

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 159

Artikel: Cannes spéciale
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866737>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

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

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian
052 / 25 64 44

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Mitarbeiter dieser Nummer:
Norbert Grob, Gerhard Midding,
Christoph Settele, Frank
Schnelle, Pia Horlacher, Gerhard
Waeger, Peter Hasenberg,
Pierre Lachat, Peter Kremski,
Michael Lang, Wolfram Knorr,
Jochen Brunow, Thomas
Christen.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

Satz:
Jeanette Ebert, Josef Stutzer
Druck und Fertigung:
Konkordia Druck- und Verlags-
AG, Winterthur

Fotos:
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Challenger Films, Lau-
sanne; Reinhard Meier, St.Gallen;
Cactus Film, Pia Horlacher,
Monopol Films, Monopole
Pathé, Rialto Film, Zürich;
Norbert Grob, Stiftung Deut-
sche Kinemathek, Berlin; Uwe
Wiedleroth, Stuttgart.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 38.- / DM. 38.- / ÖS. 350
Solidaritätsabonnement:
sFr. 50.- / DM. 50.- / ÖS. 450
übrige Länder Inlandpreis
zuzüglich Porto und Versand

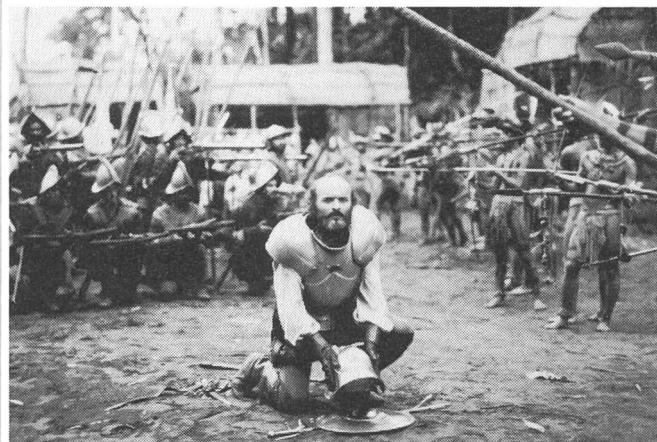
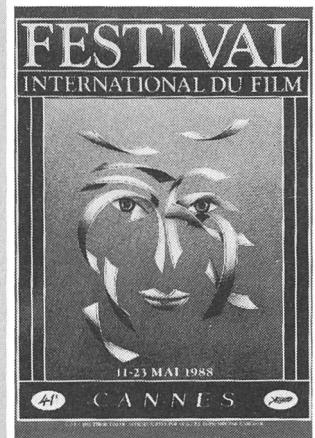
Vertrieb:
Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Heidi Rinderer, 052 / 27 45 58
Rolf Aurich, Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1,
0511 / 85 35 40
Hans Schifferle, Friedenheimer-
str. 149/5, D-8000 München 21
089 / 56 11 12
S.R.Pyrker, Columbusgasse 2,
A-1100 Wien, 0222 / 64 01 26

Kontoverbindungen filmbulletin:
Postamt Zürich: 80-49249-3
Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805
Österreichische Postsparkasse:
Scheckkontonummer 7488.546
Bank: Zürcher Kantonalbank,
Agentur Aussersihl, 8026 Zürich;
Konto: 3512 - 8.76 59 08.9 K

Preise für Anzeigen auf Anfrage.

 Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

Cannes spéciale



EL DORADO von Carlos Saura

Entlang der Strassen vom Flughafen in Nizza nach Cannes immer wieder die Sprayinschrift: Le Pen. Die französischen Präsidentschaftswahlen sind eben vorbei. In einer Sondervorstellung dann während dem Festival das viereinhalbstündige Dokument von Marcel Ophüls zum Thema Klaus Barbie und der nicht verarbeitete Faschismus: HOTEL TERMINUS. Spitzbübisch zuweilen, möglichst umfassend immer, ist der Autor den Spuren des Schlächters von Lyon nachgegangen, und was er in Frankreich, Deutschland, in Süd- und Nordamerika vorgefunden hat, das sind Spuren einer Vergangenheit, die oftmals völlig ungebrochen weiterlebt. Durch Betroffene des Holocausts einerseits – «J'ai oublié de grandir à Auschwitz», sagt ihm eine kleine Frau auf einer Strasse von Lyon –, durch Beteiligte am Holocaust andererseits, die entweder nichts mehr wissen wollen («ist ja schon so lange her») oder nie begreifen werden («Der Klaus, das war ein toller Typ, ein guter Kamerad»). Ophüls sichert nicht nur die Spuren, zeigt nicht nur auf, wie die Arbeit eines Barbie in Lateinamerika weiterging, er schliesst auch die vierzigjährige Distanz, deren Bezüge zur Gegenwart so viele nicht sehen wollen, obwohl Jean-Marie Le Pen von jedem siebenten Franzosen zum Staatspräsidenten erkoren würde. Eigentlich brauchte das Kino und erst recht das Fernsehen viel mehr derart clevere, reaktionsschnelle Fragensteller wie Ophüls, der immer wieder nachhakt und seine Gesprächspartner die Entblösungen ein zweites Mal aussprechen lässt.

Weit belangloser, mit einem Sprung ins Blaue nämlich, war das diesjährige Filmfestival in

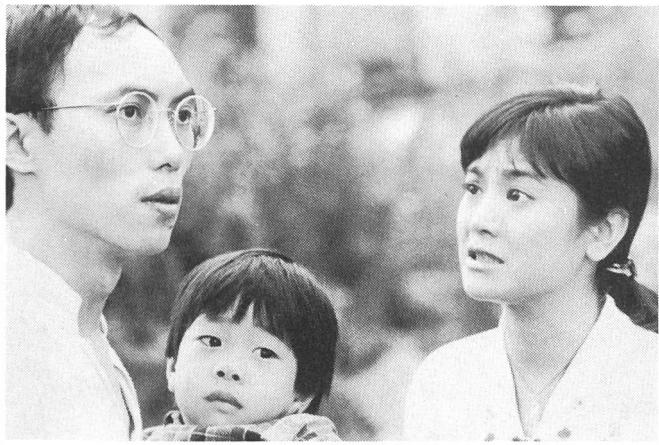
Cannes eröffnet worden. Während es draussen regnete und die Strände leergefegt waren, sauste drinnen auf der Leinwand des grossen Festivalsaales die Kamera tief über eine im Sonnenlicht glitzernde Meeressfläche. Und es tauchte eine aufgeblähte Luftblase auf, losgelassen von Frankreichs New-Wave-Wunderknaben Luc Besson. Nach seinem stilbewussten Debüt mit LE DERNIER COMBAT und dem wohlgestylten Metro-Fetzer SUBWAY hat es Besson mit seinem dritten Film LE GRAND BLEU zurückgezogen zu seinen Ursprüngen. Der Plot ist von der Einfachheit eines schlechten Comics, mit einigen gelungenen visuellen Einfällen, auf Schauplätzen von Griechenland bis Peru in Szene gebracht: Zwei Kindheitsfeinde treffen sich nach Jahren beim Wettauchen, tauchen und tauchen und tauchen. Zwischen-durch taucht eine Frau auf und einer der beiden ganz unter; und am Ende taucht nur noch einer, und niemand weiss, ob er noch auftaucht. Besson verschenkt seine Idee von der Regression ins Wasser an knallige optische und akustische Effekte, so dass am Schluss ausgerechnet die Stille des Meeres, die da aufgesucht wird, im musikalischen und optischen Lärm des Filmes verloren geht.

Kindheitsträume erfüllt

In Cannes haben dieses Jahr einige der traditionellen grossen Namen gefehlt, und dies wohl eher deshalb, weil sie keine neuen Filme bereit hatten, als aus einer neuen Festivalpolitik heraus. Die unübersehbare Lücke füllten die Verantwortlichen mit neuen oder noch nicht so bekannten Namen und machten daraus

gleich auch noch eine neue Strategie: Das Festival von Cannes wollte sich jetzt auch in seinem Hauptprogramm vermehrt dem jungen Filmschaffen widmen, habe quasi eine neue Nouvelle Vague ausgemacht – wäre ja langsam auch wieder mal an der Zeit... –, oder so. Davon zu reden erscheint aber doch noch einiges zu früh. Wenn Cannes in diesem Jahr eines klar gemacht hat, so vielleicht das, dass die Briten heute mit ihrer Produktion das aufregendste Kino zu bieten haben. An der Croisette jedenfalls hinterliessen sie den besten Gesamteindruck.

