

Franz Everschor

Die Zwänge der Gesellschaft

Neue Filme, gesehen bei den Filmfestspielen in Cannes

Auch in diesem Jahr hielten die Internationalen Filmfestspiele in Cannes wieder ein Überangebot an Filmen bereit. Niemand ist mehr fähig, auch nur annähernd alles Wichtige zu sehen. Aber mehr denn je ist dieses hektische Festival unter südlicher Sonne in der Lage, ein repräsentatives Bild der augenblicklichen Filmproduktion und ihrer geistigen wie kommerziellen Trends zu vermitteln. Auf der einen Seite wurde eine Verbreiterung des Angebots in all jenen Sparten erkennbar, die das Fernsehen aussparen muß: Gewalt und Pornografie sind nach wie vor die Schlagworte des billigen und auf schnellen Konsum berechneten Geschäftsfilms. Auf der anderen Seite zeigte sich deutlich, daß die seriöse Filmproduktion – angesichts der allgemein besseren Kino-Situation – sich auch wieder auf anspruchsvollere Stoffe einläßt, daß auch das Unbequeme und Nicht-Alltägliche in Thema und Machart wieder gewagt wird. Beide Produktionsrichtungen entwickeln sich von Jahr zu Jahr mehr auseinander, wie sich auch überall auf der Welt die Spielpläne der Kinos mehr und mehr zur einen oder anderen Seite polarisieren. Der Sammelbegriff Kino umfaßt deutlicher als jemals in der Filmgeschichte absolut gegensätzliche Angebote für völlig verschiedenartige Zuschauerkreise. Man wird sich daran gewöhnen müssen, daß sich hier zwei in ihren Intentionen nicht miteinander vergleichbare Branchen desselben Mediums bedienen. Ebenso wenig wie Jerry-Cotton-Romane das Vergnügen an Literatur diskreditieren können, darf man dem Kino als Ganzem die Primitiv- und Spekulationserzeugnisse jener Produzenten anlasten, die das Medium Film tagtäglich unter Wert verkaufen.

Individuum und Gesellschaft als Filmthema

In den ernstzunehmenden Filmen der sechziger Jahre herrschte ein Trend zur kritischen Betrachtung der Gesellschaft vor, der von einer damals recht einseitigen Kritik unterstützt und angespornt wurde. Der Widerspruch gegen die Vernachlässigung des Individuums kam zuerst aus Frankreich, setzte sich dann auch in Deutschland durch – am extremsten bei den sogenannten Sensibilisten – und fand einen für die Entwicklung des Films höchst fruchtbaren Kontrast an den ersten Versuchen des jungen amerikanischen Kinos. Erwartungen eines neuen, jugendlichen Kinopublikums wurden plötzlich erfüllt; die Branche bemerkte den Erfolg und gab den kurz zuvor noch ge-

ringschätzig belächelten Filmemachern eine Chance. Aus dieser Ehe der jungen Cineasten mit dem Kapital gingen in den letzten Jahren vor allem in den Vereinigten Staaten eine Vielzahl von Filmen hervor, die in der Lage waren, dem Kino zu neuem Ansehen zu verhelfen¹.

