hinaus sogar einen allerdings etwas rührseligen Anflug einer Kritik am Kriege und der Gewalt. Dass aber ein paar Jahre nach dem Vietnamkrieg die amerikanische Armee bedingungs- und distanzlos als eine Art reisende Polizei für die Erhaltung des Weltfriedens gefeiert und das Heldenlied vom tapferen GI mit ungebrochener Kraft weitergesungen wird, ist nun doch ein starkes Stück (oder allenfalls schon eine neue, aktuelle Tendenz?). Jenen, die mit ihrem Leben für die Befreiung vom Faschismus bezahlt haben, wird damit jedenfalls kein Denkmal gesetzt, geschweige denn ein Dienst erwiesen.

Western sind an den grossen internationalen Filmfestivals eine Rarität geworden und dort – zum Leidwesen ihrer Liebhaber – auch nicht mehr erwünscht. Anders sind die teilweise gehässigen Reaktionen auf «*The Long Riders*» von Walter Hill nicht zu erklären. Dabei ist der Film, welcher der Biographie der berühmten Gang der Gebrüder James und Younger mit einigermaßen historischer Genauigkeit folgt, süffig inszeniert und durchaus nicht ohne Reiz. Diesen gewinnt der Regisseur von «*Streetfighter*» und «*The Warriors*» vor allem aus seiner Haltung gegenüber den Helden, die er in ihrer Haltung weder verteufelt noch zu legendären Figuren im Stile Robin Hoods stilisiert. Schade nur, dass Hill den guten Eindruck verdirbt, wenn er bei der Schilderung des legendären Überfalls auf die Bank von Northfield, der zur Zerstörung der Bande führte, zum geschmäckerlichen Peckinpah-Epigon wird und das soziale und psychologische Klima, auf dem sonst der Film aufbaut, zugunsten eines spektakulären Schiess- und Reitballetts preisgibt.

Ein ganz anderes, in Europa leider kaum bekanntes Gesicht des amerikanischen Films war mit «*Best Boy*» von Ira Wohl zu sehen. Der Film verfolgt den Loslösungsprozess eines etwa fünfzigjährigen, geistig auf der Stufe eines Fünfjährigen stehen gebliebenen Mannes von seinen betagten Eltern. Mit ergreifender Menschlichkeit entwirft Wohl das Bild eines Menschen, dessen psychische Deformation zusehends an Bedeutung verliert und in den Hintergrund tritt, weil man Philip liebe-

winnt und an seinem Schicksal – und auch dem seiner aufopfernden Eltern, für die die Trennung ebenfalls sehr schwer ist – regen Anteil nimmt. Die Langzeitstudie – ein Beweis übrigens auch für die aussergewöhnlichen Qualitäten des amerikanischen Dokumentarfilms – ist eine überzeugte und auch überzeugende Stellungnahme für die geistig behinderten Menschen als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft und erinnert in der Konsequenz, mit der er sein Anliegen vorbringt an Marti/Mertens «Ursula oder das unwerte Leben».

### 17. Mai

«Grosser Name, riesiger Aufwand, kleiner Gewinn» bin ich versucht, «*All That Jazz*» von Bob Fosse zu überschreiben. Dieses aufwendige Musical um das Sterben eines bedeutenden Regisseurs und Choreographs, bei dem die Show auch dann noch weitergehen muss, als er längstens schon mit einem Herzinfarkt im Spital liegt und der Todesengel seine hektische Biographie abhört, ist von einer geradezu schon gigantischen Geschmacklosigkeit. The show must go on sagt sich nicht nur der Protagonist, sondern vor allem Bob Fosse, der jeden kritischen Ansatz mit dem Flitterglanz einer ausufernden, jeglichen Sinn für Dimensionen verlierenden amerikanischen Unterhaltungsindustrie zudeckt und mit einer – natürlich im Dolby-System auf die entsprechende Stärke gebrachte – Lärmwelle überdeckt. Ein Film, der die Sinne terrorisiert und die Sinnlichkeit zerstört. Die Story vom grossen Star, der total an allem vorbeilebt, hätte etwas hergeben können, wenn Fosse die in ihr lagernde Tragik überhaupt erkannt hätte.

