

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Zeitschrift:</b> | Zoom-Filmberater   |
| <b>Herausgeber:</b> | Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein |
| <b>Band:</b>        | 33 (1981)  |
| <b>Heft:</b>        | 12   |
| <b>Artikel:</b>     | Cannes 1981 : Film-Nabelschau der Welt : persönliche Beobachtungen am Festival, nicht ganz ohne Filme  |
| <b>Autor:</b>       | Horlacher, Pia   |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-933123">https://doi.org/10.5169/seals-933123</a>  |

### 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:** 18.01.2026

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

## Cannes 1981: Film-Nabelschau der Welt

### Persönliche Beobachtungen am Festival, nicht ganz ohne Film

Als Festival-Neuling geht man zwar unerfahren, aber nicht unbefangen nach Cannes. Die Habitués unter den Kollegen haben mich mit einem vielfältigen Vorrat an Aufklärung, Warnungen, passenden Verhaltensregeln, Streikmöglichkeiten, persönlichen Erlebnissen, Geschichten und Gerüchten versehen. Auffallend dabei: Niemand von ihnen will eigentlich nach Cannes, alle müssen. Ich muss eigentlich nicht, will aber, telefoniere mir die Ohren wund nach Aufträgen und erhalte schliesslich – allen abschreckenden Voraussagen bezüglich der französischen Bürokratie zum Trotz – aus Paris meine Akkreditierung als «chroniqueuse». Daraufhin erneute Horror-Visionen jedwelcher Schattierungen, mir mit gequälter Genüsslichkeit von allen Seiten vorgesetzt. Neugierige Vorfreude stösst auf sanft-drohende Herablassung: «Du wirst dann schon sehen...» – düstere Sprechpausen und müd umflorte Blicke begleiten in regelmässiger Wiederholung solche Cannes-Dialoge.

Also reise ich ab, etwas zwiespältig zwar und die Erwartungen vorsichtig stossgedämpft, aber anscheinend noch enthusiastisch genug, um den Kollegen, mit dem ich fahre, aus seinem routinierten Festival-Fatalismus zu reissen. Es stinkt ihm jetzt nicht mehr wahnsinnig, es stinkt ihm nur noch. Mit Sozialarbeiter-Stolz komme ich in Cannes an. Dort ist zuerst einmal alles ganz anders – die Glaubwürdigkeit der diversen Orakel erhält ihren ersten Knacks, wenn auch nicht ganz gerechtfertigt, wie sich später herausstellt. An diesem ersten Tag nämlich ist noch nichts von Rummel und Hektik zu spüren. Das Festivalpalais, das neben verschiedenen Vorführsälen auch die ganze Organisation be-

herbergt, ist still und verlassen, eine wahre Einöde, in welcher sich die ver einzelten Frühankömmlinge noch mit Blicken mustern – eine Art des menschlichen Kontakts, der sich später auf ein Minimum reduzieren wird, wenn Menschenmassen anstelle von Einzelpersonen wahrgenommen werden. Jetzt noch Abfertigung nach Mass in den Organisationsräumen; nur beim Ausweis-Stand verstreich ein paar bange Warteminuten (ob die mich doch nicht akkreditiert haben?), weil die nette Dame Schweiz und Schweden miteinander verwechselt und mich in der falschen Kartei sucht. Das Missverständnis klärt sich auf – Geduld und Freundlichkeit der Festivalangestellten fallen mir übrigens auch in den folgenden Tagen angenehm auf –, und schliesslich habe ich ihn, den Presseausweis, den ich von nun an wie meinen Augapfel hüten werde, eine Aladdinsche Wunderlampe, die mir Tür und Tor öffnet zu den Schatzkammern des belichteten Zelloids. (Hüten muss man hier übrigens alles, was nicht niet- und nagelfest ist. Es wird geklaut, was das Zeug hält. Es heisst, dass Cannes zu Festivalzeiten von organisierten Diebesbanden über schwemmt werde, was mir zweimal mit Nachdruck vor Augen geführt wird. Am ersten Tag werde ich Zeuge eines Handtaschendiebstahls auf offener Strasse, am letzten Tag fahren wir ohne Autoradio heim. «Violent Streets», hiess einer der amerikanischen Beiträge am Festival, und «Violent Streets» hatte Cannes seinen Besuchern auch ausserhalb der Kinosäle zu bieten.)

