

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 29 (1977)

Heft: 12

Artikel: Cannes : "médiocrité" in der zweiten Hälfte

Autor: Jaeggi, Urs

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933019>

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: 02.02.2026

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

Cannes: «médiocrité» in der zweiten Hälfte

Notizen aus dem Festival-Tagebuch vom 20.–27. Mai

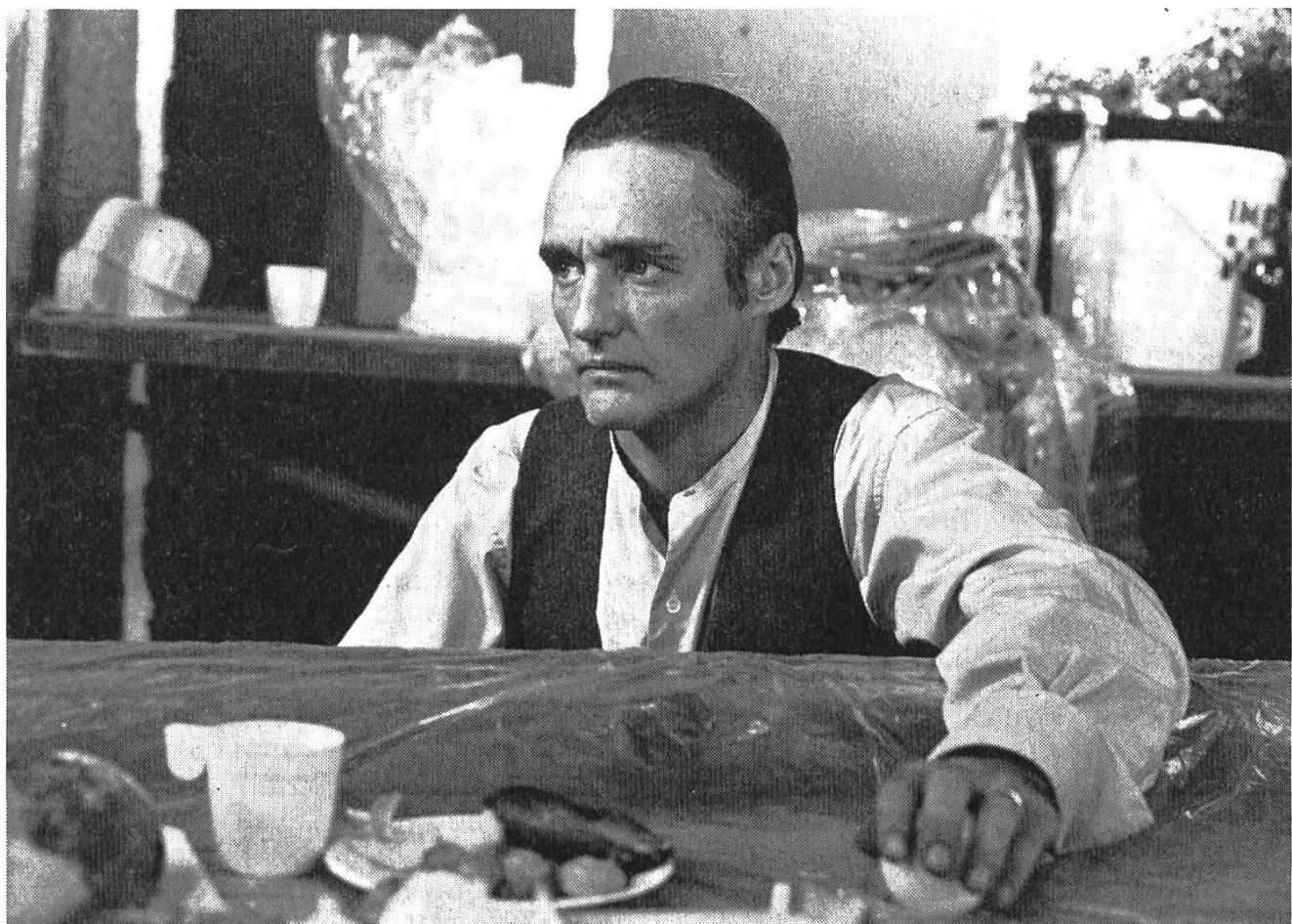
Was das diesjährige Festival von Cannes – zumindest seine zweite Hälfte – auszeichnet, ist das Mittelmass. Zwar gibt es, anders als in früheren Jahren keine Filme mehr, die total abfallen, aber es fehlen dafür weitgehend auch jene Werke, für die allein an die Côte d’Azur zu fahren sich gelohnt hätte. Woran das liegt, ist so einfach gar nicht zu ergründen. Auffallend ist, dass das politische Engagement vieler Autoren sich abgeschwächt hat. Der Film wird als Kampfmittel gegen soziale und politische Unterdrückung nicht mehr in dem Masse eingesetzt, wie in den Jahren nach 1968. Die Filme, die sich mit solchen Themen befassen, sind Instrumente der Beobachtung geworden. Sie stellen fest, notieren, protokollieren. Ihre Kraft schöpfen sie allenfalls aus den Emotionen, die das Gezeigte beim Zuschauer auslöst. Der Spielfilm im speziellen hat sich vermehrt wieder auf das Erzählerische verlegt: Geschichten finden ihren Niederschlag in Bildern. Oftmals dient als Vorlage dazu die Literatur.

