

Franz Everschor
Romantik und Gewalt

Cannes 1971: Tendenzen im internationalen Filmschaffen

Cannes hat sich in den letzten drei Jahren als ein Festival der Kompromisse konsolidiert¹. Die Proteste junger Cineasten und Filmemacher, die 1968 noch die weitere Existenz der Filmfestspiele an der Croisette ernstlich zu gefährden schienen, sind durch die Einrichtung einer vom Festival-Establishment unabhängigen Veranstaltungsreihe, der „Quinzaine des réalisateurs“, besänftigt worden. Niemand stört sich mehr daran, daß für den Wettbewerb nicht die geringsten Konsequenzen aus den Forderungen und Erfahrungen des Jahres 68 gezogen wurden. Einem jeden ist seine Spielweise zugeteilt worden: der Filmwirtschaft und den konservativen Anhängern des Gala-Festes die offizielle Schau im Palais des Festivals, der Allgemeinheit der Kritiker die „Semaine de la critique“ und den aufsässigen jungen Leuten die „Quinzaine des réalisateurs“. Besonderer Glücksfall für Festspielleiter Favre le Bret, wenn die „großen alten Meister“ des Films etwas Neues vorzuzeigen haben, wie dieses Jahr Luchino Visconti und Joseph Losey. Dann nämlich wird das Festspielhaus plötzlich wieder zum echten Mittelpunkt eines Festivals, das sich ansonsten für viele Teilnehmer mehr in dem Kino hinter der Rue d'Antibes abspielt, in dem die Filme der „Quinzaine“ zu sehen sind. Ein Glücksfall, nicht mehr. Denn selbst, wenn in diesem Jahr die bedeutendsten Filme im Wettbewerb liefen, ändert das nichts an den reaktionären Prinzipien der Auswahl, dem konstanten Festklammern an das Gesetz des Star-Films und der Abhängigkeit vom amerikanischen Kapital. Nicht weniger als dreizehn Filme des offiziellen Programms trugen das Firmenzeichen eines amerikanischen Großproduzenten, sei es auch nur als Vertriebsfirma.

Man hat sich in Cannes offenbar mit diesen und anderen Kompromissen eingerichtet. Und es steht zu befürchten, daß es in Berlin nicht anders sein wird. Denn auch dort hat man aus den Vorgängen des vergangenen Jahres² nur die Lehre (sprich: List) gezogen, es dem Cannes-Beispiel nachzumachen. Ulrich Gregor und seine „Freunde der Kine-mathek“ wurden beauftragt, ein „Forum des jungen Films“ als Parallelveranstaltung zum unveränderten Wettbewerb der Berlinale vorzubereiten. Nun liegt man allenthalben auf der Lauer, Gregor dafür zu beschimpfen, daß er lauter Filme zeigen wird,

¹ Zur Entwicklung des Festivals siehe diese Zschr. 182 (1968) 54 ff., 184 (1969) 61 ff., 186 (1970) 55 ff.

² Siehe diese Zschr. 186 (1970) 203 ff.

die man aus Cannes oder von anderen Festivals bereits kennt. Was soll ihm übrigbleiben, will er nicht auch den Anspruch auf Qualität opfern? Schließlich sind in Cannes während des vierzehn Tage dauernden Festivals ungefähr 400 abendfüllende Spielfilme gezeigt worden.

Trend zur Romantik

Aus dem vielen, was in den regenreichen zwei Wochen in überfüllten Festspiel- und Kinosälen an der Côte d'Azur zu sehen war, kann hier zur Information nur eine kleine Übersicht gegeben werden, die vornehmlich die wichtigsten Tendenzen im internationalen Filmschaffen dokumentieren will. Als allgemeiner Trend in den Filmen unterschiedlichster Nationalität und verschiedenster geistiger Herkunft läßt sich eine zunehmende Romantisierung feststellen, die vielfach mit einer Neigung zu historischen Stoffen verbunden ist. Diese durchaus als Mode zu erkennende Richtung, der ähnliche Tendenzen in der Literatur und Musik parallel laufen, läßt sich zumindest zu einem Teil aus der jahrelangen Vorherrschaft sexueller und gewalttätiger Themen erklären. Sie ist gleichzeitig Spiegelbild des Lebensgefühls junger Menschen, die sich von der zunehmenden Brutalisierung ihrer Umwelt abwenden. Die Bewegung der Hippies war ein Anfang in diese Richtung, die sich in der Generation der Zwanzigjährigen als selbstbewußte Antireaktion verfestigt hat. Narkotika und Romantik gehören zusammen, und so nehmen denn auch die Filme zu, in denen beides eine entscheidende Rolle spielt. Von „Trash“ bis „Panic in Needle Park“ war in Cannes eine Vielzahl von Filmen zu sehen, die sich mit dem Genuß von Rauschgift beschäftigen. Auf einer anspruchsvolleren Ebene findet sich dieses Lebensgefühl unter dem Schlagwort des Sensibilismus wieder, der in Einzelfällen, wie in *Maurizio Ponzis* „Equinozio“, die subjektivistische Empfindungswelt zu einer Art Philosophie hochstilisiert. Auch dies eminent begabt, wenn auch in seiner Verbindlichkeit auf einen kleinen Kreis von Gleichgesinnten beschränkt.