### «Überleben» dank Beschränkung

Kurze Zeit später dann der Auftakt des Festivals mit Francesco Rosis elegischem «Tre Fratelli», einem der schön-

sten Filme, den ich in Cannes zu sehen bekomme. Der Grosse Saal, in welchem das offizielle Programm gespielt wird, ist halbleer, noch nicht so, wie er mir später ans Herz gewachsen ist – gefüllt mit riesigen Mengen von Leuten aus aller Welt, ein geographisch, wenn auch nicht sozial internationales Publikum. Dieser grosszügige, gedämpfte Raum strahlt etwas von jener Kino-Magie aus, die den meisten modernen Vorführsälen und Studios abhanden gekommen ist, und ich geniesse sie in den folgenden zwei Wochen jeden Morgen zwischen halb neun und eins. An diese Programmschiene halte ich mich mit wenigen Ausnahmen. Sie hilft mir, das Chaos wenigstens ansatzweise zu strukturieren, das durch ein derartiges Riesenangebot an Filmen für den Einzelnen entsteht. An Nachmittagen habe ich Zeit zum Stöbern, in den Nebenveranstaltungen, auf dem Filmmarkt, in den Länderprogrammen. Allerdings halte ich mich an die selbst auferlegte Regel: nicht mehr als vier, selten fünf Filme pro Tag; manchmal läppern sich auch nur Filmanfänge zusammen, wenn in der ersten halben Stunde der Funke nicht zünden will oder es sonnenklar ist, dass da wieder einmal vorgekauter Brei serviert wird.

In der Beschränkung lässt sich mindestens teilweise jener trostlose Zustand vermeiden, vor dem ich am eindringlichsten gewarnt worden bin: keine Zeit für die Verarbeitung des Gesehenen und, wesentlicher, keine Zeit für sich und die andern zu haben. Wer seine Entdeckungswut (sie scheint für unsere Arbeit einen ungeheuer prestigefördernden Wert zu besitzen) nicht ganz auf die Siebte Kunst beschränkt, sondern ein kleines bisschen davon in die Kunst der menschlichen Kontaktnahme investiert, für den braucht Filmkritikers Klagelied von der persönlichen Isolation, von der Unmöglichkeit echter Kontakte, von den vorschnellen Urteilen der andern, kurz, vom üblichen Festival-Frust sich nicht immer zu bewahrheiten. Aber eine «déformation professionnelle» ist unserer Zunft ganz eigen – vor lauter Hinschauen haben wir das Hinhören verlernt. In unserem Beruf seien wir

«gewissermassen Spezialisten für Menschliches», hat einer gesagt, weil wir ganz direkt zu tun hätten mit dem Menschen, mit den Bildern, die er sich von sich selber und andern macht. Viel zu oft wird dieses Spezialistentum abgestreift, sobald es hell wird im Saal. Dazu braucht es nicht mal die Hektik eines Filmfestivals.

### Konfrontationen

Die nachgerade banale Feststellung, dass die Perspektiven auf Filme und deren Beurteilung viel zu tun haben mit dem persönlichen Befinden des Betrachters, gilt unter den potenzierten Bedingungen eines Festivals also doppelt. Cannes – im Rückblick gesehen – war insofern für mich ein wirklicher Anlass zu filmischen und menschlichen Kontaktmöglichkeiten, weil persönliche und berufliche Bereitschaft zur Auseinandersetzung sich wechselwirkend beeinflussten. Dass das Filmangebot kaum umwerfende Überraschungen, keine ungeahnten Höhepunkte bot, brauchte die Neugier nicht weiter anzufechten. Entdeckungslust braucht nicht unbedingt den exotischen, unbetretenen Boden – neue Variationen von alten Themen (was sind eigentlich keine alten Themen?) genügen mir vollauf, und damit konnte man in Cannes schon auf seine Rechnung kommen.

Beispielsweise die Konfrontation zwischen – um es mit einem Filmtitel auf eine Formel zu bringen – «*Les uns et les autres*». Warum zwar ausgerechnet das grosse, übrigens teilweise recht reizvolle, Musik- und Tanzspektakel von Claude Lelouch, dem Johannes Mario Simmel der Leinwand, so heisst, ist nicht recht einsichtig. Wahrscheinlich, weil hier Menschen aus vier Nationen sich über eine Zeitspanne von beinahe einem halben Jahrhundert schliesslich die Hand reichen. Eindeutiger ist das Thema von «den einen und den andern» bei den angelsächsischen Beiträgen. In Michael Ciminos inzwischen berühmt-berüchtigten «*Heaven's Gate*», dem aus den USA der Ruf vorausseilte, der teuerste Misserfolg aller Zeiten zu sein, spielt



Michael Ciminos «Heaven's Gate»: teuerster Misserfolg aller Zeiten?

