

UMSCHAU

Entertainer und Dokumentaristen

Gegensätzliches auf den 25. Filmfestspielen in Cannes

Über das diesjährige Cannes-Festival schreiben heißt eigentlich, über Filme schreiben müssen, die nicht in Cannes gelaufen sind. Obwohl es das bei weitem größte und am stärksten beachtete Filmfestival ist, obwohl man in diesem Jahr das 25jährige Bestehen der Festspiele feierte, bot Cannes ein höchst lückenhaftes Bild der gegenwärtigen Filmproduktion. Mehr noch als in den vergangenen Jahren¹ bestimmten unter dem neuen Festspieldirektor die großen amerikanischen Gesellschaften das Gesicht des Wettbewerbsprogramms. Außer den Beiträgen des Ostblocks gab es kaum einen Film, der nicht von Columbia, Universal, United Artists, Warner Bros. usw. produziert, finanziert oder vertrieben wurde. Nun gehören zu den Programmen der immer stärker auch den europäischen Markt beherrschenden „major companies“ durchaus richtungweisende, interessante Filme. Diese aber sah man in Cannes nicht und wird sie – dem Vernehmen nach – auch in Berlin und Venedig nicht zu sehen bekommen. Das Diktat der amerikanischen Großproduzenten beordert lieber die zweite Kategorie auf Festivals; sie kann bei einem Fehlschlag nicht viel verlieren, bei einem Erfolg möglicherweise aber geschäftlich gewinnen.

So gab es in Cannes weder den neuen Chabrol noch den neuen Godard noch den neuen Truffaut noch den neuen Rohmer zu sehen, sondern unverbindliche Modestücke der französischen Konsumproduktion von Korber, de Broca und Pialat. Es gab keinen der im Augenblick meistdiskutierten Kino-Erfolge der USA, die Filme „The Last Picture Show“

und „What's Up, Doc?“ des ehemaligen Kritikers und Regisseur-Biografen Peter Bogdanovich. Statt dessen wurde die amerikanische Produktion durch ein drittklassiges Pseudo-Problemstück („To Find A Man“ von Buzz Kulik) und eine ungenügend bewältigte Verfilmung des Romans „Slaughterhouse-Five“ (Regie: George Roy Hill) repräsentiert. „Jeremiah Johnson“, ein vorzüglicher Abenteuerfilm, war in dem westernfeindlichen Klima Cannes falsch placiert, die Filme der Altmeister Hitchcock und Huston liefen außerhalb des Wettbewerbs und die im Moment erfolgreichste Romanverfilmung, „The Godfather“, wurde zwar tagtäglich annonciert, aber nicht vorgeführt. Neben dem seit jeher fragwürdigen Geschmacksdiktat der Festspiel-Auswahl steht in Cannes jetzt das noch schlimmere Diktat des Geldes. Nüchterne Geschäfts-Erwägungen einer Handvoll Großfirmen bestimmen das Programm eines Festivals.

Eine um so wichtigere Funktion könnte den Parallelveranstaltungen der „Semaine de la Critique“ und der „Quinzaine des Réalistes“ zukommen. Doch auch sie brachten in diesem Jahr nicht viel mehr als ein aufwendiges Programmheft zustande. Die Filme selbst mag man als Zeugnis einer weltweiten Krise ansehen; Beachtliches vermitteln konnten nur wenige von ihnen.

Versucht man, die Filme des Cannes „Ramschladens“, wie ein deutscher Kritiker das Festival bezeichnete, in symptomatische Entwicklungstendenzen des internationalen Filmschaffens einzuordnen, so waren vorwiegend zwei Richtungen vertreten: die des modisch-romantischen und die des politischen Films. Wie man beide Gattungen zu einer

¹ Siehe diese Zschr. 182 (1968) 54 ff., 184 (1969) 61 ff., 186 (1970) 55 ff., 188 (1971) 39 ff.