Da war der zweite amerikanische Wettbewerbsbeitrag, der an diesem Tage zu sehen war, schon von einem ganz andern Kaliber. Die Geschichte vom korrekt und würdig sich gebenden, aber leicht debilen Gärtner, der durch einen Zufall in das Haus eines Finanzmagnaten und Freundes des Präsidenten gelangt und dort seiner vermeintlichen Weisheit wegen Karriere macht, ja gar als Präsidentenberater in Erscheinung tritt, hat Jerzy Kosinski vor zehn Jahren geschrieben. Dass sie jetzt, in der Epoche Jimmy Carters und seinen mitunter etwas hilflosen Entscheidungen zu besonderer Aktualität gelangte, war wohl auch der Anlass ihrer Verfilmung. «*Being There*», so der Titel des Filmes von Hal Ashby, ist zu einer eben so feinen wie bitterbösen Komödie über eine Welt geworden, in der blumige Worte und leeres Blabla offensichtlich mehr zählen als handfeste Intelligenz, dem trügerischen Schein mehr geopfert wird als der Realität. Immerhin, die Satire hat ihre Doppelbödigkeit: Dass der sterbende Finanzmagnat und der impotente Präsident dem lebenswerten Gärtner, der in sturer Konsequenz nur über das redet, was er versteht, nämlich das Gärtnern und die Natur und damit als Meister der Allegorie erscheint, mehr vertrauen als ihren geschliffenen Beratern, hat alles in allem auch eine tröstliche Dimension. Der Film verbindet gute Unterhaltung und grosse schauspielerische Leistungen – Peter Sellers spielt den Gärtner festivalpreiswürdig und auch Shirley MacLaine als noch unverheiratete Tochter des alten Finanzgenies ist umwerfend – mit subtiler Ironie.

### 18. Mai

Sicher geschlossener als sein letzter Film, «*La mort en direct*», wirkt Bertrand Taverniers neustes Werk, «*Une semaine de vacances*». Von einer Liebe ist da die Rede, die zu scheitern droht, weil ein junger Mann sich nicht bereit zeigt, seine Laurence mit der Schule zu teilen, an der sie als Lehrerin arbeitet. Dass sie sich Sorgen um einen immer mehr auf Leistungsdruck ausgerichteten Schulbetrieb macht, ja, eigentlich an den Umständen zerbricht, unter denen sie zu lehren hat – und, einem Nervenzusammenbruch nahe, vom Arzt auch eine Woche Ferien verschrieben erhält –, sieht ihr Freund zwar ein, vermag sich aber damit nicht abzufinden. Taverniers Film ist in erster Linie das sensible Porträt einer Frau, die nicht ein-



Ein gesellschaftliches System, das der Frau keine Chance lässt: «Ekdin Pratidin» des Inders Mrinal Sen.

fach einen Beruf ausüben, sondern dabei auch eine Erfüllung finden möchte, die ihr indessen verweigert bleibt. Leider hat der Regisseur, der in einer eigenartigen Position zwischen engagierter Gesellschaftskritik und Liebäugeln mit dem grossen Publikumserfolg, verhaltenem, subtilem Kammerspielfilm und aufwendiger Grossproduktion schwebt, für seinen Stoff keine adäquate Form gefunden. Zur kleinen, persönlichen und durchaus auch bewegenden Geschichte der Lehrerin Florence passt das Scope-Verfahren schlecht. Die Relationen zwischen Inhalt und Form sind erheblich gestört.