die Auseinandersetzung zwischen dem politisch und kulturell stark dominierenden amerikanischen Osten und dem dominierten Westen eine wichtige Rolle, die zwangsläufig auch auf die Ebene des Klassenkampfes transportiert wird. Dass Cimino dafür das Genre des Western, wenn auch eines stark naturalistisch gefärbten, wählte, ist durchaus einleuchtend. Der Western tritt in dieser historisch fundierten Form die Nachfolge jenes vorwiegend literarischen Regionalismus an, mit welchem sich die amerikanische «Provinz» gegen die kulturelle Vorherrschaft des humanistisch gebildeten Bürgertums des Ostens zur Wehr setzte. Dies zu eben jener Zeit, in der «Heaven's Gate» spielt, gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Es ist anzunehmen, dass die politischen Zusammenhänge in der ungetrimmten Originalversion (nach dem Debakel in den USA wurde das epische Werk um mehr als eine Stunde geschnitten) um einiges deutlicher sind, und man kann nur bedauern, dass wir mit einer Fassung vor-

lieb nehmen müssen, die dem Vernehmen nach gerade um ihre Stärken gekürzt wurde.

#### *Kontrastreiche Briten*

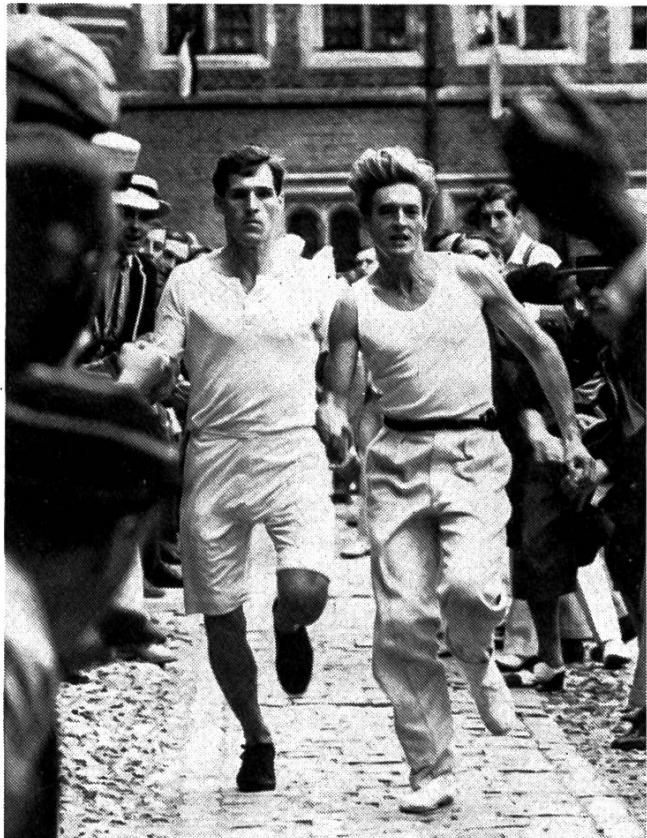
Um bei den Briten «les uns et les autres» zu sehen, braucht es bereits zwei Filme – symptomatisch für eine Kluft zwischen den Klassen, wie sie in dieser offensichtlichen Tiefe unter allen westlichen Ländern wohl nur noch in England besteht. Die beiden Wettbewerbsbeiträge, Kenneth Loachs «*Looks and Smiles*» und Hugh Hudsons Erstling «*Chariots of Fire*», der eine heute, der andere in den zwanziger Jahren angesiedelt, spiegeln recht eindrücklich eine britische Wirklichkeit, in der die Klassen wie eh und je streng voneinander getrennt sind. Loach schildert in düsteren Schwarzweiss-Bildern die trostlose Situation eines arbeitslosen Jugendlichen aus der «working-class». «*Looks and Smiles*» zeigt nüchtern die alltäglichen Auswirkungen der britischen Wirtschaftsmisere, während «*Chariots of Fire*» erahnen lässt, dass mit den britischen Werten, die hier zwar nicht kritiklos, aber

doch mit Sympathie gehandhabt werden, nicht ganz alles in Ordnung sein kann, wenn sie zu der von Loach gezeigten gesellschaftlichen «Ordnung» führen können. Hudson zeigt mit enthusiastischem Optimismus in seiner Geschichte zweier Sportler aus dem Oxbridge-Milieu die eine Seite der Medaille vor, die durchaus auch existiert: das englische «fair play», der Durchhaltegeist, die Grosszügigkeit, die unkorrumptbare Charakterstärke und Grundsatztreue. Beide Filme zusammen machen klar, dass die einen sich solche Werte eher leisten können als die andern, vielleicht sogar nur auf Kosten der andern.