ungenießbaren Mischung zusammenbringen kann, bewiesen ein französischer und ein italienischer Film. *Serge Korber* erzählt in „*Les Feux de la Chandeleur*“ die Geschichte einer gescheiterten Ehe. Marie-Louise ist die Frau eines geschätzten Notars in einer französischen Provinzstadt. Immer häufiger legt sie ihren Schmuck ab, um mit den Arbeitern auf die Straße zu gehen. Sie zieht sich durch ihre sozialistischen Ideen nicht nur den Zorn der reichen Bürger zu, sondern auch den Unmut ihres Mannes, dessen Praxis darunter leidet. Es kommt zur Scheidung. Doch über die Trennung hinaus können die beiden voneinander nicht lassen. Nach zehn Jahren glückt ihnen beinahe ein neuer Anfang. Korber hat diesen Stoff mit allen Mitteln der Schulze aufbereitet. So wenig, wie schon die Voraussetzungen des Konflikts stimmen, erreicht er eine glaubhafte Psychologie der Personen. Der sentimentale Effekt, von Michel Legrand musikalisch dick unterstrichen, muß die politische Unentschiedenheit überdecken. Der Konsumfilm will konsumiert werden, er darf, auch wenn er politisch wird, nur ja nicht politisch anecken. Korbers Film wurde in Cannes zum Phänomen, weil er das Publikum in zwei Parteien spaltete. Die einen piffen lautstark, die anderen heulten sich die Augen aus. Am Ende kam es fast zur handgreiflichen Auseinandersetzung.

Auf andere Weise mißlang *Lina Wertmüllers* „*Mimi Metallurgico ferito nell'onore*“, die Geschichte eines Arbeiters aus dem sizilianischen Subproletariat, der in Turin Arbeit sucht und sich fast zufällig mit der Mafia anlegt. Zu Beginn schlägt der Film jene ironisch-kritischen Töne an, die man von der Autorin der auch durch das deutsche Fernsehen bekannt gewordenen „*Basilisken*“ erwartet hat; doch schon bald entgleitet er in eine drastisch-primitive Beschreibung des amourösen Doppellebens des Helden, die sich schließlich auf das Niveau plumper Zotenstücke begibt. Auch hier eine ähnliche Erscheinung wie bei Korbers „*Les Feux de la Chandeleur*“: ein politisches Thema wird dem Gaudi des Publikums zum Opfer gebracht.

Romantisch auf eine ungewohnte, faszinie-

rende Weise ist der in Cannes leider so wenig glücklich placierte amerikanische Film „*Jeremiah Johnson*“ von *Sydney Pollack*. Es ist einer der ganz seltenen Glücksfälle, daß es einem Regisseur gelingt, die gleichzeitig romantische und unerbittliche Atmosphäre der Pionierzeit so ins Bild zu bringen, daß die Phantasie des Zuschauers nicht erstickt wird, sondern erst durch ihre freie Entfaltung das eigentümliche Erlebnis des Films entsteht.

„*Jeremiah Johnson*“ greift Motive aus dem Leben einer legendären Trapper-Figur auf. Er beschreibt ihn als einen jungen Mann, der zu Beginn des vorigen Jahrhunderts in die Berge zieht, weil er sich von der Zivilisation abgestoßen fühlt. Er hat keinerlei Erfahrung, aber er ist klug und stark und lernt zu überleben. Einen kleinen stummen Jungen, der als einziger einem Indianerüberfall auf seine Familie entkommen ist, adoptiert er. Eine junge Indianerin, die ihm von einem Stammeshäuptling als Freundschaftsgeschenk aufgedrängt wird, nimmt er zur Frau. Sie können sich alle drei untereinander mit Worten nicht verständigen, aber sie haben ein gemeinsames Ziel: zu überleben. Als Jeremiah ein Tabu der Indianer durchbricht, um einigen im Schnee verirrtten Weißen zu helfen, töten die Indianer während seiner Abwesenheit die Frau und den Jungen. Seitdem lebt Jeremiah nur noch der Rache. Er zieht aus, um alle Männer des Stammes zu töten, der sein Haus überfallen hat. Bis er inmitten der großen Einsamkeit, die ihn wieder umgibt, auf den Häuptling stößt, dessen Tochter seine Frau wurde. Eine zaghafte Geste des Verstehens und der Versöhnung setzt dem Töten ein Ende.