Inzwischen nun scheint sich eine Entwicklung anzubahnen, die vielleicht die interessanteste Perspektive des sich allmählich selbstbewußter gerierenden neuen Kinos verheißt. Allein in Cannes gab es eine ganze Reihe von Filmen, die weder die trocken didaktische Gesellschaftskritik der sechziger Jahre noch die Introvertiertheit der Anfänge des sensiblistischen Kinos betreiben, sondern die im Kontext einer durchaus kommerziellen Geschichte den Standort des Individuums in der Gesellschaft zu reflektieren versuchen. Diese Filme sind fast alle einfach gebaut, folgen damit also der Orientierung an den Traditionen des Films (deren Geringschätzung ja längst angemessener Bewunderung gewichen ist). Sie sind also durchaus kommerziell konzipiert, haben gegenüber den hermetischen Hervorbringungen der Jungfilmer der sechziger Jahre den unbestreitbaren Vorzug, an ein relativ breites Publikum heranzukommen. Dennoch erzählen sie Geschichten mit Widerhaken, haben sie mit der Traumfabrik von einst nichts mehr gemein, ist der Alltag in ihnen durchaus gegenwärtig. Sie beschäftigen sich mit dem Menschen, dem einzelnen; doch sind sie nicht so sehr subjektive Schicksals- und Leidensgeschichten als vielmehr Abbilder einer allgemein erfahrbaren Realität. Alle diese Filme zeigen das Individuum in den Zwängen der Gesellschaft, als Objekt einer zeitgeschichtlich belegbaren Entwicklung, freilich nicht willenlos ihrer Übermacht ausgesetzt, sondern um seine Individualität kämpfend, sich verteidigend, aufbegehrend. In sich sind diese Filme grundverschieden, spielen sie in unterschiedlichen Epochen. Andersartig sind nicht nur die Sujets, sondern auch die geistigen Standorte ihrer Macher, die Mittel der filmischen Realisation. Innerhalb weniger Tage gesehen, wie auf dem Festival von Cannes, lassen sie aber einen Trend erkennen, der zu neuen Hoffnungen für die Kino-Szene berechtigt.

Entertainer und andere Hollywood-Typen

Inzwischen auch in bundesdeutschen Kinos angelaufen ist der Film des durch „Cabaret“ bekannt gewordenen Choreographen *Bob Fosse* über das Leben des amerikanischen Entertainers Lenny Bruce. „*Lenny*“ – so auch der Titel des Films – war in den fünfziger und beginnenden sechziger Jahren ein Idol der jungen Generation, ein Vorläufer der Hippies, der in seinen Ein-Mann-Shows das Unbehagen vieler junger Leute an der amerikanischen Politik und Gesellschaft, an ihrer heuchlerischen Moral und ihrem fragwürdigen Begriff von persönlicher Freiheit artikulierte. Mehrmals stand er vor Gericht, doch er ließ sich nicht den Mund verbieten. Der Film versucht in einer Mischung aus nachgespielter Dokumentation und Handlung das Leben dieses so typisch amerikanischen Entertainers begreifbar zu machen, Ursachen auch für sein

Verhalten, für seinen schließlichen Freitod zu finden. Die jungen Amerikaner von heute umjubeln Dustin Hoffman in der Rolle des Lenny, wie die Jugend vor zehn und zwanzig Jahren den wirklichen Lenny Bruce umjubelt hat. Er symbolisiert für sie in diesem Film die Notwendigkeit und Chance des Protests gegen eine Konvention, mit der schon ihre Väter nichts mehr anfangen konnten. Gern übersehen sie dabei die Mängel des Films: seine Pseudo-Dokumentarismen, seine etwas zu plakative Apologetik.

Wesentlich aufwendiger und sichtlich von den Vorstellungen des Producers beeinflusst, gibt sich *John Schlesingers* „*The Day Of The Locust*“ (Der Tag der Heuschrecke), eine teure, lange Verfilmung des Romans von Nathanael West. Hier ist es das Amerika, genauer das Hollywood der dreißiger Jahre, ist es die Kontrastierung der erbärmlichen Randexistenzen mit dem Glamour und Ruhm der Stars. Die Träume eines kleinen Starlets, das bereit ist, alles seiner Karriere zu opfern, verschütten in ihr allmählich jede Individualität, lassen aus ihr immer mehr eine Imitation der vergötterten Leinwand-Vorbilder werden. Sensibilität und menschliche Anteilnahme bleiben dabei wie zwangsläufig auf der Strecke. So richtet sie denn das Leben eines kleinen Buchhalters aus Iowa, der sich mit einer bescheidenen Erbschaft in Kalifornien niedergelassen hat, buchstäblich zugrunde. Schlesingers Film leidet unter seiner ermüdenden Breite, gewinnt jedoch an Interesse, sobald er sich ausschließlich den Menschen zuwendet, den Versagern und grotesken Typen, die Nathanael Wests Hollywood bevölkern. So summiert sich etwa in der Figur eines alten ehemaligen Varieté-Künstlers, der jetzt mit Wundermedizinen hausieren geht, eher die Tragödie Hollywoods als in den voluminösen Tableaus von Parties und Studiobetrieb. Schlesinger hat offensichtlich für seinen Film ein ins Surreale übersteigter apokalyptischer Schluß vorgeschwebt, der Aufbegehren und Scheitern an dem pandämonischen Kunstbetrieb Hollywoods symbolisieren soll. Im Zeitalter des Katastrophenfilms entglitt ihm die nicht zwingend genug aus der Handlung entwickelte Kulmination leider in einen orgiastischen, selbstanklägerischen Bluttausch, der allzu aufgesetzt wirkt und die erstrebte Katharsis wohl kaum erreichen dürfte.