Die jungen deutschen Regisseure schließen sich dem romantischen Trend mit Fleiß an. Wie könnte es anders sein, ist doch die „blaue Blume“ seit je ein Attribut deutschen Wesens. Was jedoch bei ihren Versuchen mit der Romantik herauskommt, ist mehr als zweifelhaft. Romantik allein tut es nämlich nicht, und also versucht man, in die tiefsten Tiefen urdeutscher Art zu loten, treibt symbolträchtige Seelenschürferei, in der die geistigen Koordinaten z. B. Edgar Allan Poe, Albrecht Dürer und Charles Manson heißen. Der mit solcherlei Ballast beladene Wettbewerbsfilm nennt sich „Apokal“, stammt von *Paul Anczykowski* und handelte sich in Frankreich fast ausschließlich Verrisse ein. Hoch im Anspruch auch *George Moorses* „Lenz“ nach Georg Büchner, bemerkenswert ins Bild gesetzt, aber doch zu sehr auf die Ebene individuellen Leidens in und an der Natur reduziert. Am ehesten überzeugte in Cannes *Uwe Brandners* „Ich liebe dich, ich töte dich“, ein Film, der das Genre des deutschen Heimatfilms

mit seinen eigenen Waffen denunziert und gleichzeitig ein gehöriges kritisches Engagement aufbringt, das von diesem Regisseur noch einiges erhoffen läßt.

Der romantischen Richtung stand schon immer der Schwede *Bo Widerberg* nahe, lange bevor sie zur Modeerscheinung geworden ist. Sein 1967 entstandener Film „*Elvira Madigan*“, die tragische Liebesgeschichte zwischen einem Offizier und einer Seiltänzerin, ist einer der sensibelsten Filme dieses Genres. Dieses Jahr zeigte Widerberg in Cannes seinen neuen Film „*Joe Hill*“. In allen seinen Filmen spielen sozialkritische Fragestellungen eine Rolle, zuletzt in „*Adalen 31*“³ der Beginn gewerkschaftlicher Organisation in Schweden und die Hintergründe der ersten Streiks und Demonstrationen. Auch Widerbergs „*Joe Hill*“ ist in der Vergangenheit angesiedelt. Dennoch ist die Themenwahl keine Flucht in die Geschichte, sondern läßt aktuelle Bezüge deutlich hervortreten. Bei „*Adalen 31*“, der Anfang 1969 gemacht wurde, waren es die Studentenunruhen und Streiks des Jahres 68, bei „*Joe Hill*“ ist es der Prozeß gegen Bobby Seale.

Widerberg hält sich in „*Joe Hill*“ exakt an einen historischen Fall. Er hat lange Zeit in den USA zugebracht, um die einschlägigen Dokumente und Berichte zu studieren. Und er hat vieles „on location“ gedreht. Das sichert seinem Film eine zweite aktuelle Perspektive; denn in manchem war keine Rekonstruktion nötig. Die Verhältnisse des Jahres 1902 lassen sich im Straßenbild amerikanischer Slums ohne große dekorative Veränderungen filmen. Damals kam Joel Hillström aus Schweden als Einwanderer in das „gelobte Land“. New Yorks Lower East Side trieb ihm und seinem Bruder rasch die Träume aus. Die Wirklichkeit hielt nicht viele Möglichkeiten für ihn bereit. Deshalb trennte sich Joe Hill, wie er sich in dem neuen Land bald nannte, von seinem Bruder und trampte in den Westen. Der kurze Versuch einer bürgerlichen Existenz scheitert. Er macht Bekanntschaft mit den „Wobblies“, den „Industrial Workers of the World“, einer Organisation von Hilfs- und Wanderarbeitern, der ein Joe Hill gerade recht kommt. Joe entdeckt sein Talent als Verfasser romantischer Agitationslieder. Er zieht mit den Wobblies von Stadt zu Stadt, arbeitet unter Tage oder in einer Hotelküche, je nachdem, wo er aufklärerisch tätig sein kann. Als er eine Jugendliebe wiedertrifft, wird er von einem eifersüchtigen Liebhaber angeschossen. Die Behörden benutzen die Gelegenheit, unter einem Vorwand Mordanklage gegen ihn zu erheben. Obwohl er seine Unschuld bis zuletzt beteuert, wird er hingerichtet.