Von der Schwierigkeit, Böll zu verfilmen...

Immer wieder reizt Heinrich Böll die Filmautoren zur Adaption seiner Werke. «Das Brot der frühen Jahre» ist verfilmt worden, der eigenwillige Jean-Marie Straub hat sich des deutschen Schriftstellers angenommen, Volker Schlöndorff verfilmte mit Erfolg «Die verlorene Ehre der Katharina Blum», Vojtech Jasny versuchte sich mit «Ansichten eines Clowns» als getreuer Umsetzer des Romans in die Bildsprache und scheiterte prompt. Sich an die bisherigen Böll-Verfilmungen zu erinnern, ist für die Wertung eines erneuten Versuchs von nicht geringer Bedeutung: Kein geringerer als der Jugoslawe Aleksandar Petrovic hat sich des recht kompliziert strukturierten Romanes «Gruppenbild mit Dame» angenommen. Wie bei Jasny ist auch bei ihm die Ehrfurcht vor der literarischen Vorlage dauernd präsent. Da gibt es kaum einen Dialog, der verändert wird, bedient sich der Regisseur formal eben jenes Stils der Zergliederung, die auch dem Roman eigen ist, erfährt die Handlung trotz allen notwendigen Weglassungen eine fast sklavische Nachzeichnung. Gerade daran, scheint mir, scheitert auch Petrovic. Bölls Erzählstrukturen sind durch und durch literarisch. Sie lassen sich nicht einfach ins Medium Film umsetzen. Um Böll gerecht zu werden, bedarf es einer Umsetzung, einer Verfremdung, wie dies bei Straubs «Machorka-Muff» oder «Nicht versöhnt» und – in verminderter Masse – auch bei Schlöndorffs «Katharina Blum» zu finden ist. Dass Petrovic darauf verzichtet hat, verurteilt sein «Gruppenbild mit Dame» von vornherein zum Scheitern. Erschwerend kommt dazu, dass sich Petrovic auch filmisch auf recht seichter Ebene bewegt. Sein Werk, eine fast endlose Folge von Halbnah-, Nah- und Grosseinstellungen, erschwert die räumliche Orientierung. Dadurch wird der Gang der Geschichte zähflüssig. Die gepflegten Bilder vermögen darüber nicht hinwegzutäuschen. Leni Gruyten – von Romy Schneider in allen Lebensabschnitten gespielt – gewinnt dabei, ganz im Gegensatz zur Romanfigur, nur wenig Profil.

... und dem Vergnügen, Patricia Highsmith auf der Leinwand erneut zu begegnen

Wo Petrovic, dessen Film in Cannes als deutscher Beitrag gezeigt wurde, sklavisch der Vorlage verhaftet bleibt, nimmt sich Wim Wenders Freiheiten heraus. Patricia Highsmiths Roman «Ripley’s Game» (Regel ohne Ausnahme) stülpt er geographisch um, gewisse Romanfiguren führt er gar nicht erst ein, und er biegt auch den Schluss nach seinen Intentionen zurecht. Aber gerade die Distanzierung von der literarischen Vorlage bringt Wenders Film «Der amerikanische Freund» in die Nähe jenes Geistes, der durch Patricia Highsmiths Ripley-Romane weht. Diese scheinbare Entfernung von jeder Moral, die dadurch entsteht, dass über geplante Verbrechen geredet



Denis Hopper als Ripley in «Der amerikanische Freund» von Wim Wenders.