Auffallend viele Autorinnen und Autoren haben sich in diesem Jahr der eigenen Kindheit zugewandt oder sich aber ganz einfach alte Jugendträume filmisch erfüllt. Zu den ersten gehörte die Französin Claire Denis, die mit CHOCOLAT ihre Kindheit in Afrika noch einmal wiedergelebt, das Dasein als Kolonialistenspross auf einem Kontinent, auf dem sie so eigentlich nichts verloren hat, ein Dasein, das sie allmählich auch als verlogen erfuhr. Zu den letzteren war sicherlich der Spanier Carlos Saura zu zählen, der sich einen alten Traum erfüllte, nachdem er das notwendige Geld aufzutreiben konnte. Er wollte einmal so richtig grosses Kino machen, spielen können, ohne den Produzenten ständig um mehr Sackgeld bitten zu müssen. In EL DORADO greift er die Geschichte des legendären Aguirre auf, der mit vierhundert Leuten aufbrach, um das vom Mythos verheissene goldene Land zu finden. Anders als seine Vorgänger (etwa Werner Herzog mit AGUIRRE, DER ZORN GOTTES) dämonisiert Saura die Figur des Eroberungsoffiziers in spanischen Gnaden nicht. Er gestaltet, den



SOURSWEET von Mike Newell

Chroniken folgend und hervorragend interpretiert von Omero Antonutti, das Bild eines Mannes, der von einer Idee, die Freiheit heißt, besessen ist. Sein Verhängnis wird die Tat, dass er die Freiheit über die Gewaltanwendung erreichen will. Episch angelegt schildert der Film die Fahrt einer Menschengruppe auf ein Ziel hin, das angestrebt aber nie erreicht werden kann.

Viel handwerkliche Sorgfalt

Saura holt gross aus und schweigt in den Bildern. Wie sein Film ist aber manch anderer am diesjährigen Festival, wo zweieinhalb- bis dreistündige Beiträge zur Tagesordnung gehörten, letztlich zu lang geraten. BIRD beispielsweise, die von Clint Eastwood verfilmte Biographie des Saxophonisten Charlie Parker, verfügt zwar über eine ausgezeichnete Tonspur und natürlich dem Stoff entsprechende Musik, doch sucht man optisch drei dunkle Stunden lang die schwarzen Gesichter vor dem nächtlichen Hintergrund auszumachen. Handwerkliche Sorgfalt war daneben das, was dominierte, eine Sorgfalt, der man wie im Fall des aus nicht nachvollziehbaren Gründen mit der Palme d'Or ausgezeichneten dänischen Filmes PELLE DER ERÖBERER wenig entgegenhalten konnte, die aber auch jegliche Impulse vermissen liess.

Die wirklich aufregenden und anregenden Filme, jene Werke, von denen man noch reden wird, die uns noch weiter beschäftigen können, blieben spärlich. Sicherlich gehörten dazu SUR vom Argentinier Fernando Solanas, KLEINER FILM ÜBER DAS TÖTEN vom Po-

len Krzysztof Kieslowski, DROWNING BY NUMBERS vom unverwüstlichen Briten Peter Greenaway, ONIMARU vom Japaner Kiju Yoshida (eine sehr eigenwillige Verfilmung von Charlotte Brontës Roman *Wuthering Heights*) und Peter Menges A WORLD APART. Solanas erster Film nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Frankreich folgt einem freigelassenen politischen Gefangenen nach der Demokratisierung in seiner Heimat auf dem Weg nach Hause. Es ist ein Weg ins Ungewisse, ein Gang, der ihn an Ereignissen in den Jahren vor und während seiner Absenz vorbeiführt, Erinnerungen aufflackern lässt und allmählich die Liebe wieder bringt, die ihm und seinem Land genommen wurde. Solanas lässt die Zeiten und die Figuren ineinander verfließen, mit einer Bildsprache, die leise Verbindungen schafft und die Zeit im Nebel der Erinnerung aufhebt. Die Nacht der Heimkehr ist geprägt von der Dunkelheit der Existenz in der Zeit der Diktatur.