Das Schicksal des Liedersängers und Vorkämpfers für soziale Gerechtigkeit kam den persönlichen Neigungen Widerbergs ideal entgegen. Haben sich doch seit jeher sozialkritischer Protest und eine nicht zu übersehende romantische Bildsprache in seinen Filmen verbunden. In „*Joe Hill*“ gelingt es ihm nicht nur, ein Gleichgewicht der scheinbar so divergenten Ausdrucksweisen zu erzielen, sondern den in seinen Anfängen noch naiven und deutlich aus der idealistischen nationalen Ideologie Amerikas abgeleiteten Arbeitskampf überzeugend zu beschreiben. Dabei sind wiederum die Perspek-

³ Siehe diese Zschr. 184 (1969) 63.

tiven zu aktuellen Ereignissen unübersehbar. Auch im Protest der heutigen jungen Generation schwingt ein gehöriges Quantum romantischer Lebensvorstellung mit, das nicht zuletzt durch die Brutalisierung der amerikanischen Alltagsverhältnisse ausgelöst wird. Der Keim dieser Brutalisierung, deutlicher noch: der Nachweis autoritärer Gewaltanwendung in der Geschichte der Vereinigten Staaten erscheint in Widerbergs Film als ein immer zentraler werdendes Thema.

Auseinandersetzung mit der Gewalt

Gewalt ist nach wie vor ein Sujet, das zahlreiche Filme beschäftigt, von der vordergründigen Spekulation bis zur engagierten Auseinandersetzung. Vor allem amerikanische Filme spiegeln nicht zufällig die Zunahme von Gewalttätigkeiten im öffentlichen Leben. Unter ihnen muß besonders der neue Film von *Peter Watkins*, dem Autor von „The War Game“ und „Die Gladiatoren“, erwähnt werden, der unter dem Titel „*Punishment Park*“ zu sehen war. „*Punishment Park*“ kann man als böswillige Utopie abtun, man kann ihn aber auch sehr ernsthaft einen Alptraum des heutigen Amerika nennen. Der Zuschauer glaubt, einer Dokumentation beizuwohnen, einer Gerichtsverhandlung gegen junge Menschen zwischen 18 und 30, die der Gefährdung der öffentlichen Sicherheit beschuldigt sind. Sie alle nehmen während des Verfahrens nicht Abstand von ihrer Kritik des politischen und sozialen Systems und werden zu hohen Freiheitsstrafen verurteilt. Die Freiheitsstrafe wird ihnen jedoch erlassen, wenn sie freiwillig den „*Punishment Park*“ wählen. Das ist ein über 50 Meilen großes Gelände mitten in der Wüste, in dem die Verurteilten in einer vorgeschriebenen Zeit bei über 40 Grad Hitze die am Ende aufgepflanzte Flagge der Vereinigten Staaten erreichen müssen. Sie erhalten zwei Stunden Vorsprung, dann macht sich eine besonders ausgebildete Polizeieinheit an ihre Verfolgung. Wer Widerstand leistet oder den Befehlen nicht sofort gehorcht, wird erschossen. Der Wettlauf durch die Hitze endet in einem greulichen Massaker.

Die Institutionalisierung der Gewalt ist es, die Watkins Film vorführt. Nicht als Fiktion, sondern im Stil des Dokumentarberichts. Man meint, ein Kamerateam des Fernsehens habe die Erlaubnis erhalten, die Verhandlung und die Aktion im „*Punishment Park*“ zu filmen. Watkins verfährt bei der Pseudo-Dokumentation mit solch frappierendem Geschick, daß manch einer erst bei der Darstellerliste am Schluß die Inszenierung bemerken wird. Dieses Verfahren ist gleichzeitig natürlich der schwächste Punkt des Films, denn es liefert die bequeme Möglichkeit, auch das Thema der legalisierten Brutalität, ja des legalisierten Mordes als bloße Erfindung des Autors vom Tisch zu wischen. Dabei enthält der Film nicht nur im Tenor des Ganzen, sondern auch in den hervorragenden Debatten während der Verhandlung und den „*Statements*“ der Verfolgten eine Fülle von Meinungen und Materialien zum gesellschaftlichen Bewußtsein in den USA, daß man ihn ernstlich bedenken sollte.