Sydney Pollack hat diese Geschichte nicht als Action-Western inszeniert, sondern als Reflexion über ein Leben, das in jedem Augenblick nichts anderes sein will als die Verwirklichung individueller Freiheit, das aber immer an den Widerständen der Natur oder der Menschen zu scheitern droht. „*Jeremiah Johnson*“ ist ein kraftvolles filmisches Epos geworden, ein Film, durch dessen faszinierende Bilder einer wilden Landschaft der Atem des freien Lebens weht, dessen Schei-

tern an der Realität den Zuschauer um so betroffener und nachdenklicher machen wird. Nicht zufällig ist „Jeremiah Johnson“ gerade jetzt entstanden. Sein Thema ist das Thema einer ganzen Generation im heutigen Amerika.

Pollacks Film ist auch deshalb ein roman-tischer Film in höchstmöglich verfeinerter Form, weil angesichts seiner Bilder der sel-tene Umstand eintritt, daß der Kommuni-kationsprozeß zwischen Zuschauer und Autor funktioniert. Nicht auf der Ebene des Intel-lekts, sondern – wie bei den Altmeistern des amerikanischen Kinos, den Ford, Hawks oder Hitchcock – aus der Emotion. Hier ist denn auch der Punkt erreicht, an dem sich die Gei-ster scheiden können – nicht auf der banalen Ebene eines dem Kitsch Unterlegen- oder Gewachenseins, wie bei Korbers „Les Feux de la Chandeleur“, sondern in der Akzeptie-rung des (voreilig sogenannten) Trivialfilms und seiner ethischen und ästhetischen Mög-lichkeiten oder dessen Ablehnung zugunsten des Films als Lehrstück.

Den Film als Lehrstück, als zeitkritisches Dokument gab es auch in diesem Jahr, wenn-gleich die Beispiele zum größten Teil nicht sehr überzeugten. *Elia Kazan* etwa versuchte sich mit „*The Visitors*“ an einem Stoff seines Sohnes Chris, der am plötzlichen Auftauchen zweier verurteilter Vietnam-Veteranen in der Wohnung ihres früheren „Zeugen der An-klage“ die Atmosphäre zwangsläufiger Ge-walttätigkeit beschwört. Der Film erscheint nur dadurch interessant, daß er immanent den Generationskonflikt spiegelt, an dem seine Dramaturgie letztlich scheitert. Der in-zwischen 63jährige *Elia Kazan* wagt nicht, sich das Thema als ihm gemäßes Drama auf-zubereiten, sondern inszeniert es auch dann noch mit bemüht kühler Sachlichkeit, wo die Dialoge sie längst nicht mehr vertragen.

In denselben Themenkreis gehört ein Film, der nichts anderes ist und auch nichts anderes sein will als Dokument. Er heißt „*Winter Soldier*“ und zeichnet die Aussagen auf, die im Jahr 1971 nicht weniger als 200 ehemalige Vietnam-Kämpfer bei einer Zusammenkunft in Detroit über die Grausamkeiten machten,

deren Zeuge sie während der Frontzeit wur-den. Die Dokumentation stellt die Arbeit eines Kollektivs von 18 jungen Filmemachern dar, die ohne jeden Ehrgeiz ästhetischer filmi-scher Gestaltung die Ungeheuerlichkeiten der authentischen Berichte übermitteln.

Stärker an den Bedürfnissen des Kinos orientiert zeigt sich ein japanisches Gegen-stück, das den Titel „*Summer Soldiers*“ trägt. Der Regisseur *Hiroshi Teshigahara* beschreibt darin das Schicksal eines nach Japan geflohe-nen Vietnam-Deserteurs und bezieht in die recht traditionell erzählte Fluchtgeschichte das Funktionieren japanischer Organisationen mit ein, die aus nicht immer ganz selbstlosen poli-tischen Motiven den amerikanischen Deser-teuren zu helfen versuchen. Die kritische Potenz des Stoffs leidet bisweilen unter kom-merziellen Zugeständnissen und gelegentlichen Unsensibilitäten, hält jedoch durch die Ver-mittlung vieler unbekannter Details und die Übernahme authentischer Äußerungen das Interesse bis zum Schluß wach.