An einem Filmfestival, das sich nicht ungerne als das wichtigste der Welt zu 'bezeichnen pflegt und diesem Ruf mit grossen Namen und grossen Filmen auch gerecht zu werden versucht, tun sich kleine, stille Filme eher schwer. Die Dritte Welt ist – zumindest was den Wettbewerb betrifft, eher dürftig vertreten. So bin ich eigentlich verwundert, dass der eher bedächtige, scheinbar kein bedeutendes Thema aufgreifende «*Ekdin Pratidin*» (*Ein Tag wie jeder andere*) des Inders Mrinal Sen die gestrenge Selektion für die Compétition überstanden hat. Eindrücklich ist der Film indessen allemal: Wie eines Abends die älteste Tochter, Stolz und Ernährerin einer Familie des unteren Mittelstandes, nicht zur gewohnten Zeit aus dem Büro zurückkehrt, bricht so etwas wie eine Panik aus. Da plagt nicht nur die Angst um die Vermisste, sondern vor allem die Sorge um eine plötzlich in Gefahr geratene, einigermassen gesicherte Existenz die wartenden Eltern und Geschwister. In ihrer Reaktion – und nicht zuletzt in jener der Wohnungsnachbarn – entlarvt sich ein hierarchisches, gesellschaftliches und soziales System, das der Frau keine Chance lässt, auch wenn sie sich beruflich emanzipiert hat. Sen weist in seinem geschlossenen, formal bestechenden und mit jeder Minute kraftvoller werdenden Film dann allerdings in bestürzender Weise auf die Hoffnungslosigkeit eines Emanzipationsversuches hin, wie ihn die Tochter unternimmt. Sie weckt das Verständnis

für ihre Lage bei ihren nächsten Mitmenschen nicht. Zu sehr sind diese in ihren traditionellen und gesellschaftlichen Geleisen festgefahren, zu sehr von der Abhängigkeit einer Familienstruktur gefangen, die im Milieu landbesitzender Kleinbauern ihre Berechtigung hatte, in der Grossstadt aber das Elend geradezu provoziert. Im Zuschauer allerdings löst Sens Film einen nicht unwesentlichen Denkprozess aus.

### 19. Mai

Das neue Werk des grossen Federico Fellini, *«La città delle donne»*, steht im Widerspruch der Meinungen. Der Film, der eine fast so starke autobiographische Komponente aufweist, wie *«Otto e mezzo»*, weist kaum neue, überraschende Züge auf, weder inhaltlich noch formal. Doch die Vitalität der Inszenierung, die ungebrochene Kraft der Tableaux, die verschwenderische Phantasie und die feine Ironie frappieren erneut. Um Snaporaz geht es, einen Mann etwas über fünfzig, der während einer Eisenbahnfahrt einschläft und einen Traum hat. Darin begegnet er dem Wesen der Frau, dem er – als stolzer und verletzlicher Gockel – sehr zugetan ist, in seiner ganzen Vielfalt: Feministinnen, Huren, Muttergestalten, keifenden alten Weibern, exquisiten Schönheiten, prallbusigen Verlockungen und natürlich all seinen eigenen persönlichen Erinnerungen – von der erotischen Fischhändlerin aus der Jugendzeit bis zur eigenen Frau – kreuzen seinen Weg. Snaporaz, von Marcello Mastroianni brillant gespielt, erlebt fortwährende Wechselbäder. Mal ist er in der Hölle, mal geniesst er die Wonnen des Himmels. Die Stationen, die an Snaporaz' Weg auf seiner Traumreise durch das Land der Frauen liegen, sind Bilder der Erinnerungen, der Erfahrungen und immer wieder auch der Wünsche und Illusionen. Kein Zweifel, dass in ihnen Fellinis höchst eigene Ansichten und Visionen vom Wesen des Weibes aufgehoben sind. Kein Zweifel aber auch, dass der Film dadurch zu einem vertrackten Verwirrspiel wird und eine Ambivalenz aufweist, die den Zuschauer immer wieder aus der Bahn der Gewöhnung wirft. Ist *«La città delle donne»* ein Film über die Frauen? Gewiss auch, aber keiner, der das Unterfangen, ein Psychogramm über das feminine Wesen zu entwerfen, von der rationalen Seite her angeht. Fellini arbeitet mit Impressionen, taucht ein in die Welt der Gefühle und der seelischen Empfindungen, der unauslöschlichen und dennoch verzerrten Erinnerungen, der Ängste und der geheimen Wunschträume. Das gibt dem Film seine eigenwillige, faszinierende Note und relativiert gleichzeitig die Aussage. Ist *«La città delle donne»* ein Film über Männer? Vielleicht noch mehr. Obschon oder gerade weil Fellini aus seinem tiefsten Innern, aus seinen persönlichsten Erinnerungen schöpft – nicht ohne Witz und Ironie, nicht ohne Selbstkritik auch –, bleibt sein Werk nicht auf der Stufe der egozentrischen, narzisstischen Selbstdarstellung stehen, sondern sagt sehr viel über das Verhalten des Mannes gegenüber der Frau aus. Darüber wird in der nächsten Nummer ausführlicher zu berichten sein, ist doch der Film inzwischen in den grossen Deutschschweizer Städten angelaufen. Als einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik die Konjunktur anzog und sich die Menschen wieder etwas, aber doch nicht zuviel, leisten konnten, kam der Kabinenroller-Boom. Auch Messerschmitt, dem nach dem Kriege aus naheliegenden Gründen der Flugzeugbau verboten wurde, konstruierte ein solches Gefährt. Es sah aus, wie die Pilotenkanzel eines der gefürchteten Jagdflugzeuge, ein Flugzeug ohne Flügel. Ein solches Gefährt hat sich Wilhelm Busch in die Gegenwart hinübergerettet. Als rasender Reporter der *«Werra-Post»*, die er zusammen mit seiner Schwester Adelheid vom Vater geerbt hat und nun vom Niedergang zu retten versucht, fährt er im Grenzgebiet zwischen den beiden Deutschland hin und her, immer fleissig bemüht, die Grenzen zu sprengen und zu überschreiten. Zuletzt seine eigenen, was ihm so wenig gelingt, wie seinen Kabinenroller vom Boden abzuheben – wiewohl er ihn stets mit lederner Pilotenkappe steuert – und über Zaun und Todesstreifen zu fliegen, oder seine Heimatstadt Friedheim aus den Fes-