Ein Film über die Auswirkungen von Gewalt und über die Unmenschlichkeit eines Systems, das die Opfer der Gewalt zu vertuschen sucht, ist auch *Dalton Trumbos „Johnny Got His Gun“*. Vor mehr als dreißig Jahren schrieb Dalton Trumbo seinen berühmt gewordenen Roman. Als 65jähriger hat er ihn jetzt selbst verfilmt. Dazwischen liegen Jahre, in denen Trumbo nur im Untergrund oder unter zahlreichen Pseudonymen arbeiten konnte, nachdem er 1951 in den USA unter dem Verdacht anti-amerikanischer Aktivität auf die „Schwarze Liste“ geriet. Der Plan, „Johnny Got His Gun“ zu verfilmen, geht in das Jahr 1964 zurück, als Luis Bunuel den Roman auf die Leinwand bringen wollte. Trumbo hatte bereits ein Drehbuch geschrieben, doch das Vorhaben scheiterte am Widerstand des Produzenten.

„Johnny Got His Gun“ ist angesiedelt zur Zeit des Ersten Weltkriegs, aber sein Thema betrifft weit mehr als eine historische Situation. Ein blutjunger Soldat, kaum zwanzigjährig aus der Backstube zum Militär geholt, wird an der Front von einer Granate buchstäblich zerfetzt. Was von ihm übrigbleibt, ist ein Torso, dessen Lebensfähigkeit medizinisches Wunder und militärische Gefahr zugleich ist. Denn ohne Arme und Beine, ohne Augen, Mund und Ohren ist dieser atmende Rumpf ein gefährliches Sinnbild der Unmenschlichkeit des Krieges. Also widerfährt ihm jede medizinische Betreuung, aber man hält ihn unter Verschuß, über Jahre hinweg.

Das in Bildern nahezu Unsagbare versucht Trumbo durch eine Montage aus Realität, erlebter Vergangenheit, Traum und Simulation zu gestalten. Dabei läßt sich ahnen, welche Dimension der erregende Stoff unter der Hand Bunuels hätte annehmen können. Trumbo selbst erweist sich als Regisseur wenig stilsicher und rutscht leider häufig in die Klischees des amerikanischen Trivialfilms und in schlimmen Kitsch ab. Doch sogar die geringe Konsequenz der Gestaltung kann das Thema nicht zerstören. Vor allem die letzte Viertelstunde des Films, in der sich Trumbo denn auch aller Abschweifungen enthält, gehört zum Erschütterndsten und Aufrüttelndsten, was in den letzten Jahren auf der Leinwand zu sehen war: Wie in diesem lebenden und doch jeder Lebendigkeit unfähigen Torso der Wille zum Denken, zur Kommunikation mit seiner Umwelt aufkommt, und wie diese Umwelt in dem Lebenswillen der Kreatur nur eine Gefahr für sich selbst entdeckt, die es zu brechen gilt, das ist eine Perspektive, die den klinischen Fall des Kriegsverletzten übersteigert zu der zutiefst hoffnungslosen Erkenntnis eines Humanisten, der sein Schaffen in den Dienst der verfolgten, ausgelieferten Minderheiten gesetzt hat. Der im Dunkel verhallende Schrei nach Hilfe, mit dem der Film endet, gilt für sie alle: die Antifaschisten, die spanischen Republikaner, die vom Nationalsozialismus Verfolgten, die amerikanischen Neger, die Kriegsgegner, für die sich der Autor Dalton Trumbo zeit seines Lebens eingesetzt hat.

Bresson, Visconti und Losey

Die interessantesten Filme des Festivals kamen von bewährten alten Regisseuren, von Robert Bresson, Luchino Visconti und Joseph Losey. Sie alle stellten Filme vor, die ganz und gar typisch sind für ihre persönliche, sehr verschiedenartige Handschrift. Bressons neuer Film, „*Quatre nuits d'un rêveur*“, sein zweiter Farbfilm, geht auf Dostojewski zurück, wie schon „*La femme douce*“. Doch bedeutet der Verweis auf die literarische Vorlage keineswegs eine Abwendung Bressons von seinen stilistischen Prinzipien. Deutlicher noch als bei den filmischen Transpositionen Bernanos' verfährt Bresson sehr frei mit dem Stoff, den er überdies in die Gegenwart des heutigen Paris verlegt. Die „Weißen Nächte“ werden zu vier Nächten auf dem „Pont Neuf“, die der junge Akademiestudent Jacques mit Marthe verbringt, die sich aus verschmähter Liebe das Leben nehmen wollte. Ein Junge, den sie als Untermieter ihrer Mutter kennen und lieben lernte, hat nach einjährigem Amerika-Aufenthalt sein Versprechen, sie wiederzusehen, nicht eingelöst.