wird, als handle es sich um die Vorbereitung eines alltäglichen Geschäftsabschlusses, die sich daraus ergibt, dass Straftaten im Sinne des Gesetzes ungesühnt bleiben, schlägt sich im Film in Stimmungen, in Bildern von grossartiger Sachlichkeit nieder, in Zitaten auch auf andere Filme, denen dieser Hauch des Verruchten ebenfalls anhaftet. Aber wie in der literarischen Vorlage ist die Amoral nie unmenschlich, nie Ausdruck seelenloser Brutalität. Vielmehr bietet sie Identifikationsmöglichkeiten mit eigenen, immer rasch verworfenen Gedanken, die Grenzen der Legalität zu überschreiten, ist die Handlungsweise der Protagonisten Hinweis auf eigene Schwächen, auf die kleinen und grossen Feigheiten des persönlichen Alltags. Jonathan Zimmermann, der – unheilbar krank – von Ripley zu zwei Morden getrieben wird, ist ein Stück von dem, was in uns allen verborgen auch schlummert: Angst, Neugier und wohl auch ein latenter Hang zur Kriminalität treiben ihn an den Rand des Ungewöhnlichen, lassen ihn Grenzen überschreiten, in den Abgrund stürzen. Der biedere Bilderrahmer, der keiner Fliege etwas zuleide tun kann, fällt aus dem Rahmen. Er verändert seine Persönlichkeit und wird zum Mörder.

Wenders erzählt diese Geschichte – und dies ist ein weiterer Kunstgriff – aus der Sicht von Jonathans Frau, aus dem Blickwinkel eines Menschen, der spürt, dass sich etwas tut, aber lange nicht zu fassen und zu verstehen vermag, was genau geschieht. Der Zuschauer sieht sich ebenfalls in diese Situation versetzt. Die Mittel, die Wenders im weiteren anwendet, sind die des Kinos. «Der amerikanische Freund» ist voller überraschender Bewegungen, Stimmungen und Effekte. Davon lebt er und nicht von der kriminalistischen Logik, die es ja auch bei Patricia Highsmith bewusst nicht gibt. Wenders Film appelliert an die Fähigkeit zur Emotion, nicht an den Intellekt. Wie «Der amerikanische Freund» gerade durch die Betonung des Stimmungsmässigen und die fortgesetzte Bewegung recht eigentlich ein amerikanischer Film – ein

movie picture – geworden ist (allerdings ohne dass sein Autor deshalb zum Epigonen würde), so vermerkt man auch in Werner Herzogs «*Stroszek*» amerikanische Züge. Vordergründig ergeben sie sich natürlich aus der Geschichte um den Aussenseiter Stroszek (Bruno S.), der sich – gewissermassen in Fortsetzung des Films «Jeder für sich und Gott gegen alle» – als Leidender und Gepeinigter aus Deutschland absetzt, um in den USA das gelobte Land und schnellen Reichtum zu finden und dort scheitert. Stärker indessen prägen den Film typisch «amerikanische» Elemente: die balladeske Erzählweise, die mitunter entfernt an «Easy Rider» erinnert – Bruno S. stellt ja in diesem Film einen easy rider dar – sowie das Moment der Reise als Fluchtbewegung aus einer verfahrenen Situation und als Übersetzen in eine bessere Zukunft. Weshalb dieser Film nur am Rande im Marché gezeigt wurde, bleibt eines der vielen unergründlichen Rätsel, welche die Filmauswahl für die offiziellen Sektionen und die Nebenveranstaltungen auch dieses Jahr aufgab.

Auseinandersetzung mit dem Wesen des Menschen

Das Erzählerische des neuen Filmschaffens bringt es fast selbstverständlich mit sich, dass sich die Regisseure mit dem Wesen des Menschen, mit den absonderlichen Wegen, die er geht, mit dem Sinn des Daseins schliesslich auseinandersetzen. Carlos Saura, der Spanien schon seit Jahren in Cannes vertritt und gewissermassen einen Stammpunkt im Wettbewerb hat, erweist sich in «*Elisa, vida mia*» (*Elisa, mon amour*) erneut als ein in die Grenzbereiche des Wirklichen und des Imaginären eindringender Grübler. Die Geschichte von Luis, der sich aus dem Leben zurückzieht und an einem einsamen Orte die Bilanz seines Lebens zieht, der seine Tochter Elisa empfängt und mit ihr eintritt in das Vergangene, in das Gegenwärtige, in das Wirkliche und das Mögliche, ist von einer Vielfältigkeit, die sich nach einem erstmaligen Anschauen nur erahnen lässt. Die Überlagerung verschiedenster Bewusstseinsebenen, das Spiel mit der Verwandtschaft von äusserlicher und innerer Realität, der Austauschbarkeit der Personen, Generationen und ihrer Erlebnisse, ist nur noch mit grossen Schwierigkeiten zu entschlüsseln, zu interpretieren. Die herbe Schönheit der Bilder und der Reichtum dieser Meditation über den Sinn des Seins und des Vergänglichen sind allerdings nicht frei von einem gewissen Manierismus, der sich mit Bedeutungsschwere tarnt.