seln des Provinzlerischen zu retten: Der Spionageskandal, den er bei Gelegenheit inszeniert, um Friedheim Weltstadtbedeutung zu verleihen und seiner serbelnden «Werra-Post» auf die Beine zu helfen, wächst ihm über den Kopf. Wilhelm Busch – obschon wie sein berühmter Namensvetter Verse knittelnd – bleibt einmal mehr der zweite und wird auch fortan nur Willi gerufen werden. «*Der Willi-Busch-Report*» des Schweizer Bürgers und Wahldeutschen Niklaus Schilling ist in erster Linie ein spannender, vergnüglicher und vor allem überaus phantasievoller Film. Was da allein an hinterhältigen Anspielungen zu finden ist, die Schilling übrigens fast ausnahmslos aus dem Bild heraus entwickelt und optisch belegt, macht für mich diesen «Willi-Busch-Report» zur eigentlichen Entdeckung eines Festivals, an dem Phantasie oft mit Aufwand und Kinowirksamkeit nicht selten mit optischem und akustischem Terror verwechselt werden. Darüber hinaus aber ist Schillings nach «*Nachtschatten*», «*Die Vertreibung aus dem Paradies*» und «*Rheingold*» vierter Spielfilm auch ein äusserst anregender Essay über das Abschreiten, Überschreiten, Sprengen und Verwischen von Grenzen, ein kluger Versuch über die Wechselwirkung von inneren und äusseren Grenzen, dem die politische Dimension so wenig fehlt wie die gesellschaftliche und die philosophische. Das der Grenzsprenger Willi Busch in der Verwirrung endet, hat durchaus symbolträchtigen Gehalt in unserer Zeit.

### 20. Mai

Was ist der Mensch? Folgt man den Thesen des Wissenschaftler Henri Laborit, dann hat er es tatsächlich nicht viel weitergebracht als die Ratten. Zwar verfügt er über ein «drittes Gehirn» – die Ratten haben nur zwei: eines für die lebenserhaltenden Funktionen des Fressens und der Fortpflanzung und eines, sich an gemachte Erfahrungen zu erinnern –, das ihm erlaubt, in die Zukunft zu denken und zu verhin-



In Alain Resnais' «*Mon oncle d'Amérique*» steht die Frage nach dem Wesen des Menschen im Mittelpunkt.