Stärke der Verdichtung

Das Zusammenführen verschiedener Wege ist auch Kieslowskis Stärke. Er stellt zwei Tötungsakte einander mit unbeschönigter Brutalität ihres Ablaufs gegenüber. Sie gründen auf den Erfahrungen eines Individuums und auf den Gesetzen des Staates. Ein Jugendlicher bringt einen Taxifahrer um, damit er mit dem Wagen und seiner Freundin der ihm ausweglos scheinenden Situation seines Warschauer Alltags entfliehen kann. Er wird zum Tod durch Hängen verurteilt. Das mutet in der sorgsam angelegten und zeitbezogenen Betrachtung einerseits an wie



A WORLD APART von Chris Menges

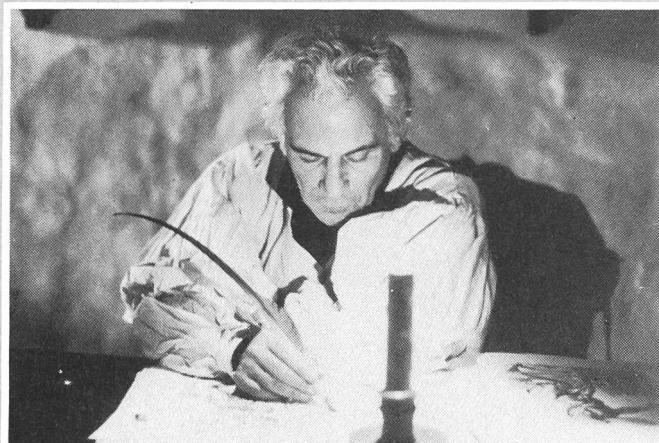
eine vierte Episode von Antonionis vor gut dreissig Jahren entstandenem I VINTI, ist aber darüber hinaus auch eine veheemente Anklage gegen die Todesstrafe, die im zweiten Teil von Kieslowskis Film mit derselben Konsequenz an dem Jungen vollstreckt wird, wie dieser zuvor seine Tat vollzog. Dass der Pole ohne Auszeichnung heimkehren musste, ist bedauerlich, gehörte doch gerade sein Film zu jenen Beiträgen, die konzus und ohne Umwege ausformuliert waren. Kieslowski greift die drei Spuren, jene des Taxifahrers, jene des jugendlichen Täters und die seines späteren Verteidigers, aus dem Warschauer Alltag heraus auf. Er führt sie zuerst aneinander vorbei und schliesslich zufällig zusammen. Die Stärke und Kraft seines Filmes liegt just in der Zurückhaltung, der nahezu sachlichen Schilderung zweier Tötungsabläufe, die je andere Ursprünge und Konsequenzen haben.

Kiju Yoshida, der Japaner, kommt dem Wahnsinn der gesteigerten Gefühle in seiner stilisierten Brontë-Version wohl am klarsten auf die Spur. Er haftet zwar etwas nahe an Kurosawas letzten Filmen, arbeitet wie Luc Besson mit der betonten Wucht von Bildern und Tönen, doch während der Franzose gleichsam schwimmend ohne Grund an der Oberfläche des Effektvollen bleibt, dringt der Japaner ein, reisst die Wunden auf, die Liebe und Hass schlagen können. Im Gegensatz dazu steht der Brite Chris Menges, der sich als Kameramann von Filmen wie LOOKS AND SMILES (Ken Loach) oder KILLING FIELDS (Roland Joffé) einen Namen geschaffen hat und innerhalb von nur drei Jahren zwei Oscars zugesprochen erhielt. In seinem Regie-Erst-