Für Bresson sind es nicht so sehr die Wendungen der Geschichte, die sein Interesse erregen, sondern ist es der Versuch, ein Gefühl zu beschreiben, der ihn fasziniert. „*Quatre nuits d'un rêveur*“ ist ein Essay über die Liebe. Wie stets bei Bresson sind die Protagonisten (wiederum von Laien dargestellt) nicht Abbilder einer zu beschreibenden Realität, sondern Modelle einer sublimen Beobachtung. Das Wesentliche vollzieht sich „hinter“ den Bildern; sie sind Zeichen, sie transzendieren den eigentlichen „Inhalt“ des Films, den es mißverstehen hieße, wollte man ihn als Liebesromanze begreifen. Liebe findet in Bressons Film mannigfachen Ausdruck: als körperliche Neugier und Erwartung, als selbstquälerisches Spiel, als imaginäre Vorspielung, als vollziehbare Erfüllung. Mehr und mehr wird Handlung zum Vehikel für die verschiedenen Möglichkeiten der Empfindung. Dabei erscheint Liebe immer deutlicher als Illusion. In der Gegenwart des Partners, im Augenblick möglicher Verwirklichung ist sie weit weniger real als in der subjektiven Vorstellung. Die „Vier Nächte eines Träumers“ erweisen den Traum von der Liebe als die stärkste und dauerhafteste Empfindung. Jacques erfährt diese Liebe, indem er zwischen Leinwand und Kaffeegeschirr seine Erlebnisse ausspinnt und einem Tonband anvertraut; Marthe verspürt sie in einem Augenblick, da sie den Mann, dem ihre Liebe gilt, nicht einmal zu Gesicht bekommen hat. Der Film verkündet erneut Bressons These, daß der Mensch seine persönlichste Kraft aus der Imagination bezieht. Bressons Essay über die Liebe zeigt sich darin den Vorstellungen der Romantik des 19. Jahrhunderts verwandt, ohne freilich deren Gefühlsüberschwang zu übernehmen.

Die denkbar größte ästhetische Veredelung findet der filmische Romantizismus in einem Film, dem man nun wirklich keine modische Allüre nachsagen kann, in Luchino Viscontis Thomas-Mann-Verfilmung „*Tod in Venedig*“. Visconti interpretiert die sensible Geschichte des Musikers (im Roman Schriftstellers) Aschenbach, der in einer Schaffenskrise am venezianischen Lido Erholung sucht und in einem polnischen Knaben

die vollkommene Schönheit verkörpert findet, nach der es ihn in seinem Schaffen immer wieder verlangt hat, als Vollendung und Ende einer geistigen und künstlerischen Epoche. Obgleich ganz auf die Person des Musikers Aschenbach bezogen, zielt die Beschreibung auch im Film auf eine künstlerische Wesenheit, die durchaus nicht nur singuläre Bedeutung besitzt. Visconti deutet Manns Figur als ein Abbild Gustav Mahlers, was nach der Entstehungsgeschichte des Romans zwar möglich, aber keineswegs zwingend ist. Manns Figur enthält fraglos mehr autobiografische Züge als Eigenschaften des Komponisten Mahler. Die Ausweitung der Persönlichkeit Aschenbachs auf Gustav Mahler, die nicht ausgesprochen, aber doch deutlich intendiert ist, ermöglicht die Perspektive auf eine Epoche deutscher Geistesgeschichte, der das Ringen um das Vollendet-Schöne, um die Transzendierung des Unzulänglich-Irdischen im Göttlichen Antrieb und Ziel zugleich waren. Visconti führt sogar eine Kontrastfigur ein, einen vermutlichen Schüler Aschenbachs, dessen Argumentation zumindest in die Nähe Schönbergs weist. Besonderes Faszinosum des Films ist die implizite Auseinandersetzung mit einem Bürgertum, das die Keime seines eigenen Endes längst in sich trägt. Das von Visconti inszenierte Sterben in Schönheit enthält gleichzeitig die Erkenntnis des Brüchigen und Morbiden dieser Gesellschaft, die nicht mehr fähig ist, sich aus der eigenen Ohnmacht zu befreien, und für die Schönheit Flucht und einzige Erfüllung zugleich ist.

Die Stilmittel, deren sich Visconti bedient, stehen in völliger Kongruenz zu den Intentionen der Mann-Vorlage. Es findet nicht einmal der Versuch einer Dramatisierung statt, sondern beinahe handlungslos vollzieht sich die Beschreibung einer inneren Suche in langen, ruhigen Einstellungen. Die Schönheit der Bilder ist weit entfernt von allem Gelackten, sie überträgt viel eher das geistige Wesen der Person ins Gegenständliche. Die Wahl der Musik (vornehmlich aus Mahlers Fünfter Sinfonie) vervollkommen den Eindruck eines ganz in die Mahlersche Welt versunkenen Werks. Die Synthese der beiden bedeutenden Schaffenskreise, die Visconti angestrebt hat, zeigt sich über weite Strecken am deutlichsten dem „Abschied“ des „Lieds von der Erde“ verwandt. Wären nicht ein paar hinzu erfundene Rückblenden, die sich aus dem venezianischen Milieu entfernen und in denen die Dramaturgie leise zu knistern beginnt, so könnte man von einem makellosen Film sprechen. Gleichzeitig trägt diese Makellosigkeit aber etwas Beunruhigendes in sich. Die vollkommene Einheit von Thematik und filmischer Machart impliziert hier die Gefahr einer melancholischen Verklärung des Weltschmerzes. Auch darin steht Viscontis Film dem Mahlerschen Oeuvre nahe.