dern, dass gewisse Dinge sich wiederholen. In Alain Resnais *«Mon oncle d'Amérique»* werden die ebenso simplen wie darum auch umstrittenen Theorien des Professors Laborit, der von seinen Rattenversuchen ziemlich kurz auf den Menschen schliesst, mit den Verhaltensweisen der Protagonisten konfrontiert, drei unterschiedlicher Menschen verschiedener Herkunft, deren Wege sich kreuzen. Dabei wird ersichtlich, dass der Mensch von der Möglichkeit seines dritten Gehirns nur sehr bedingten Gebrauch macht. Jedenfalls scheint sein Verhalten in einem erheblich grösserem Ausmass auf mitunter aggressive Reaktion denn auf Weitsicht und Planung aufgrund gemachter Erfahrungen zu beruhen. Die Stärke von Resnais neuem Film ist die Montage. Die Frage nach dem menschlichen Wesen, bei allem feinen Humor und gelegentlichem Sarkasmus, steht sie wie bei allen Werken dieses Regisseurs im Zentrum, wird auf drei Ebenen gegengeschnitten. Auf der einen äussert sich der Biologe über seine Theorien und stellt dabei auch seine Reaktions- und Verhaltenstests vor. Auf der zweiten lernt der Zuschauer die Protagonisten kennen, deren Charaktere, Herkunft und soziales Umfeld sehr sorgsam entwickelt werden. Die dritte schliesslich hat eine Art ironisierende Bestätigungsfunktion, indem Resnais mit Ausschnitten aus Filmen mit Jean Gabin, Jean Marais und Danielle Darrieux die Verhaltensweisen seiner drei Hauptpersonen mit deren eigenen Film- und Theaterlieblingen spöttisch nachzeichnet. Die starke Betonung dieser filmischen Konstruktion, die Form der Dramaturgie also, ist denn auch ein Hinweis, wie sein Film zu verstehen ist: nicht als eine mit fiktiven Bestätigungselementen anschaulich gemachte Dokumentation über das Funktionieren des menschlichen Gehirns, sondern als eine Tragikomödie mit einem allerdings sehr vorsichtig aufzunehmenden wissenschaftlichen Einschlag, welche das Gehirn des Zuschauers in Funktion setzen soll, damit er über seine Verhaltensweise nachdenkt.

Manchmal folgen sich zwei Filme, die den Effekt der berühmten Faust auf dem Auge bewirken. Nach dem feinziselierten, anregenden Film von Resnais mit *«Out of the Blue»* von Dennis Hopper (USA) konfrontiert zu werden, bedeutet in zwei völlig verschiedene Filmwelten einzutauchen, einem Wechselbad ausgesetzt zu werden, wie es krasser nicht sein könnte. Und dennoch: Auch bei Hopper geht es um Verhaltensweisen: Cindy – von Linda Manz geradezu erregend gespielt – wird mit ihrer sozialen Situation und dem fortwährenden Liebesentzug nicht mehr fertig und schliesst kurz. Sie ersticht ihren Vater, der in alkoholisiertem Zustand in einen fürchterlichen Unfall verwickelt war und nach der Verbüssung seiner Strafe nicht mehr zu einem ordentlichen Leben zurückfindet. Sich selber sprengt sie zusammen mit ihrer Mutter, einer hysterischen Fixerin, in die Luft. Weniger die knallharte Inszenierung als die dahinter fast verborgene, sehr behutsame und liebevolle Annäherung des Regisseurs an einen zum Scheitern verurteilten jungen Menschen, geben *«Out of the Blue»* eine verhaltene Kraft und machen ihn zu einem exemplarischen Film über eine verlorene Generation der Gegenwart.

## 21. Mai

*«Sauve qui peut (la Vie)»* heisst der neue Film von Jean-Luc Godard, der nach mehreren Jahren des Experimentierens mit Video ein Kino-Comeback gewagt hat. *Sauve qui peut*, als Zuschauer ist man im Verlauf des Filmes immer wieder versucht, den Filmtitel als Ratschlag aufzufassen und den Saal fluchtartig zu verlassen. Der Film, obwohl anspruchsvoll in die vier Teile *«L'Imaginaire, La Peur, Le Commerce und La Musique»* gegliedert, erweist sich als das mühsame, vorwiegend unzusammenhängende Gestammel eines von seiner Umwelt (und wohl auch über sich selber) verbitterten Menschen. Man mag in den pseudophilosophischen Phrasen, die da ständig abgesondert werden, im Umgang mit Bild und Ton (wo zwar nichts Modernes, wohl aber eine Menge Modisch-Modernistisches zu finden ist) oder in den vagen politischen und gesellschaftskritischen Anspielungen, die gelegentlich unter der Gürtellinie stattfinden und ohne Motivation in den Film einge-