Mysteriös Verschlüsseltes erfährt bei Saura eine sublime Darstellung; beim Franzosen Yves Boisset herrscht solides Handwerk vor. In «*Le taxi mauve*» trifft sich eine Handvoll Sonderlinge gutschätziger Herkunft im Süden Irlands. Bei Jagdausflügen, im Pub, in Nobelherbergen und alten Schlössern kreuzen sich ihre Wege, und es entwickelt sich ein Netz von Beziehungen, seltsamen Begegnungen und Affären. Die Menschen, die sich in die herbe Landschaft der grünen Insel zurückgezogen haben, an den Busen der Natur sozusagen, um dem Alltag zu entfliehen und den ursprünglichen Sinn des Daseins neu zu entdecken, erfahren sich in der Begegnung mit dem andern selber. Boisset schildert diesen Vorgang zwar ohne grosse psychologische Finessen, dafür aber mit einem Stich ins Absurde, den er vor allem durch den geschickten Einbezug der geheimnisvoll morbiden Umgebung erzielt. Durch sie führt er, geschickt wie immer, eine stattliche Zahl von wirklich guten Schauspielern: Peter Ustinov als grobschlächtigen Sonderling, Philippe Noiret als passionierten Jäger nach Wild und den Geheimnissen seiner Person und Körperlichkeit, Fred Astaire als kauzigen Landarzt, Charlotte Rampling als nichts denn leibliche Sinnlichkeit und Edward Albert jr. als einen «Lover» altirischer Abstammung, der zu seinen Wurzeln zurückfindet. Entstanden ist kein grosser Film, aber ein durch und durch unterhaltsamer.

Sinn des Daseins, Lebensinhalt und die Bedeutung des Individuums in der Gesellschaft ist das mit grossem Pathos inszenierte Thema des Ungaren Istvan Szabo. Beladen mit einem wirklich schon antiquierten Symbolismus schildert er in «*Budapesti mesek*» (*Budapester Erzählungen*) die Geschichte einer Gruppe aus der Gesellschaft

Ausgestossener, die ein altes Tram finden, es auf die Schienen stellen und allen Hindernissen und Widerständen zum Trotz zu einem fernen Ziele führen. Die Gruppe, die in sich so etwas wie Gesellschaft entwickelt, findet sich am Ende mit vielen andern Gruppen zusammen, die ebenfalls Strassenbahnen vorwärtsstreben. Selbst die stellenweise grossartige mise en scène vermag diesen Film so bedeutungsschwangeren Inhaltes nicht mehr zu retten.

Da hat Robert Altmans «*Three Women*» schon ein anderes Gewicht. Stellenweise hoch interessant gestaltet er die psychologische Situation eines hässlichen Enteleins aus, das sich nach einem Suizidversuch aus Verzweiflung verändert und sich mit der kecken, aber ebenso oberflächlichen wie leeren Lebensweise einer Arbeitskollegin zu identifizieren beginnt und so über seinen eigenen Schatten springt, bevor es wieder in seine persönliche Einsamkeit zurückfällt. Am Entwicklungsprozess entscheidend mitbeteiligt sind die Bilder einer weiteren Frau, Malereien mit einem Zug ins Surrealistische und Metaphysische. Des Amerikaners neuer Film ist nicht nur ein Porträt dieser drei Frauen, sondern auch das Abbild eines gefühlsentleerten, sterilen Amerikas, in dem die Menschen mit ihren natürlichen Bedürfnissen nach Geborgenheit und Wärme nicht mehr zurechtkommen. Dass Altman, ein anpassungsfähiger Regisseur, der offenbar zu allen aktuellen Themen Filme zu realisieren weiß, wiederum auf einer modischen Welle reitet, wird einem allerdings öfters schmerzlich bewusst: Von billiger Oberflächlichkeit und Spekulativem ist der Film nicht frei.