Konsequenter ist *Martin Scorseses* Film „*Alice Doesn't Live Here Anymore*“ (Alice wohnt hier nicht mehr). Auch dies ein Film über amerikanische Träume, über eine junge Frau, die sich allein im Leben behaupten muß. Alice, die in ihrer Jugend davon geträumt hat, einmal Sängerin zu werden, sieht sich nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes auf ihren Traum verwiesen, um für sich und den zwölfjährigen Jungen sorgen zu können. Sie verläßt New Mexico, fährt kreuz und quer durch Arizona, hat Pech mit ihren Freunden, lebt in kleinen Motels und schlägt sich schließlich als Serviererin durch. Der Film, der mit einem Traum beginnt, endet wieder mit einem Traum. Dazwischen liegt die komische und traurige Beschreibung einer Existenz, die immer typischere Züge der Low-Class-People im amerikanischen Mittelwesten annimmt. Scorsese bestätigt mit diesem Film, was schon seinen „*Mean Streets*“ auszeichnete, das Gespür für eine unpräzise Darstellung gesellschaftlicher Zustände und Entwicklungen.

Der beste amerikanische Film, der in Cannes lief, war ein kleiner bescheidener Außenseiter, der Film einer Frau über jüdische Einwanderer Ende des vergangenen Jahrhunderts. *Joan Micklin Silvers* „*Hester Street*“ verzichtet auf Farbe und große Darstellernamen, konzentriert sich aber dafür mit liebevoller Genauigkeit auf die Atmosphäre der Lower East Side von Manhattan und ihrer vorwiegend jüdischen Bevölkerung. Am Beispiel eines Emigranten, der rasch den Habitus der Neuen Welt annimmt, rekonstruiert Joan Silvers den Zusammenprall zweier Welten, als dessen junge, in der orthodoxen jüdischen Tradition erzogene Frau mit ihrem kleinen Sohn aus Rußland nachkommt. Die Ehe der beiden scheitert, und an den Stationen dieses Scheiterns fädelt sich wie von selbst eine Anthologie amerikanischer Verhaltensweisen auf. „*Hester Street*“ gelingt es meisterhaft, alle naheliegenden Klischees zu vermeiden und seine Geschichte mit all der Verschmitztheit, Hintersinnigkeit und bitteren Ironie zu erzählen, die den jüdischen Humor stets zur besten Selbstverteidigung einer um den Fortbestand ihrer Individualität kämpfenden Minderheit gemacht haben.

Die Freuden der Zivilisation

Um gesellschaftliche Zwänge ging es unter einem ganz anderen Vorzeichen in dem kanadischen Film „*Les Ordres*“ von *Michel Brault*. In einem Augenblick, wo auch bei uns politische Attentate und Entführungen zunehmen, berührt dieser Film ein brisantes Thema, zumal er gleichsam die Kehrseite der Bekämpfung politischer Verbrechen darstellt. Nach einer Reihe von Kidnappings wurde in Montreal ein Gesetz erlassen, das den Behörden das Recht kriegsmäßigen Vorgehens gegen alle verdächtigen Personen einräumte. Sozusagen über Nacht wurden 450 Menschen verhaftet. Obwohl die meisten von ihnen mit den Entführungen nichts zu tun hatten, wurden sie tagelang im Gefängnis festgehalten, ohne daß man ihnen den Grund ihrer Inhaftierung nannte, noch ihnen die Möglichkeit einer ordnungsgemäßen Verteidigung gab. Nach den Berichten von 50 dieser Inhaftierten drehte Brault seinen halbdokumentarischen Film. Seine Chancen in der Kinoauswertung werden sehr begrenzt sein; als Grundlage für Diskussionen über den Freiheitsspielraum in der Demokratie und die Rechte des Staats bei der Verfolgung von politischen Verbrechen bietet er jedoch eine Menge Stoff.