Zum dritten Mal, nach „The Servant“ und „Accident“, hat sich *Joseph Losey* mit *Harold Pinter* zusammengetan, der ihm nach L. P. Hartleys Roman das Drehbuch schrieb. Die Filme des Teams Losey/Pinter waren stets typisch angelsächsische Filme, und „*The Go-Between*“ ist es wieder in höchstem Maß. Die Story wirkt auf den ersten Blick konventionell, klingt nach Dienstbotenroman. Im Jahr 1900 verbringt der zwölfjährige Leo einen dreiwöchigen Sommerurlaub auf Brandham Hall in Norfolk. Die Atmosphäre des großen Hauses mit seinen vielen Dienstboten, Gartenparties

und rituellen Dinners ist für ihn befremdlich. Er findet keinen Kontakt zu dem formellen Hausherrn oder zu seiner freundlichen, aber zurückhaltenden Frau. Nur Marian, die Tochter des Hauses, unterhält sich mit ihm. Um so mehr freut er sich, ihr einen Gefallen tun zu können, als der junge Farmer, der das Nachbargrundstück bewirtschaftet, ihn bittet, Marian eine Nachricht zu überbringen. Aus der Gefälligkeit wird ein regelmäßiger Botendienst, der Leo schließlich erkennen läßt, daß Marian in den jungen Farmer Ted verliebt ist. Dabei steht das Datum ihrer Verlobung mit dem Viscount Trimingham längst fest. Leos Verwirrung führt ungewollt zur Entdeckung des Liebesverhältnisses. Viele Jahre später besucht der inzwischen siebzehnjährige Leo Colston die ergraute Lady Trimingham. Noch einmal soll er ihr Bote sein. Lady Triminghams Enkel, der beinahe aussieht wie Ted, will nicht heiraten, weil er den Makel ahnt, der auf seiner Vergangenheit liegt. Colston soll mit ihm reden. Aber Colston, der allein und unverheiratet geblieben ist, versteht auch heute nicht mehr von der Liebe als damals auf Brandham Hall.

Losey erzählt diese bittersüße Geschichte in Bildern von angelsächsischem Understatement. Er gestattet sich nirgends einen lauten Effekt, nicht einmal bei Teds Tod nach der Entdeckung des Verhältnisses – auch er bleibt knappe, unausgespielte Andeutung. In dem präzisen, unaufwendigen Gefüge des Films ist Raum für solche Andeutungen. Sie machen die eigentliche Dimension des Films aus, die den Liebesroman offenhält für die Beschreibung einer Gesellschaftsschicht und einer Gesellschaftsmoral, die im heutigen England noch ebenso anzutreffen ist wie zur Zeit der Jahrhundertwende. Losey hat die Rückblendentechnik des Romans nicht übernommen, sondern setzt die historische Geschichte in ständige Verbindung zur Gegenwart, indem er kurze Einstellungen des Besuchs Colstons bei Lady Trimingham in den chronologischen Ablauf der Handlung einschneidet. Diese kurzen Zwischenschnitte besitzen zunächst nur die Funktion einer Irritation des Zuschauers, werden allmählich deutlicher als Bilder der Gegenwart begreifbar und formulieren sich schließlich zu einer zweiten Handlung, die sich wie von selbst mit dem historischen Geschehen trifft.

Loseys Film ist in jeder Hinsicht die kritische Reflektierung einer Epoche, deren Geisteshaltung als „Tradition“, als Lebensart und Gesellschaftskultur auf unsere Zeit überkommen ist, obwohl sie eigentlich genauso tot ist wie die Welt, aus der sie stammt. Loseys unnachahmliche Fähigkeit, eine Geisteshaltung aus der Arrangierung des Dekors und des Materials zu kreieren, bestätigt sich erneut bei diesem Film. Wie früher schon in „Secret Ceremony“ kommt den Objekten die gleiche Bedeutung zu wie den Personen. Aus dem Geflecht von verwinkelten Treppenhäusern voller Gemälde und Tapetentüren, peinlich geordnetem Tafelsilber, minuziös arrangierter Tischordnung, Nachtschattengewächsen im nie betretenen alten Teil des Gartens konstituiert sich ein Menschenbild ebenso deutlich wie aus dem Verhalten der Personen. Loseys meisterhafter Film ist so typisch englisch, daß die sehr persönliche Liebesromanze zur Beschreibung einer Nation wird, die in Gefahr ist, über der Bewahrung von Tradition und Haltung den Kontakt zu dem, was Leben heißt, zu verlieren.