bracht werden, wiederum einen revolutionären Akt dieses Cineasten sehen, sofern einem dazu eine radikale Demontage der üblichen Sehgewohnheiten genügt. Ich beispielsweise mag das nicht. Zu sehr fehlt mir dazu die Phantasie des frühen Godard, und nirgendwo mehr finde ich den Aufruf zur Veränderung. «Sauve qui peut (la Vie)» reduziert sich auf eine schwer lesbare, zerfahrene Bilanz einer Verbitterung, einer persönlichen Unzufriedenheit, aus der nichts Konstruktives mehr wachsen will. Der neue Film von Godard ist das tragische Dokument des Abstiegs eines Cineasten, der dem Kino einst entscheidende neue Impulse verliehen hat, indem er es aus seiner Lethargie riss. «Sauve qui peut» ist überdies ein Sturz in die Verwirrung. Möglicherweise gibt es Leute, die daran Interesse finden; mich stimmt das nur noch traurig.

22./23. Mai

Festival-Kehraus: Es wird Abschied genommen, abgereist. Filme mag keiner mehr sehen, und was jetzt noch über die Leinwand flimmert, lohnt den Besuch auch kaum mehr. Um etwa Maurice Pialats «*Loulou*» mehr als nur durchschnittlich zu finden, braucht es entweder jene beträchtliche Portion Chauvinismus, wie ihn französische Kritiker auch noch am Ende dieses langen, zu langen Festivals aufbringen, oder sonst einen unverbrüchlichen Glauben an den französischen Film. Dass die Festivalleitung diesen Beitrag am zweitletzten Tag angesetzt haben, ist Hinweis genug, dass sie dieser Geschichte einer Beziehung zwischen einem zwar liebenswerten, aber arbeitsscheuen Sexualprotz und einem unzufriedenen und unbefriedigten Mädchen, das seinem langweiligen Beau davonläuft, nicht über den Weg trauten. Festival-Kehraus: Bilanzen werden gezogen. Wenn ich wieder zuhause bin, werden mich Freunde fragen (und wollen in erster Linie die Leser wissen), wohin das internationale Filmschaffen steuert. Von einem, der in Cannes gewesen ist, wird erwartet, dass er Tendenzen herausschält. Ich bin um die Antwort verlegen. Von dem, was die Welt brennend interessiert, von dem, was die Menschheit beschäftigt, war in den Filmen, die ich am 33. Internationalen Filmfestival an der Côte d'Azur gesehen habe, kaum etwas enthalten. Es gab weder Filme über den Hunger in der Welt,

### Die Preise von Cannes

Der japanische Regisseur Akira Kurosawa und der Amerikaner Bob Fosse teilen sich in diesem Jahr die «Goldene Palme» des Internationalen Filmfestivals von Cannes. Der Altmeister des japanischen Films erhielt die höchste Auszeichnung für sein Werk «*Kagemusha*», Bob Fosse wurde von der Internationalen Jury unter dem Vorsitz Kirk Douglas' für «*All That Jazz*» ausgezeichnet. Der Spezialpreis der Jury wurde an den Franzosen Alain Resnais für seinen Film «*Mon oncle d'Amérique*» vergeben. Die Auszeichnung als beste Darsteller wurde den Franzosen Michel Piccoli und Anouk Aimée für ihre Leistung im Film «*Salto nel vuoto*» («*Der Sprung ins Leere*») des Italieners Marco Bellocchio zuerkannt.

Der Prix du Jury ging an «*Constans*» von Krzysztof Zanussi (Polen). Die Internationale Vereinigung der Filmkritiker vergab ihre Preise an «*Mon oncle d'Amérique*» (Offizielle Auswahl), an «*Acteurs provinciaux*» von Agnieszka Holland (Polen) in der «*Section parallel*» sowie die «*Mention spéciale*» an «*Gaijin*» von Pizuka Yamasaky.