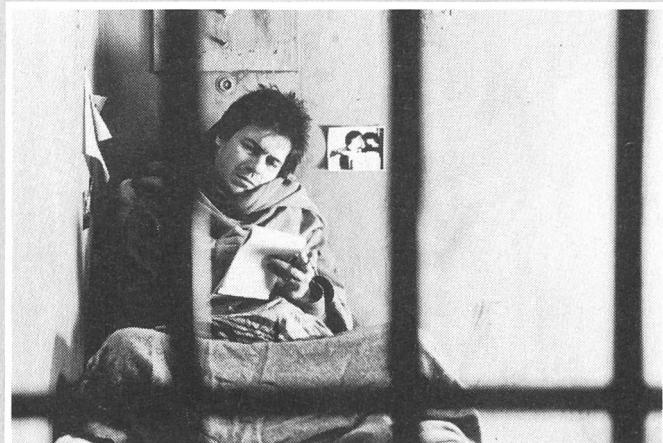
ling A WORLD APART blickt er zurück auf einige Ereignisse in Südafrika, 1963. Aber er geht, anders als sein Landsmann Richard Attenborough in CRY FREEDOM, nicht vom Spektakulären aus. Genau weil er die Hauptsache, das alltägliche Verhalten des Einzelnen, zur Nebensache macht, verdeutlicht er, dass Apartheid Dinge sind, die tief in den Köpfen der Menschen stecken. In den leisen Tönen schafft er erst recht ein bewegendes Plädoyer gegen den Rassistenstaat in Südafrika. Menges erzählt nach einem Drehbuch von Shawn Solvo die authentische Geschichte eines weissen Mädchens, das lernen muss, mit der Tatsache zu leben, dass seine Mutter als politisch aktive Journalistin andere Prioritäten setzen muss im Leben als die Betreuung der eigenen Kinder. Der Film behält über weite Strecken die Perspektive des Mädchens, das Dinge, die sich um es herum ereignen, nicht verstehen kann, weil sie auf einer menschenverachtenden Ideologie gründen. Da ist wie in Louis Malles AU REVOIR LES ENFANTS eine private, aus der Erinnerung aufgearbeitete Geschichte durch Menges zeitlos gültig formuliert.

Film als unverwüstliches Spiel

Für einen Glanzpunkt in Sachen ungebrochener Spielfreude sorgte auch in diesem Jahr ein anderer Brite: Peter Greenaway. Er hat schon immer einen Hang zu selbstbewussten Frauengestalten gehabt, die sich den lästig gewordenen Mannsbildern mit Cleverness und Geschick zu entledigen wussten, indem sie sie zu Opfern ihrer eigenen Über-



L'OEUVRE AU NOIR von André Delvaux



SUR von Fernando Solanas

heblichkeit werden liessen. In DROWNING BY NUMBERS lässt er drei Generationen von Frauen nacheinander ihre Gatten auszählen, weil sie sich als untauglich und überflüssig erwiesen haben. Er inszeniert ein dreifaches Ertränken eines fremdgehenden Gärtners, eines strebsamen Geschäftsmannes und eines arbeitslosen Nichtschwimmers – und krönt das ganze mit dem vereinigten Tauchenlassen des für die Fälle zuständigen, nicht immer ganz selbstlos wirkenden Richters. Das Elend dieser Männer ist die Tatsache, dass sie nicht schwimmen können – weder im Wasser noch zu Land. Greenaway kreiert, einmal mehr, aus hunderten von Einzelteilen, vielschichtigen Bildern und betörend vieldeutigen Dialogen eine Welt, in der sich eine unmoralische Geschichte mit Moral erzählen lässt. Alles ist künstlich, oder nichts; Illusionen braucht sich keiner zu machen. Greenaway gehört zu jenen Autoren, die unverkennbar eigene Filme schaffen, eigenwillige, versponnene, irre Konstruktionen, die zu keinem Zeitpunkt vortäuschen, Abbilder von Realität zu sein. Im Prinzip bestätigt sein Film die These, die der junge Dorflehrer in Chen Kaiges poesievolltem Wettbewerbsbeitrag LE ROI DES ENFANTS gegen die chinesische Kulturrevolution stellt: Es gilt, einen eigenen Weg zu finden, wenn man kreativ bleiben will, einen Weg, der über das Setzen von eigenen Zeichen führt: Versionen eigener Visionen. Kaige hat in einem ruhig betrachtenden, immer wieder auf kleinen Details verharrenden Film die Erlebnisse eines jungen Lehrers beschrieben, der nach der Kulturrevolution in ein entlegenes Dorf zwangsversetzt wird, um das

Landleben aus nächster Nähe zu erfahren. Nachdem er feststellt, dass die Schüler auch hier nichts anderes gelernt haben, als Wörterbücher auswendig zu büffeln, versucht er sie zu eigener Kreativität anzuregen und wird genau deshalb schliesslich von der Schule verwiesen.