Filme aus Lateinamerika

Der lateinamerikanische Film, insbesondere der brasilianische, über den in dieser Zeitschrift mehrfach berichtet wurde⁴, befindet sich in einer Krise. Zehn Jahre lang haben sich die Regisseure des „Cinema Nôvo“ um nationale und internationale Anerkennung, vor allem aber um Verbreitung ihrer Filme und ihrer kritischen Intention gekämpft. Einigen ist der Durchbruch gelungen. Sie haben in den letzten sechziger Jahren den Weg bereitet für junge Talente; durch sie ist das „Cinema Nôvo“ in Europa zu einem vielbeachteten Schlagwort geworden.

In Cannes trat das brasilianische Filmschaffen, ebenso wie das kanadische, mit einer Mammutschau seiner Filme an, die einen Überblick über die gesamte Produktion gab. Mehr als die Kanadier, die eigentlich nur Filme neueren Datums zeigten, verliehen die Brasilianer ihrer vierzehn Tage dauernden Filmschau den Charakter einer Retrospektive. Alles, was den Ruf des „Cinema Nôvo“ begründet hat, ließ sich aus heutiger Sicht noch einmal überprüfen und bestätigte sich eigentlich ausnahmslos. Daneben aber liefen auch die kommerziellen Erzeugnisse des brasilianischen Kinos, die erst den Ausnahmecharakter der vielbeachteten, auf früheren Festivals vorgezeigten Produktionen so recht erkennen ließen.

Die Krise, von der ich eingangs dieses Kapitels sprach, ist eine doppelte: die bekannten Regisseure des „Cinema Nôvo“ haben an Kraft verloren und flüchten sich in eine überflüssige Repetition ihrer alten Themen; die jungen Regisseure setzen sich deutlich von der Tendenz des „Cinema Nôvo“ ab. Sie fordern den Anschluß an die internationale Richtung eines subjektiven romantisch-sensibilistischen Kinos. *Nelson Pereira dos Santos*, einer der wichtigsten Regisseure des „Cinema Nôvo“, zeigte in Cannes seinen soeben fertiggestellten Film *„Como era gostoso o meu Francês“* (*Wie lecker doch mein Franzose war*). Pereira dos Santos Vorliebe für historische Sujets führt darin zu einer gelinden Katastrophe. Während noch sein letzter Film *„O Alienista“*⁵ in jeder Wendung der Handlung durchschaubar bleibt als Beschreibung der politischen Entwicklung Brasiliens, so ist *„Como era gostoso o meu Francês“* nur mehr ein historisches Spektakel unter nackten Wilden des 16. Jahrhunderts, die einen Franzosen einfangen und schließlich verspeisen. Der Grundgedanke des Aufeinanderpralls einer unterentwickelten und einer zivilisierten Welt läßt sich zwar noch ahnen und soll durch ständig eingeblendete Zwischentitel unterstützt werden, doch mißlingt die im *„Alienista“* (insbesondere durch die Verwendung von Musik, Farbe und Kostümen) noch hervorragend geglückte Distanzierung des Zuschauers zum kritischen Betrachter völlig. Der Stoff entgleitet Pereira dos Santos unter der naturalistischen Imitation einer un-

⁴ Siehe in dieser Zschr. den Bericht „Hoffnung auf Lateinamerika“ 184 (1969) 343 ff. und zu den Filmen aus Brasilien 182 (1968) 415 f., 184 (1969) 62 f. und 186 (1970) 209 f.

⁵ Der Film *„O Alienista“* wird am 16. August 1971 unter dem Titel *„Das Irrenhaus“* vom Deutschen Fernsehen (ARD) ausgestrahlt. Vorher, am 19. Juli 1971, ist dort der 1968 entstandene Film *„Hunger nach Liebe“* von Pereira dos Santos zu sehen.

zivilisierten Epoche zu einem bunten Zirkusstück, das sich überdies noch als spekulativ mißverstehen läßt.

Um einiges geschickter verfährt *Arnaldo Jabôr* in seinem Film „*Pindorama*“, der *Pereira dos Santos'* Film in der Wahl des historischen Sujets nahekommmt. Besonders im ersten Drittel gibt es eine Reihe glänzend gebauter Szenen, die in geschichtlichem Gewand und mit glücklich pointierter Ironie den ständigen politischen Machtwechsel der neueren brasilianischen Geschichte glossieren und deutliche Kritik an der doppelzüngigen Position der Machthaber, aber auch ihrer Gegner üben. Doch auch hier reicht die inszenatorische Kraft nur mehr für einige Szenen. Aufs Ganze gesehen ist „*Pindorama*“ eine überflüssige Wiederholung der Sujets von *Glauber Rocha*⁶.