«*Stalker*» von Andrej Tarkowski (UdSSR) und «*Constans*» erhielten den Ökumenischen Preis, während Nennungen an «*Une semaine de vacances*» von Bertrand Tavernier (Frankreich) und «*Best Boy*» von Ira Wohl (USA) gingen.

den Ost-West-Konflikt noch die Erdölkrise. Es war kein Film über Afghanistan, über den Iran oder den Islam nicht nur als Religion, sondern als staatsbestimmende, gesetzliche Macht zu sehen. Und weit und breit kein Film, welcher der siebenten Kunst neue formale Impulse vermittelte. Noch mehr als früher scheint das Kino Leben aus zweiter Hand zu sein.

Aber stimmt das? Da ist nämlich andererseits sofort die Feststellung fällig, dass die Geschichten, welche die Welt bewegen, nicht selten auf das Private reduziert, am persönlichen Schicksal eines Einzelnen dargestellt werden. Manchmal sind daraus beispielhaft Entwicklungen abzulesen, die in der Folge nicht mehr der Einzelne vollzieht. Das Kino – selbst ein kommerziell ausgerichtetes Festival wie Cannes zeigt dies auf – ist überdies zumindest dort, wo es Engagement, Anteilnahme, Kritik formuliert, anspruchsvoller geworden. Wie andere Künste fordert es nicht nur den Konsum, sondern die Auseinandersetzung. Mitunter ist dazu eine umfassende humanistische Bildung nötig, manchmal wird der Weg zum Zuschauer über die Emotionen gesucht. Beides hat seine Berechtigung, beides ist Kino. Was Cannes nach wie vor rechtfertigt, ist die Möglichkeit, sich dort ein umfassendes Bild von der Vielfalt des Mediums Film zu machen, auch wenn der grosse Propagandalärm einem weismachen will, es gäbe nur etwa zwei Dutzend wichtige Filme für die weite Welt.

Urs Jaeggi

## Das soziale Kino in Bolivien

*Interview mit dem bolivianischen Regisseur Antonio Eguino*

*Mit den grossen lateinamerikanischen Filmländern Brasilien, Mexiko oder Kuba kann der stärker isolierte, ärmere Andenstaat Bolivien nicht verglichen werden. Von einem «filmischen Niemandsland», wie behauptet wurde, kann aber dennoch keine Rede sein. Das politische Filmschaffen von Jorge Sanjines beispielsweise ist weltweit bekannt geworden; seine sechs Filme dürfen als «Klassiker» des lateinamerikanischen Befreiungskinos bezeichnet werden. Eingeweihte wollen wissen, dass vor allem einer davon, «El coraje del pueblo» (Der Mut des Volkes, 1971), für den Widerstand mitverantwortlich gewesen ist, den das bolivianische Volk dem Militärputsch vom November 1979 entgegenstellte. Der Beitrag, den er mit seinen Filmen zur Bildung eines politischen Bewusstseins leistete, hat dem Regisseur mehrmals beinahe das Leben gekostet. Er wurde von einer der Militärregierungen zum «Freiwild» deklariert; 5000 Dollars waren auf seinen Kopf ausgesetzt; acht Jahre lang hat er ausser Landes verbracht. Zu Hause wurde sein Werk von einem seiner engsten Mitarbeiter, Antonio Eguino – unter Ausschöpfung aller Möglichkeiten, die ihm die politischen Verhältnisse übrig liessen –, fortgesetzt. Eguinos Langspielfilme, «Pueblo chico» (1976) und «Chuquiago» (1977) sind in Bolivien zu einem grossen Erfolg geworden. Das folgende Gespräch mit ihm hat Ambros Eichenberger in Berlin geführt.*

*Antonio, Dein letzter Film «Chuquiago» (Aymará Bezeichnung für La Paz) hat in Bolivien – auch an der Kasse – alle bisherigen Kinorekorde, sogar denjenigen des «Weissen Hai», geschlagen. Muss daraus geschlossen werden, dass er, ähnlich gewissen neueren brasilianischen Produktionen, kommerzielle Konzessionen macht?*

Der Erfolg von «Chuquiago» hat tatsächlich alle Erwartungen, die meinigen zuerst, übertroffen. Er lief zum Beispiel ganze 13 Wochen in La Paz. Gesehen haben ihn schätzungsweise 500 000 Menschen. Das ist, in einem Land mit fünf Millionen Einwohnern, von denen nur etwa fünf Prozent ins Kino gehen (können), kein schlechtes Resultat. Tatsächlich hat das Interesse für einheimische Filme während den