Stark vertreten waren die Amerikaner, vom bereits erwähnten Clint Eastwood über Robert Redford bis hin zu Paul Schrader und dem Newcomer John Lafia. Abgesehen von Bill Coutures Dokumentarfilm DEAR AMERICA, in dem anhand von Dokumentarfilmmaterial und Auszügen aus Briefen von in Vietnam kämpfenden GIs der Krieg der Amis im Fernen Osten noch einmal rekonstruiert wird – streng aus amerikanischer Perspektive weiterhin, aber immerhin von bewegender Authentizität –, war politisch wenig zu holen. Paul Schrader vergab die Chance einer echten Auseinandersetzung mit dem Fall PATTY HEARST an eine naive Schauermauer von karikierten Terroristen und dem armen verführten Mädchen aus gutem Haus, so dass sich die Amis die Publikumsgunst einzig auf der Unterhaltungsebene holen konnten, und dort gleich doppelt bei: Robert Redford mit THE MELAGRO BEANFIELD WAR und John Lafia mit THE BLUE IGUANA. Redford erzählt die alte Geschichte des Aufstands eines kleinen Dorfes, das von grossen Spekulations-Interessen heimgesucht werden soll und sich langsam aber vehement zu wehren beginnt. Lafia gestaltete einen irrwitzigen Erstling, in dem ein Privat Eye genötigt wird, eine mittelamerikanische Geldwäscherei auffliegen zu lassen und das Geschäft mit Bravour erledigt. Ob

im Grösseren (wie Redford) oder im Kleineren (wie Lafia): Zwei Aufsteller, die sich durch ihre tränen Dialoge, die szenischen Einfälle und nicht zuletzt für die Konzentration aufs Wesentliche auszeichnen. In diesen Beziehungen könnten einige Europäer noch immer etwas lernen.

68 liegt weit zurück

Am 18. Mai 1968 hatten François Truffaut, Jean-Luc Godard, Louis Malle und andere Vertreter der Nouvelle Vague in Cannes angesichts der aktuellen Ereignisse in Paris die Beendigung des Festivals gefordert. Man verhinderte im Einvernehmen mit Carlos Saura die Projektion von dessen PEP-PERMINT FRAPPE, und schon einen Tag später wurde das Festival abgebrochen. Das Kind dieser Ereignisse hieß ein Jahr später Quinzaine des Réaliseurs, ein Parallelprogramm, das fortan das Festival mit wesentlichen Impulsen begleiten sollte. 1988 ist die Quinzaine zwanzig geworden, und weil ihre Heimat, der alte «Palais du festival», in den kommenden Monaten einem Hotelbunker der Hiltonkette weichen muss, ist ihre Zukunft noch ungewiss. Viel Glitzer und Glamour bietet man sich in Cannes aber längst wieder, und zwanzig Jahre nach dem 68er Eclat ist Äusserliches wie der Zwang zum Smoking in den Abendvorstellungen wieder tonangebend. Eine ganze Liste von Tenüvorschriften, je nach Vorstellung, zwingt die Teilnehmer zu Uniformiertheit. Einzig ein Richard Gere kann es sich leisten, in Jeans und Sportjacke aufzukreuzen, und bei den Frauen bleibt der Spielraum bis zu praktisch gar nichts (Cicciolina) gross. Zu den Autoren, die sich in den Jahren seit 1968 selber treu geblieben sind, gehört Jean-Luc Godard, der vom französischen Pay-TV Canal Plus den Auftrag übernahm, eine fünfteilige HISTOIRE(S) DU CINEMA zu kreieren. Das Kino werde fälschlicherweise immer noch der Kommunikation zugeordnet, stellt er darin fest, dabei gehöre es doch in den Bereich der Kosmetik, denn Maquillage sei alles, was den Geldgebern noch zähle. Wenn also nach zwei Wochen einige wenige Produktionen tatsächlich aus den zahllosen Eindrücken des Kosmetikmarktes von Cannes herausragen, so just jene, die unter Kino mehr verstehen als das jährliche Neuschminken alter Gesichtsmuster. Godard sagt in seinem historischen Exkurs auch: «Ich rede in Worten, weil ich am Fernsehen erscheine, und da existieren die Dinge nur durch den Namen, den ich ihnen gebe.» Kino ist mehr, auch wenn es ohne Fernsehen nicht mehr denkbar ist. Der Preisträger des letzten Jahres, Pialats SOUS LE SOLEIL DU SATAN, wurde während dem diesjährigen Festival als Video lanciert – die Werbekampagne führten vier aus Brasilien textilfrei eingeflogene Strandschönheiten: Maquillage. Wenn Autoren zunehmend zu Funktionsträgern ihrer Unternehmungen werden, so sind es immer wieder die Schauspielerinnen und Schauspieler, die Filme übers abgefilmte Theater hinaus mehr oder minder zu retten vermögen. Da ist ein Ben Kingsley, der James Deardons (dem Autoren von FATAL ATTRACTION) kostümierter Spionagestory PASCAL'S ISLAND auf einer griechischen Insel erst den Charakter der Zerbrechlichkeit verleiht, da ist Natasha Richardson, die eine