Auf den Festivals der vergangenen Jahre war der politische Film nicht denkbar ohne Beiträge aus den lateinamerikanischen Län-dern². Schon beim letzten Cannes-Festival begann es ruhig zu werden um die sonst so auf-sässigen jungen Filmemacher des südameri-kanischen Kontinents. In diesem Jahr waren sie so gut wie gar nicht vertreten. Der ein-zige Film, der Aufmerksamkeit beanspruchen durfte, *André Farias* „*Prata Palomares*“, wurde kurz vor der angekündigten Canner Aufführung von der brasilianischen Regierung mit einem Export-Verbot belegt. Unverhofft boten statt dessen zwei *mexikanische Filme* Ansätze zu einer kritischen Perspektive. Außer einigen in Mexiko realisierten Arbeiten *Luis Bunuels* hatte die mexikanische Film-produktion kaum international Beachtliches zu vermelden. Daß in diesem Jahr gleich zwei *mexikanische Filme* das Schema des billigen

² Siehe in dieser Zschr. den Bericht „Hoffnung auf Lateinamerika“ 184 (1969) 343 ff. und spe-ziell zu brasilianischen Filmen 182 (1968) 415 f., 184 (1969) 62 f., 186 (1970) 209 f., 188 (1971) 47 f.

Unterhaltungsfilms verlassen und sich mit Ereignissen aus der Geschichte des Landes (vorsichtig) kritisch beschäftigen, verdient deshalb Erwähnung, auch wenn es sich – an internationalen Maßstäben gemessen – dabei um relativ belanglose Filme handelt.

„Reed“, mit dem Untertitel „Mexico insurgente“, von *Paul Leduc* ist die Verfilmung eines Kapitels aus dem autobiografischen Roman des nordamerikanischen Kriegsberichterstatters John Reed, in dem dieser beschreibt, wie er die Truppen Pancho Villas beim Vormarsch auf eine Stadt in Chihuahua begleitet hat. Leduc hat die Episode auf einem besonderen, braun getönten 16-mm-Material aufgenommen. Sein total nachgespielter, keine Aufnahmen aus der Zeit verwendender Film wirkt durch diesen Kunstgriff von vornherein wie eine Dokumentation. Er spart das Folkloristische weitgehend aus und rückt den Antagonismus zwischen Politikern und Militärs in den Mittelpunkt, immer wieder gebrochen durch den Bericht des Augenzeugen.

Auch „*Los Dias del Amor*“ von *Alberto Isaac* spielt in der Vergangenheit. Vordergründig betrachtet, ist es die Pubertätsgeschichte eines Jungen aus der Provinz, doch treten zwei wesentliche Handlungsstränge ergänzend hinzu: die kritische Betrachtung der typischen mexikanischen Bürgerfamilie und die wie ein beiläufiges Jagdspiel betriebene Auseinandersetzung zwischen Miliz und sozialen Aufrührern. Es ist bezeichnend für beide Filme, daß sie sich mit historischen Vorgängen beschäftigen, daß sie außerdem nur zaghaft und am Rand politische Anmerkungen wagen. Dennoch sind „Reed“ und „*Los Dias del Amor*“ erste Anzeichen einer Veränderung im mexikanischen Filmschaffen, die freilich abseits der etablierten Filmwirtschaft stattfindet.

Politisches kam auch aus *Italien*. Zum Beispiel mit einem neuen Film der Brüder *Paolo* und *Vittorio Taviani*. „*San Michele aveva un Gallo*“ variiert ein Thema, das italienische Regisseure in ihren dreißiger Jahren immer wieder beschäftigt, das sich etwa bei Bertolucci schon mehrfach fand: die Entdeckung eines gefeierten Revolutionärs von einst, den

Anschluß an die junge intellektuelle Linke verloren zu haben. In *Tavianis* Film wird das Thema in strenger Dreigliederung vorgeführt: die großen Tage des Anarchisten, die Jahre im Gefängnis und die Begegnung mit der neuen Generation auf dem Transport in ein anderes Zuchthaus. Ein wenig spröde und sich allzusehr auf lange Monologe verlassend, stellt dieser Film den genauen Gegensatz zu *Francesco Rosis* ungemein direkter, konkreter, zupackender Analyse des Falls Mattei dar.