Cannes hat deutlich die Krise des brasilianischen Films dokumentiert. Seine weitere Entwicklung wird vornehmlich davon abhängen, ob die jungen Regisseure, die sich vom „*Cinema Nôvo*“ lossagen, die Eigenständigkeit des brasilianischen Films der sechziger Jahre unter anderen ästhetischen Vorzeichen fortzusetzen vermögen.

Ein Außenseiter aus der Türkei

Kamen bei den meisten Filmfestspielen der letzten Jahre überraschende Außenseiter aus lateinamerikanischen Ländern, so war es diesmal in Cannes ein türkischer Film, der als Entdeckung der „*Quinzaine*“ hervorzuheben ist. „*Umut*“ (*Hoffnung*) nennt sich dieser Film aus der Türkei, der sich bemerkenswert von dem Gros naiver, unkritischer Konsumfilme unterscheidet, das die türkische Filmproduktion bestimmt. Erzählt wird eine Geschichte, die in ihren Umrissen an den italienischen Neoverismus erinnert. Ein Kutscher, der mit seiner Familie unter ärmlichsten Bedingungen am Rand von Istanbul lebt, verliert bei einem Unfall eines seiner beiden Pferde. Seine Gläubiger versteigern das andere Pferd und die Kutsche. Wo immer er sich auch bemüht, niemand hilft ihm aus seiner aussichtslosen Situation. Die Hoffnungen, die ihm bleiben, sind fragwürdig: ein Lotterielos oder der Versuch, reiche Leute mit einem ausgedienten, ungeladenen Revolver zu überfallen. Der Mann, der sich stets redlich ernährt hat, besitzt kein Talent dazu, weder zum Glücksspiel noch zur Gaunerei. Da erinnert er sich der Erzählungen eines Freundes über einen geheimnisvollen Schatz, der zwischen zwei Brücken am Flußufer verborgen sein soll. Zu dritt machen sie sich auf den Weg, den Schatz zu entdecken. Doch die Suche an der bezeichneten Stelle erweist sich trotz aller Gebete als sinnlos. Sie versuchen es verzweifelt an anderen Stellen, bis ihnen das letzte Geld ausgeht. Hilflos läuft der Kutscher mit verbundenen Augen im Kreis, getrieben von einer Hoffnung, die sich – wie alle seine Hoffnungen – längst als Illusion erwiesen hat.

⁶ Zu *Glauber Rochas* Filmen „*Terra em transe*“ und „*Antonio-das-Mortes*“ siehe diese Zschr. 184 (1969) 62 f.

Vilmar Güney hat den Film in einem simplen, traditionellen Stil inszeniert, ohne modische oder kommerzielle Zugeständnisse. Nicht irgendeine artifizielle Besonderheit hebt den Film also hervor, es sei denn der für türkische Verhältnisse bemerkenswerte Verzicht auf augenrollende Mimik und übertriebenes theaterhaftes Agieren der Darsteller. Beachtlich scheint mir vielmehr die lapidare Konsequenz, mit der die schlichte Handlung mehr und mehr den Charakter einer Parabel annimmt. Aus der naturalistischen Nacherzählung einer alltäglichen Geschichte schält sich unaufdringlich eine kritische Perspektive des Autors heraus, die zutiefst pessimistisch die Ausweglosigkeit des kleinen Mannes in einem ökonomischen und sozialen System beschreibt, das materielle Chancen nur dem ermöglicht, der durch Bildung, Ansehen und Einfluß in der Lage ist, sie wahrzunehmen. Das Proletariat findet Hoffnung nur in der Illusion; blind für die es umgebende Wirklichkeit, ist es außerstande, etwas für die Veränderung seiner Lage zu tun. Die Hoffnung des Autors ist, daß der Film dazu beitragen könne, aufklärerisch zu wirken. Entmystifizierung erscheint ihm als erster Schritt auf dem Weg zu einem sozialen und politischen Bewußtsein.

Der vergleichsweise „kleine“ Film aus der Türkei, der in einem Augenblick gezeigt wird, da der Regisseur in seinem Heimatland politischen Pressionen ausgesetzt ist, bekräftigt am eindringlichsten den Sinn, den Filmfestspiele jenseits aller kommerziellen Interessen haben können: über das Leben und Denken in uns entlegenen Kulturbereichen zu informieren und die Aufmerksamkeit für die Probleme in jenen Teilen der Welt wachzuhalten, über die Kenntnisse sonst meist nur gefiltert und zweckgefärbt zu uns gelangen.