DROWNING BY NUMBERS von Peter Greenaway



BIRD von Clint Eastwood

Tochter von Tony Richardson und Vanessa Redgrave, die Paul Schraders unsäglich naive Politmär PATTY HEARST durch ihre Arbeit überhaupt erträglich macht, da sind die drei Frauen in Margaretha von Trottas Konstrukt DREI SCHWESTERN (Fanny Ardant, Greta Scacchi und Valeria Golino), die zwar nicht verdecken können, dass die Regisseurin (wie zu viele ihrer Berufsgenossen im Film) von Schauspielerführung keine grosse Ahnung hat, aber durch ihre Präsenz den Film allein schon prägen. Von Margaretha von Trottas Film dürfte man übrigens laut Anweisungen des Produzenten in Cannes den deutschen Titel nicht nennen, da es sich um eine italienische Produktion handelt. Es wurde schriftlich verordnet, dass der Film nur einen italienischen, einen englischen oder einen französischen Titel haben könne. Vielleicht wollte man damit von der mangelnden Qualität ablenken...

Ein Holländer, zwei Briten, ein Tscheche, eine Russin

Das Programm zwischen Wettbewerb, Un certain regard und der Quinzaine des Réalisateurs war in diesem Jahr auffallend ausgeglichen. Das mag mit der erwähnten neuen oder vorübergehenden Stossrichtung zusammenhängen, die verhältnismässig viele jüngere Autorinnen und Autoren in den Wettbewerb brachte. In den Nebenveranstaltungen jedenfalls fiel unter anderem der Holländer Dannie Danniell auf, der in seinem einstündigen Quinzainebeitrag El einen umwerfenden Blick auf die Sprachlosigkeit des Durchschnitts wirft, wenn er einen Bäcker in der Niedlichkeit eines Provinznestes auf