Mehrere Filme haben sich in der Filmgeschichte schon mit dem Romanschicksal von Robinson Crusoe beschäftigt. Sie taten es zumeist auf naive, bilderbuchhafte Art, allenfalls (wie bei Bunuel) mit einem leicht kritischen Beiklang. Ganz anders bei *Jack Gold*. Gold ist ein in Deutschland noch völlig unbekannter Regisseur², dessen Name in England sehr geschätzt wird. Er drehte dort einige vielbeachtete Fernsehspiele und (seit 1968) mehrere kritisch-ironische Spielfilme, deren bester „*The Reckoning*“, die bösartige Geschichte eines Karrieristen, ist. Golds neuer Film „*Man Friday*“ (Mensch Freitag) ist eine polemische Umkehrung der Geschichte von Robinson Crusoe. Die Not-

gemeinschaft zwischen Robinson und Freitag, die gemeinhin den unzivilisierten Wilden vom Wissen und Können des Weißen profitieren läßt, erscheint bei Jack Gold in völlig anderem Licht. Peter O'Toole verleiht seinem Robinson alle Züge des überheblich selbstbewußten Engländers, der den ihm zugelaufenen Wilden als willkommenes Objekt zur Herstellung des ihm eingepflichten hierarchischen Machtverhältnisses benutzt. Richard Roundtree hingegen stattet seinen Freitag mit so viel natürlicher Klugheit und Geschicklichkeit aus, daß er seinen Meister bald durchschaut und übertrifft. Dem an sich selbst verzweifelnden Robinson bleibt schließlich nur der Selbstmord. Aus dem zivilisationsverklärenden Abenteuerroman Defoes wurde eine gescheite, von brillanten Dialogen und Akteuren getragene Anti-Kolonisationsgeschichte, eine oft bitter-ironische Abrechnung mit der patriarchalischen Attitüde der weißen Weltbeglückter und ihrer egoistischen Selbstgerechtigkeit.

Von Ausgebeuteten und Verfolgten

Zum ersten Mal seit langer Zeit gehörten auch deutsche bzw. deutschsprachige Filme in Cannes wieder zum Gesprächsthema. Im Zwiespalt der Meinungen stand *Rainer Werner Fassbinders „Faustrecht der Freiheit“*³. In vielen Fassbinder-Filmen heißen die Helden Franz: in „Liebe ist kälter als der Tod“, in „Katzelmacher“, „Götter der Pest“, in „Whity“, im „Amerikanischen Soldat“ und in „Wildwechsel“. Diesmal, in „Faustrecht der Freiheit“, enthüllt der Franz seine Herkunft: er heißt Biberkopf, wie der Held in Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“. Und er wird, wie Döblins Held, von den andern ausgenutzt und übers Ohr gehauen: der kleine Ausgebeutete, der nach oben will, aber nur Prügel bezieht. Fassbinder hat sich immer wieder für die von der Gesellschaft Ausgenutzten, für die Außenseiter interessiert. Daß seine Geschichte diesmal in Homosexuellenkreisen spielt, bezeichnet er als zufällig.