Wider die Ausbeutung und Unterdrückung des Menschen

Zu den wenig politisch wirklich engagierten Filmen, die dieses Jahr in Cannes zu sehen waren, gehört einmal mehr ein Werk des Bolivianers Jorge Sanjines. «*Fuera de aqui!*» (*Geht weg von hier!*) kehrt mehr als die letzten Filme des Lateinamerikaners zu den Ursprüngen seines Schaffens zurück, zu «*Yawar Mallku*» (*Das Blut des Condors*) etwa. Erneut werden die Themen der unfreiwilligen Sterilisation ganzer Bevölkerungssteile durch amerikanische Entwicklungshelfer, der Landnahme mit subtilen, aber auch handfesten Methoden der Pression, der Ausbeutung des Landes und seiner Menschen umkreist. Sanjines setzt dem den revolutionären Zusammenschluss der gepeinigten Bevölkerung entgegen, den Kampf der Armen gegen ihre Unterdrücker. In seinem Film, der sich an die Betroffenen richtet und unter ihnen für den gemeinsamen Widerstand aufruft, schreckt er nicht davor zurück, den Pakt einer kleinen Oberschicht des Landes mit den amerikanischen Multis anzuprangern, welche die im Lande noch unerschlossene Rohstoff-Reserven plündern.

Dargestellt wird das Wesen des Feindes – ihn zu entlarven ist das Anliegen von «*Fuera de aqui!*» – am Beispiel des Anden-Dorfes Kalakala, in dem eines Tages die Entwicklungshelfer einer protestantischen Sekte eintreffen; Amerikaner, die nicht nur Hilfe und die Segnungen ihrer fragwürdigen Religion bringen, sondern die mit entschieden mehr Eifer geologische Gutachten abfassen, der Bevölkerung mit Sterilisationsmitteln durchsetzte Lebensmittel verteilen, ihr Blut entnehmen, das dann verschachert wird. Ihnen auf dem Fuss folgen die neuen Kolonialisten, die den Bauern mit Hilfe der Armee den Boden wegnehmen, um nach Erz zu schürfen.

Die Vorwürfe, die Sanjines gegen die amerikanischen Entwicklungshelfer, aber auch gegen die Kirchen erhebt, sind ungeheuerlich. Sie müssten, sollten sie der Wirklichkeit entsprechen, Untersuchungen nach sich ziehen, politische Folgen zeitigen. Sanjines selber erklärt, er habe den Film – er musste ihn in Ecuador drehen, weil er in seiner Heimat seit dem Sturz des Regimes von General Torres 1971 nicht mehr filmen darf – wirklichen Ereignissen nachgestaltet. Der Anspruch auf Realität erfährt denn auch eine Entsprechung im dokumentarischen Stil der Inszenierung.

Einen wirklichen Dokumentarfilm hat der Portugiese Antonio Da Cunha Telles mit «*Continuar a viver*» (*Weiterleben*) gedreht. Der neue Wind, der im Gefolge des Staatsstreichs vom 25. April 1974 durchs Land wehte, erreichte auch ein abgelegenes Fischerdorf. Alte Gewohnheiten überwindend, haben sich die Fischer zu genos-



Das Porträt von drei Frauen (im Bild: Sissy Spacek und Shelley Duval) zeichnet Robert Altman in «Three Woman».

senschaftlichen Strukturen durchgerungen, die zu einer Anhebung des bescheidenen Lebensstandards dienen sollen. Mit Hilfe des Staates soll auch der Bau von menschenwürdigen Wohnungen vorangetrieben werden, die der individualistischen Lebensweise der Familien entsprechen. Der Film schenkt in erregender Weise jenen das Wort, die mit der Erneuerung Hoffnungen verbinden, aber gibt es auch jenen, die weiterhin lieber auf ihre eigene Kraft vertrauen, die glauben, dass sie alleine weiter kommen. Dadurch wird Erneuerung als ein komplexer Prozess durchschaubar gemacht.

Fiktives realistisch durchgestaltet hat einmal mehr der Brite Peter Watkins (*War Game*). In «*Aftenlandet*» (*Abendland*) – einer dänischen Produktion – werden aktuelle Phänomene der westlichen Demokratien, Arbeitslosigkeit, Terrorismus, Angst vor einem Krieg mit der Sowjetunion und auch der damit verbundenen atomaren Aufrüstung zu einer Fallstudie konstruiert. Watkins zeigt in einer Vision, die wenig Utopisches, dafür umso mehr gegenwärtig Präsentes beinhaltet, wie nun die politischen Machthaber in Verbindung mit den interessierten Wirtschaftskreisen bei der Bekämpfung der Phänomene den Boden der Demokratie immer mehr verlassen und zum Mittel der Repression greifen. Wenn immer auch der Film Längen aufweist, so muss er doch als eine ernsthafte Warnung vor einem schlimmen Schicksal der demokratischen Staatswesen genommen werden, besonders weil in einzelnen Ländern repressive Massnahmen zur Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung schon an der Tagesordnung sind.