Frauensuche zwingt. Oder einmal mehr die beiden Briten Terence Davies und Mike Newell. Der erstere fasst seine beklemmenden Jugenderinnerungen in DISTANT VOICES, STILL LIVES erneut in gültige Cadre, wenn er eine Familie in den fünfziger Jahren in Liverpool zeigt als Menschen, die sich in ständiger Passage befinden zwischen oben und unten, zwischen innen und aussen, zwischen den Räumen ihres engen Reihenhäuschens. Der zweite, Mike Newell, entwirft in London selber einen lange Zeit rein fernöstlich anmutenden Film, indem er in SOURSWEET mit derselben Brillanz und Milieu-Versessenheit in Chinatown verweilt, wie er es in DANCE WITH A STRANGER mit den fünfziger Jahren als Spielzeit tat. Er skizziert das Schicksal einer Einwanderungsfamilie, die sich in kleinen Schritten zu einem eigenen China-Restaurant hocharbeiten möchte, deren Vater aber in Verschuldung gerät und damit rasch in die verhängnisvolle Abhängigkeit der Drogenmafia. Newell hat zwei faszinierende Londoer Dekors ausgeschöpft: Chinatown zum einen (es dauert vielleicht eine Stunde, bis ein roter Doppeldeckerbus im Hintergrund klarmacht, dass sein Film nicht in Hongkong spielt), die randständige Grossstadt zum anderen, wo die Chinesenfamilie zwischen Tube, Alteisenhandel und Altwarenauflömlern ihren Traum vom eigenen Restaurant wahr macht. Bleiben noch zwei neben Kieslowski erwähnenswerte Produktionen der östlichen Hemisphäre, die in diesem Jahr nicht sonderlich aufregend vertreten waren, zu erwähnen: PROC (Warum?) vom Tschechen Karel Smyczek und SREDI SERYRK KAMNEY (Unter den grauen

Steinen) von Kira Muratowa. Der tschechische Film verblüffte mich durch seine thematische Nähe zu einem der aufregendsten Dokumentarfilme der Sowjetunion im vergangenen Jahr (IST ES EINFACH, JUNG ZU SEIN?). Als Spielfilm versucht er möglichst dokumentarisch, fast reportagehaft, nachzuzeichnen, weshalb es zum Prozess gegen acht Jugendliche kam, die auf der Heimreise von einem Fussballspiel von Spartak Prag einen Eisenbahnwagen zu Schrott und einige Reisende und die Schaffnerin zu einem Nervenzusammenbruch brachten. Der Ausgangspunkt war offenbar ein reelles Ereignis, doch fragt sich Karel Smyczek schon im Titel: Warum kam es dazu? Die Gründe kann er im Spielfilm andeuten: Zerrüttete Familien, Unzufriedenheit am Arbeitsplatz, Beziehungsprobleme, Untergebenendasein. Kira Muratowas bisher unveröffentlichter Film – entstanden war er 1983, sie selber sah ihn sich mit dem Publikum in Cannes zum ersten Mal in seiner jetzigen Fassung an – hatte nichts von der berichterstattenden Klarheit des tschechischen Beitrages, ihre Sprache ist die Poesie. Dennoch fragt es sich, ob die vorliegende Montage dieser in den Wirren der Vorrrevolutionszeit spielenden Geschichte zwischen Kindern zweier Gesellschaftsschichten tatsächlich den Intentionen der Autorin entsprach. Sie selber nahm nicht klar auf die entsprechende Frage Stellung. Was im fragmentartigen Charakter des kleinen Filmes bestehen bleibt, ist ihr Drang nach einem Ausdruck über die poetische Kraft der Film Bilder, die Suche nach einer eigenständigen Sprache und damit genau das, was man bei einer ganzen Reihe von

sauber realisierten Filmen in diesem Jahr vermisste. Solides Handwerk immer wieder, als solches mitunter austauschbar. Zuwenig zwingende Suche nach eigenständigem Ausdruck. Dort aber wird das Kino der Autoren und Autorinnen seine Überlebenschance haben.

Walter Ruggle

Die Preise:

Enttäuschend in diesem Jahr der Hauptpreis, die Palme d'Or. Sie ging an den dänischen Wettbewerbsbeitrag PELLE – DER EROBERER von Billie August. Der grosse Spezialpreis der Jury wurde dem Briten Chris Menges zugesprochen für A WORLD APART und der Regiepreis ging an den Argentiner Fernando Solanas für seinen Film SUR. Als bester künstlerischer Beitrag wurde Peter Greenaways DROWNING BY NUMBERS gewürdigt, und die Darsteller/innen-Preise gingen an Barbara Hershey, Jodhi May und Linda Mvusi (A WORLD APART) und an Forest Whitaker (BIRD). Eastwoods Film erhielt obendrein eine Auszeichnung für die hervorragende Tonarbeit. Die Goldene Kamera für den besten Erstlingsfilm ging an die Inderin Nira Mair für SALAM BOMBAY und der Franzose Marcel Ophüls erhielt für HOTEL TERMINUS den Preis der Filmkritik zugesprochen. ■