Franz Biberkopf ist bei Fassbinder eine Rummelplatz-Existenz, ein Junge aus kleinen Verhältnissen, der nichts Rechtes gelernt hat und der seine ganzen Hoffnungen auf einen Lottogewinn setzt. Seine Einsätze finanziert er mit dem Geld, das er von seinen homosexuellen Freunden erhält. Eines Tages gewinnt er tatsächlich eine halbe Million. Eugen, der arrogante Sohn eines vor dem Ruin stehenden Unternehmers, schmeichelt sich in Franz' Gunst ein. Von dem gewonnenen Geld richtet er Franz und sich eine gemeinsame Luxuswohnung ein und bringt es sogar fertig, daß Franz dem bankrotten Unternehmen finanziell unter die Arme greift. Franz tut sich schwer in dem vornehmen Leben, das er nun führen muß, aber er glaubt an Eugens Zuneigung und bemerkt nicht, daß der ihn nur ausnutzt. Als ihm die Augen schließlich aufgehen, hat er sich schon so völlig verrannt, daß die Erkenntnis seiner Situation gleichbedeutend ist mit seinem totalen Zusammenbruch.

Fassbinder irrt, wenn er die Homosexualität in dieser Geschichte für eine bloße Zutat hält, für einen Ausweg, um das allzu dicke Melodram zu vermeiden. Vielmehr

würde die Geschichte ohne die Homosexuellen-Komponente ganz anders funktionieren. Sie wäre nichts anderes als ein dutzendmal variiertes Hollywood-Konzept. So wie Fassbinder hier die „Schwulen“ zeigt, als affektierte Gecken, möchte er das Melodram wohl durch die Komödie kaschieren. Nur fragt sich, wer das komisch findet. Fassbinder vermengt eine achtenswerte gesellschaftskritische Intention mit den sehr äußerlichen Attributen eines etwas mühsam umfunktionierten Genrefilms. Einen großen kommerziellen Erfolg, den endlichen Durchbruch beim breiten Publikum erwartet er sich von diesem Film. In manchen Sequenzen erreicht er in der Tat eine inszenatorische Leichtigkeit, wie sie die Filme Chabrols auszeichnet. Von den kühlen, analytischen Geschichten Chabrols ist er jedoch weit entfernt. Dem Moralisten Fassbinder liegt das Melodramatische halt doch näher als Dialektik und Ironie, die er im „Faustrecht der Freiheit“ konsequenter anzielen müßte, um die Story erträglich zu machen.

Der deutsche Film, der in Cannes allgemeines Aufsehen erregte, für den sogar der begehrte Regie-Preis abfiel, war *Werner Herzogs „Jeder für sich und Gott gegen alle“*. In allen seinen Filmen zeigte sich Herzog von den Randexistenzen der menschlichen Gesellschaft fasziniert; Anomalien und Kuriositäten der Natur haben ihn von jeher angezogen. Er geriet oft ins Zwielficht zwischen Ausbeutung und Mitgefühl; seine erklärten humanitären Intentionen wurden bei der Kritik häufig in Zweifel gezogen. Dabei machte seine sehr persönliche, bisweilen auch noch im Häßlichen und Abstoßenden das Poetische entdeckende Bildsprache es nicht leichter, mit den vielfach hermetischen Filmen Werner Herzogs fertig zu werden. Für die einen ist er der Prophet des neuen deutschen Films, für die anderen ein Ästhet mit einem kleinen Hang zum Sadismus. Sein neuer Film zeigt, daß sich Werner Herzog nicht leicht in Schubladen einordnen läßt, daß er sicher der komplexeste und komplizierteste unter den jungen deutschen Regisseuren ist, auch wenn sein Kaspar-Hauser-Film vielen als leicht verständlich vorkommen wird. In einer vordergründigen Sicht, die nur die plane Geschichte, die Abfolge äußerer Ereignisse und Entwicklungen umfaßt, ist er das auch.

Herzog berichtet mit freien Abwandlungen die Geschichte des Findelkindes Kaspar Hauser, der in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf dem Marktplatz einer fränkischen Kleinstadt aufgefunden wurde, unterentwickelt, der Sprache nicht mächtig und mit den Lebensgewohnheiten eher eines Tieres denn eines Menschen. Der eigentliche Film aber beginnt erst dahinter, fängt erst an bei der Einbettung der Erzählung in kunstvoll verfremdete, fast illusionäre Landschaftsbilder, bei den Träumen Kaspars, bei dem Gespräch mit dem Professor, der Kaspar eine logische Falle stellt, und schließlich dem für Herzog so bezeichnenden Schausteller mit den vier Wundern der Welt. Der Erzählung der Lebensgeschichte läuft gleichsam eine zweite Ebene parallel, aus der sich erst der Film konstituiert. Diese Ebene reicht weit hinein in den Bereich des Phantastischen und löst immer wieder Erinnerungen an E. T. A. Hoffmann und auch an Edgar Allen Poe aus. „Jeder für sich und Gott gegen alle“ gewinnt seine entscheidende Dimension erst aus der Weiterführung der realen Geschichte in die Phantasie.