„*Il Caso Mattei*“ ist vielleicht deshalb so aufregend und engagierend, weil hinter jeder Szene das Engagement des Regisseurs, seine eigenen Recherchen spürbar sind. Rosi hat stets heiße Eisen in seinen Filmen aufgegriffen. In „Hände über der Stadt“ war es die Korruption in der Bauwirtschaft, in „Wer erschöß Salvatore G.“ die Mafa. Nun spürt er dem Leben und dem ungeklärten Tod des italienischen Industriemanagers Enrico Mattei nach, der Präsident der staatlichen Energiegesellschaft ENI war und 1962 beim Absturz seiner Privatmaschine ums Leben kam. Rosi hat sich nicht auf vorgefundenes veröffentlichtes Material verlassen, sondern hat eigene Nachforschungen angestellt, die mit in den Film eingehen. So bewegt sich dieser fortwährend auf der Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation. Der Zuschauer fühlt sich unablässig aufgefordert, mitgeteilte Fakten, Recherchen oder Vermutungen selbst zu überprüfen und nimmt auf eine so unmittelbare Weise am Ablauf der Ereignisse teil, daß man hoffen darf, er nimmt nicht nur eine historische, sondern auch eine politische Lektion mit.

Wie müßig eine Diskussion um Formen und ästhetische Merkmale wird, wenn ein Film aus den Erfahrungen einer Persönlichkeit entstanden ist, wie sehr die Überzeugungskraft eines Films jenseits aller kritischen Kategorien von der Überzeugungskraft des Filmemachers abhängig ist, demonstrierten in Cannes drei junge Filme von alten Meistern, von Fellini, Huston und Hitchcock. Diese Filme, die außer Konkurrenz gezeigt wurden, waren die eigentlichen Ereignisse des Festivals.

„Roma di Fellini“ ist ein zweistündiges Panorama der Stadt Rom. Kein Dokumentarfilm, sondern eben Roma di Fellini. Fellinis Rom ist das Rom der kleinen Leute beim abendlichen Essen in den Trattorias, ist das Rom des Luxus und der pompösen Ereignisse, das der Kirche und der Bordelle, des Höllenlärms der Technik und des Staunens vor den Entdeckungen der Frühzeit. Bei Fellini steht das alles so drastisch nebeneinander. Nein, nicht einmal nebeneinander, sondern es gehört zusammen. Sein Film über Rom besteht aus lauter monströsen Tableaux voll gespenstischer Bildeinfälle. Er bringt nichts Neues, nichts Überraschendes; es sind immer dieselben Vorlieben, dieselben Obsessionen, die Haßliebe zur Kirche zum Beispiel. Aber welche ungeheure Bildphantasie entwickelt sich daraus am Thema dieser Stadt! Mag sein, daß „Roma di Fellini“ wie ein Rausch ist, ein Film, in dem man untertaucht und dessen Faszination mit seinem Ende erloschen ist. Aber es bleibt die Erinnerung, wenn jemals einem Film etwas Magisches angehaftet hat, dann diesem. Ich mag nicht sagen, dieser Film sei gut, sei wichtig, sei schön – all das ist er auch nicht. Aber er ist auf eine so stürmische Weise persönlich, daß er zu einer der großen Stunden gehört, die man im Kino haben kann.

Ganz anders John Hustons „Fat City“. Kein großer, kein auftrumpfender Film, sondern eine kleine, bescheidene Produktion. Ein kleines, bescheidenes Thema auch, ein Thema, das man schon dutzende Male gehabt hat: der alternde Boxer, der einem jungen zum Start verhilft und selbst zu seinem letzten Comeback antritt. Huston hat nahezu alles Sensationelle ausgespart, das einen solchen Film ausmachen könnte. Ihn interessieren die Menschen, ihre privaten Konflikte und ihre berufliche Manipulierbarkeit. „Fat City“ symbolisiert die Sehnsucht nach Angesehenheit, Glück und Wohlstand, ein Ziel, das keiner der beiden Helden erreicht. Hustons Film ist auch kein Film der harten Kritik, der Kritik an der sozialen Lage, am Managertum, am Sensationshunger der Massen; es ist ein überraschend introvertierter Film, der auch noch

dann, wenn es in ihm laut zugeht, nach innen zu hordchen scheint. „Fat City“ ist einer der menschlichsten Filme, den die amerikanische Kino-Industrie seit langem hervorgebracht hat.