Eigenwilliges

Es gibt an jedem Festival Filme, die den Rahmen sprengen. Dieses Jahr hat in Cannes der Schwede Jan Troell mit «*Bang*», ein Werk gezeigt, das sich mit seiner früheren Arbeit, wie sie etwa mit «*Adalen*» oder «*Die Auswanderer/Die Emigranten*» bekannt geworden ist, nicht mehr vergleichen lässt. In «*Bang*» versucht Troell die komplexe Gefühlswelt eines frustrierten Lehrers und Komponisten einzufangen, dessen kompliziertes Verhältnis zu den Frauen und zur Umwelt darzustellen. Der Film selber ist eine Komposition in vielen Sätzen, schnellen und langsamem, lauten und leisen, Staccatos finden sich darin so gut wie lyrische Stellen, Dur steht neben Moll. Manches im Film erscheint melodiös, manches atonal, und gelegentlich gerät der Film zur Kakophonie. Dass solche Musik nicht für jedermanns Ohren ist, liegt auf der Hand. Der vorsichtige Begutachter des Werkes achtet den Versuch, die Auszeichnung «Meisterwerk» hält er bewusst zurück. Zuviel der Ungereimtheiten gibt es, als das man diesem Film des berühmten Namens seines Schöpfers wegen einfach zustimmen könnte.

Aussergewöhnlich wiederum der Film des Griechen Theo Angelopoulos. Der Regisseur von «*Meres to '36*» (Die Tage von 36) und «*O Thiassos*» (Die Wanderschauspieler) beschäftigt sich erneut in parabelhafter Form mit der jüngsten Geschichte seiner Heimat. In «*I Kynighi*» (*Die Jäger*) findet eine Gruppe von Jägern die Leiche eines Partisanen. Sie bahnen den Kadaver, dessen Wunden noch bluten, im Saale eines Hotels auf und rufen die Polizei. Die Aussagen der einzelnen Jäger – alles Exponenten verschiedener gesellschaftlicher und politischer Gruppierungen – verdichten sich zu einer Reflexion über die Nachkriegsgeschichte eines von vielen Wirren heimgesuchten Landes. Der Leichnam des Partisanen aus der Epoche des Bürgerkrieges steht symbolisch für die Revolution. Weder die Polizei noch die Jäger wissen mit ihm etwas anzufangen. Sie schleppen ihn schliesslich zurück in die Einsamkeit und vergraben ihn im Schnee. Angelopoulos fast drei Stunden dauernder Film bedient sich in starker Weise der Dramaturgie des Volkstheaters. Er erreicht sie mit einer fast starren Kamera, die nahezu ausschliesslich mit Totalen und Halbnahen arbeitet. In Bewegung bleiben in choreographisch abgezirkelter Weise allein die Schauspieler. Darin erinnert der Film etwas an die Werke des Ungaren Miklos Jancso. In Cannes wurde das Werk von vielen enthusiastisch gefeiert. Mir selber will scheinen, dass in «*I Kynighi*» die politische Aussage in der zwar schönen, aber letztlich doch manieristischen Form zu ersticken droht.

Beachteter Schweizer Film

An einem so lärmigen Festival wie Cannes eines ist, tun sich stille Filme eher schwer, sofern sie nicht die grossen Qualitäten einer «*Dentelliére*» aufweisen. Dass dennoch sehr viele Besucher der Quinzaine des Réalisateurs den Schweizer Beitrag «*Les Indiens sont encore loin*» sich geduldig bis zum Ende anschauten, spricht für eine wachsende Sensibilität beim sonst recht ungeduldigen Festivalpublikum. Es stellt natürlich auch dem Film von Patricia Moraz ein gutes Zeugnis aus, dieser feinfühligen Studie über ein Mädchen, das mit sich und seinen Eigenarten und Lebensvorstellungen nicht zurecht kommt, sich an den Rand dessen gedrängt fühlt, was man gemeinhin als Gesellschaft bezeichnet, und darüber zerbricht. Es ist eine Geschichte ähnlich wie die im Film von Claude Goretta, wozu die Tatsache, dass auch hier Isabelle Huppert die Hauptrolle spielt, einiges beiträgt. Allerdings verlegt Patricia Moraz die Inszenierung ganz anders als Goretta vom Bild weg in den Dialog, der dadurch anspruchsvolle literarische Dimensionen bekommt und seine Natürlichkeit verliert. Daraus resultiert eine gewisse Sterilität, die sich zusammen mit dem noch unausgereiften Umgang mit Bild und Handlung negativ auswirkt.