Herzog hat dem Film einen Satz aus Büchners „Lenz“ vorangestellt, der das schon zu Beginn gleich signalisiert: „Hören Sie nicht das entsetzliche Schreien ringsum, das man gewöhnlich die Stille heißt?“ Es ist der lautlose Schrei dessen, der anders ist, von dem Herzogs Film handelt, der vergebliche Schrei gegen eine Gesellschaft, die „nicht verstehen, sondern schließen gelernt“ hat, die nur duldet, was sich ihr anpaßt. Die Deformation, die man nach Kaspars Tod in dessen Gehirn sucht, entdeckt Herzog bei der bürgerlichen Gesellschaft selbst. Sein Film ist ein Plädoyer für die Individualität, wie es auf andere Weise die Helden Peter Handkes oder Peter Schneiders „Lenz“ sind.

Ebensowenig wie Herzogs Film als historisch abgetan werden kann, vermag man Rolf Lyssys „Konfrontation“ allein in die Vergangenheit zu verweisen. Lyssy rekonstruiert in seinem Film das Attentat des jugoslawischen Juden David Frankfurter auf den Repräsentanten der Nazi-Ideologie in der Schweiz, Wilhelm Gustloff. Sorgsam wird zunächst im ständigen Wechsel historischer Dokumentationen und verblüffend gut integrierter Spielszenen die Vorgeschichte aufgezeigt: Frankfurters Studienzeit in Berlin, seine Erfahrung der ersten Judenverfolgungen, seine Flucht vor der ihm unerträglichen Ideologie, noch bevor andere Juden sie als lebensbedrohend empfanden, Frankfurters Jahre in Bern und seine Begegnungen mit Schweizer Nationalsozialisten. Nicht die Person Gustloffs wollte er mit den tödlichen Schüssen treffen, sondern die Ideologie, deren Unmenschlichkeit er früh schon erkannte und gegen deren Ausbreitung er zwanghaft etwas unternehmen mußte.

Lyssys Film erstaunt durch eine Sorgfalt sowohl bei den historischen Recherchen wie bei der Aufbereitung des Materials als Spielfilm, die in der Filmgeschichte ihresgleichen sucht. Selten hat man sich als Zuschauer so intensiv in der Rolle des Zeugen eines historischen Geschehens empfunden wie hier. Diese Intensität steigert sich in den Szenen des Prozesses zu einer über die geschichtliche Situation hinausweisenden Auseinandersetzung mit der Verantwortlichkeit des einzelnen in der Gesellschaft. Folgerichtig läßt Lyssy zum Schluß seines Films den wirklichen David Frankfurter zu Wort kommen, der heute in Israel lebt. Aus seinen Worten spürt man die Furcht davor, daß Intoleranz und Feindseligkeit auch heute noch das Denken und Handeln vieler Menschen bestimmen könnten.

ANMERKUNGEN

¹ Siehe den Beitrag: Amerikas Kino lebt. Neue Trends und Wirkungen des Filmschaffens in den USA, in dieser Zschr. 192 (1974) 602 ff.

² Im Oktober 1975 wird Golds Film „The Reckoning“ in den dritten Fernsehprogrammen gezeigt. Die ARD plant für einen späteren Zeitpunkt eine kleine Werkschau mit mehreren Filmen des Regisseurs.

³ Zu früheren Filmen Rainer Werner Fassbinders siehe diese Zschr. 186 (1970) 206 ff. („Warum läuft Herr R. Amok?“), 188 (1971) 205 („Whity“) und 190 (1972) 200 f. („Die bitteren Tränen der Petra von Kant“).