Wieder ganz anders Alfred Hitchcocks „Frenzy“, der erst am letzten Tag des Festivals gezeigt wurde und auf den alle gespannt warteten. Wie fast alle Hitchcock-Filme ist es ein Film des „suspense“, ein Film, in dem das Wie stets die Bedeutsamkeit des Was übertrifft. „Frenzy“ folgt Alfred Hitchcocks Tradition, die Spannung seiner Filme nicht aus der Suche nach dem Täter, sondern aus der emotionalen Anteilnahme am Schicksal einer – zumeist selbst etwas zwielichtigen – Person zu beziehen. Hier ist es ein ehemaliger Squadron-Leader der R.A.F., dessen Ehe und Karriere gescheitert sind, der sich als Bar-mixer durchzubringen versucht, aber auch diesen Job zu Beginn des Films schon verliert. Dieser Richard Blaney ist keine besonders liebenswürdige Figur. Ein Besuch bei seiner Ex-Frau macht deutlich, daß er unhöflich, rabiat und egoistisch sein kann. Aber er ist kein Mörder. Das weiß der Zuschauer; denn er wohnt in aller Ausführlichkeit der Ermordung von Mrs. Blaney bei. Der Täter ist Richards guter Freund Bob, ein Obsthändler auf dem Markt von Covent Garden. Mrs. Blaney ist nicht sein erstes Opfer. Wie vor Jahrzehnten Jack the Ripper ist er als Frauenmörder ein Schrecken Londons geworden. Er erwürgt seine Opfer mit Hilfe von Krawatten, eine unappetitliche Prozedur, die Hitchcock in einer Folge kühler Bilder seinem Publikum nicht erspart. Scotland Yard tappt im Dunklen und verdächtigt auf Grund scheinbar eindeutiger Indizien Richard des Mordes an seiner früheren Frau. Der Krawattenmörder findet ein weiteres Opfer, spielt diesmal bewußt dessen Kleidungsstücke in Richards Reisetasche und denunziert ihn.

Wie in den besten Hitchcock-Filmen konstituiert sich die Handlung erst aus den Zutaten. Sie bestehen bei „Frenzy“ aus Hitchcocks sehr persönlicher, sehr ironischer Sicht auf London. Seit 20 Jahren ist dies der erste Film, den er in seiner ehemaligen Geburts-

und Heimatstadt gedreht hat. Seine Beschreibung des heutigen London und seiner Menschen ist von der gleichen lebenswürdigen Bissigkeit, die Hitchcock auch in Gesprächen so gern an den Tag legt. Die Geschichte gewinnt aus ihr die eigentliche Perspektive. Nicht zufällig widmet Hitchcock den Pubs und engen Wohnstraßen, der Kulisse des Themse-Ufers und dem Markt von Covent Garden, den Parks und modernen Hochhäusern so viel Aufmerksamkeit. Die Menschen, die er vorstellt, sind nur in dieser Umgebung denkbar. Er betrachtet sie mit der unverstellten Neugier des Heimkehrten, mit der Nachsicht des auch in die Schwächen dieser Generation Verliebten, aber auch mit jenem schalkhaften Sarkasmus, der all ihre Fehler bloßlegt. Es ist bezeichnend, daß kein Film Alfred Hitchcocks (außer „Immer Ärger mit Harry“) bisher so durchgehend auf Ironie

angelegt war wie dieser. Die meisten Hitchcock-Filme enthielten die Ironie als kennzeichnendes Stilmittel, doch ist „Frenzy“ einer der wenigen, in dem Ironie zur beherrschenden Perspektive wird. So entwickelt sich in den Atempausen des Krimis eine zweite Ebene, die – nimmt man Hitchcocks Bissigkeit ernster, als sie gemeint ist – eine soziale und psychologische Motivation für die Handlung liefert. Doch wie stets in seinen Filmen (bezeichnend etwa in dem 1948 entstandenen „Cocktail für eine Leiche“) Hitchcocks gesellschaftliches Engagement nicht über die Andeutung einer Ursächlichkeit hinausgeht, gestattet er sich auch hier nur den augenzwinkernden Blick auf die angelsächsische Lebensweise. Hitchcock ist und bleibt der große Entertainer; Botschaften hat er nicht zu vermitteln. Oder, wie er es auf seine kauzige Art sagt: „Messages are for Western Union“.

Franz Everschor