Der neue Dokumentarfilm von Henry Brandt, «*Le dernier printemps*», war in Cannes gar nur auf Einladung hin im Marché zu sehen. Der erschütternde Film, der Menschen im letzten Lebensabschnitt Stellung zu ihrem Verhältnis zum Alter nehmen

lässt und diese Aussagen mit den Stimmen 11- bis 15jähriger Schüler konfrontiert, gibt ein Bild von der Tiefe des Grabens zwischen den Generationen. Er weist im weiteren mit wünschbarer Deutlichkeit darauf hin, dass wir alle im Umgang mit Menschen einer anderen Alterskategorie keine Übung haben, dass dadurch die spezifischen Fähigkeiten in einem bestimmten Lebensabschnitt gar nicht entwickelt werden. Brandt hat zu diesen Aussagen alter Menschen, die auch auf soziale Spannungen in unserer Gesellschaft hinweisen, eine schlichte Form gesucht. Eine zu schlichte, wie ich finde, eine, die filmisch wenig hergibt. Sie hat immerhin den Vorteil, dass sie die Bedeutsamkeit des Gesprochenen nicht überdeckt.

Mit Spannung schliesslich erwartete vor allem die Schweizer Kolonie in Cannes Villi Hermans «*San Gottardo*», der Parallelen zwischen dem Bau des Eisenbahntunnels (1872–1882) und jenem für die Strasse (begonnen 1969) aufzeigt. Damals wie heute hat das grosse Bauwerk Menschen in Bewegung gesetzt, zu einer Migration geführt. Davon eigentlich handelt der Film, der Dokumente aus der Gegenwart mit szenischen Darstellungen von damals vermischt und damit auf mancherlei hinweist, das sich trotz den rund 100 Jahren, die zwischen den beiden Alpendurchstichen ins Land gegangen sind, kaum geändert hat: die Hoffnung auf Arbeit, die Arbeitsstelle als Gefahrenquelle für Gesundheit und Leben, die Not der von ihren Familien getrennten Emigranten, das Räderwerk ökonomischer und sozialer Gegebenheiten. Der vom Schweizer Fernsehen und vom ZDF in erheblichem Ausmasse mitfinanzierte Film dürfte sich besonders am Bildschirm gut ausnehmen. Für die Leinwand sind die szenischen Bilder – sie machen etwa 60 Prozent des Filmes aus und stellen die Vergangenheit dar – für mein Empfinden zu steif geraten, wenn auch die Absicht, mit einer statischen Kamera und durch eine bestimmte Form von Einstellungen den Effekt alter Photographien oder auch Stiche zu erzielen, klar durchschaubar ist. Ohne Zweifel ist Hermans Film bestimmten Schwächen zum Trotz geeignet, ein nicht unwesentliches Kapitel schweizerischer Geschichte facettenreich auszuleuchten und es von der Patina patriotischer Verbrämung zu befreien.

Biedere Jury-Entscheide

Alljährlich sieht man der Preisvergabe in Cannes mit einiger Spannung entgegen. Eine Goldene Palme kann zumindest in Europa propagandistisch ähnlich ausgewertet werden wie einer der begehrten Oscars. Das unter der Leitung von Roberto Rossellini tagende Preisgericht ging diesmal einen vertretbaren Mittelweg. Weder zeigte es besonderen Mut zum Aussergewöhnlichen, noch sorgte es für Skandale. «*Padre Padrone*» mit dem Grossen Preis auszuzeichnen, darf als geschickt bezeichnet werden, dies umso mehr, als die Vergabe an eine eigentliche Fernsehproduktion (RAI) doch auch einen Denkanstoss beinhaltet. *Shelly Duval* (Three Women) und *Monique Mercure* (J. A. Martin, photographe) als beste Darstellerinnen hätten ebenso gut durch Sissy Spacek oder durch Isabelle Huppert ersetzt werden können, und auch *Fernando Rey* (Elisa, vida mia) als besten Schauspieler auszuzeichnen, war nicht unbedingt zwingend, wenn auch keineswegs abwegig. Mehrere Preise wurden gar

Filmkritiker gestaltet Kinoprogramm

mg. In Thun hat der Filmkritiker Adrian Schweizer Gelegenheit erhalten, im Kino City ein Studioprogramm zu gestalten. Gezeigt werden im Juni, Juli und August jeweils am Samstag/Sonntag, um 17.30 Uhr, sowie im Studiofilmprogramm von Montag bis Mittwoch, um 18.15 Uhr, neuere deutsche Filme. Neben Normaleintritten kann der Filmbesucher auch ein Abonnement zu elf Eintritten à Fr. 45.– oder eines zu fünf Eintritten à Fr. 20.– lösen. Zudem wird gratis eine reichhaltige Broschüre «Der neue deutsche Film» abgegeben.

nicht erst vergeben: ein Zeichen dafür, dass auch die Jury das Mittelmaß der Veranstaltung kritisch zur Kenntnis genommen hat? Andernorts zeigte sie indessen weniger Fingerspitzengefühl. Die Musik von *Norman Whitfield* in «Car Wash» als die beste zu befinden, muss wohl ebenso als politisches Rankünenspiel gewertet werden wie die Verleihung des *Preises der Jury* für das beste Erstlingswerk an Ridley Scotts zwar schön gemachten, aber sich in der Thematik verlierenden «*The Duellists*». Dem seit Jahren festzustellenden Trend, den Preisogen über möglichst viele *Filmnati-
onen* auszubreiten und damit Goodwill bereits für das nächste Canner Festival zu schaffen, ist das Preisgericht so wenig ausgewichen wie je zuvor. Dass dies den wirklichen Wert der Auszeichnungen schmälert, ist vor allem für jene Preisträger zu bedauern, die eine Hervorhebung wirklich verdienen.

Als erfreuliches Ereignis darf gewertet werden, dass die *Ökumenische Jury* sich Goretas erinnerte und «*La Dentellièr*e» zusammen mit «*J.A. Martin, photographe*» von Jean Beaudin als wertvollsten Film bezeichnete. Da bleibt nun wirklich bloss zu hoffen, dass diese Auszeichnung endlich ernst genommen und nicht – wie da und dort schon geschehen – als Trostpreis empfunden wird.

Urs Jaeggi

FILMKRITIK

La meilleure façon de marcher

Frankreich 1975. Regie: Claude Miller (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/141)

Claude Millers erster langer Film spielt in einer Ferienkolonie irgendwo in der französischen Provinz. Die Kolonie mit ihrem Direktor (Claude Piéplu), den 20- bis 30jährigen Leitern und den zehn- bis zwölfjährigen Knaben bildet so etwas wie eine «geschlossene Gesellschaft», von der das normale Alltagsleben ferngehalten wird und in der Probleme und Konflikte mit besonderer Schärfe zu Tage treten. Unter den Leitern, von denen jeder seine eigene Gruppe nach persönlichem pädagogischem Rezept führt, befinden sich zwei mit völlig gegensätzlichem Charakter. Marc (Patrick Dewaere) ist ein vitaler, robuster Sportlertyp, ein strammer, selbstsicherer Draufgänger, strotzend vor Übermut und Gesundheit. Sein Kollege Philippe (Patrick Bouchitey) erscheint dagegen als ein stiller, zartbesaiteter, musisch-intellektueller Typ, seiner selbst unsicher und voller Probleme. Marc befiehlt seine «Truppe» mit markigen Kommandos, lässt sie im Gleichschritt marschieren, Fussball spielen, kämpfen oder Marschlieder singen. Philippe inszeniert mit seiner Gruppe ein Theaterstück. Abends spielt, trinkt und albert Marc mit seinen Kollegen, während Philippe einen Film am Fernsehen anschaut, sich zurückzieht und liest.

Eines abends überrascht Marc Philippe, der sich in seinem Zimmer als Frau geschminkt und verkleidet hat. Philippes heimliche, uneingestandene (homosexuelle) Neigung, deren er sich schämt, ist plötzlich entdeckt. Damit beginnt ein Drama der Beziehungen zwischen den beiden jungen Männern. Dass Marc über den Vorfall kein Wort verliert und beharrlich schweigt, irritiert und beunruhigt Philippe. Er spürt aus dessen Haltung Ablehnung und Verachtung heraus. Dennoch sucht er Kontakt zu Marc, sucht ihn gar als Freund zu gewinnen. Der Versuch, ihre beiden Gruppen zu gemeinsamer Tätigkeit zu vereinen, scheitert nicht nur an ihren gegensätzlichen pädagogischen Methoden, sondern vor allem an ihrem Verhalten zueinander, das allmählich zu einer Henker-Opfer-Beziehung pervertiert. Die unterwürfige, schuldbe-