Wie eine mögliche Zukunft in England aussehen könnte, zeigt *«Memoirs of a Survivor»* von David Gladwell, nach einem Roman von Doris Lessing. Gladwell schafft eine ziemlich getreue, wenn auch uninspirierte Verfilmung der Vorlage, die aber immerhin Julie Christie veranlasst hat, für eine ungewöhnliche Frauenrolle wieder einmal vor die Kamera zu treten. Sie spielt darin eine Frau zwischen den Zeiten: einer «science fiction» Gegenwart des Chaos' und des Verfalls einerseits, einer vergangenheitsträchtigen Welt der Erinnerungen und Fantasien anderseits. Themen wie die Kluft zwischen den Generationen und die Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern werden zwar angetippt, kommen aber im Buch deutlicher zum Ausdruck als in der vagen, langatmigen Verfilmung. Alle drei Filme zusammen sind ein hoffnungsvolles Zeugnis für das Wiederauferstehen des britischen Filmschaffens, das in den letzten Jahren nur noch vereinzelte Lebenszeichen von sich gegeben hat.

### *Betroffenheit der Dominierten*

Auch in einem jener Länderprogramme, die in Cannes die sonst seltene Möglichkeit zum Einblick in das Filmschaffen einer Nation gewähren, kann man das Thema wieder aufspüren. Die Australier (sie haben für die Dauer des Festivals zusammen mit den Neuseeländern ein Kino gemietet) haben sich in ihrem poli-



Feiert britische Tugenden: Hugh Hudsons *«Chariots of Fire»*.

tischen und kulturellen Selbstverständnis innerhalb der englischsprechenden Welt immer auch als «die Andern» gefühlt. Das drückt sich nicht zuletzt in diesem Rahmen auch darin aus, dass ihre Filmproduktion eine gewisse Anpassung an anglo-amerikanische Standards erkennen lässt – jene Art von bereitwilliger Nachfolge, die der kleinere Bruder dem grösseren schuldig zu sein meint. Das drückt sich aber auch in den Inhalten aus, beispielsweise in jenen zwei Filmen, welche die spezifische Betroffenheit von Dominierten und die sich daraus ergebende Suche nach einer eigenständigen (nationalen) Identität besonders deutlich spiegeln. Sowohl *«Breaker Morant»* von Bruce Beresford als auch *«The Odd Angry Shot»* von Tom Jeffrey (den Namen wird man sich merken müssen) verwehren sich gegen eine imperialistische Moral, die in Friedenszeiten aus den «Aussies» herablassend eine Nation von Hinterwäldlern macht, um sie in Kriegszeiten skrupellos als Kanonenfutter zu verheizen, wo im-

mer es am gefährlichsten ist. «*Breaker Morant*», der anhand einer kriegsgerichtlichen Untersuchung einen solch typischen Fall aus dem Burenkrieg aufrollt, verliert gelegentlich ob der zweifellos gerechtfertigten Entrüstung gegenüber den zynischen Praktiken der Engländer die eigene moralische Perspektive. Er hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck dort, wo es um die aufgeworfenen und hängengelassenen Fragen der Verantwortung bei Kriegsverbrechen geht, ist aber trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, besonders interessant vor dem Hintergrund der Geschehnisse in Vietnam, zu denen sich hier des öfters Parallelen finden lassen. Konsequenter Positionen vertritt fraglos «*The Odd Angry Shot*», einer der überzeugendsten Antikriegsfilme, die in der Folge der Vietnam-Katastrophe bisher entstanden sind. Kein zwiespältig faszinierendes Spektakel à la «*Apocalypse Now*», keine Russisch-Roulette-Spannung à la «*Deer Hunter*», nur eine bescheidene, unprätentiöse Schilderung von einem Kriegsaltag, dessen Schrecken weder pittoresk noch prädestiniert sind. Aus der nüchternen Perspektive einer Handvoll australischer Soldaten, die im Dschungel Vietnams das Leben oder die Lebenskraft verlieren, geht die Sinnlosigkeit dieses Krieges um einiges eindrücklicher hervor als aus den wagnerianisch untermalten Bombardierungs-Schauspielen eines Coppola.

Pia Horlacher

Das riesenhafte Angebot von Leinwand-Geschichten summert sich zu einer Nabelschau der Filmwelt, die ihre Eigendynamik entwickelt und während 15 Tagen (fast) alle Sinne, Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit beansprucht. Man könnte sich völlig in eine Welt des Scheins verlieren, gäbe es nicht immer wieder Filme, durch die Wirklichkeit unmittelbar in den Kinosaal verpflanzt wird.

Zu ihnen gehörte der Eröffnungsfilm von Cannes, Francesco Rosis «*Tre fratelli*». Es ist die Geschichte dreier Brüder, die das Begräbnis der Mutter mit ihrem alten Vater auf einem Bauernhof im Süden Italiens zusammenführt. Die drei leben als Untersuchungsrichter, Jugendzieher und Gewerkschafter in verschiedenen Städten und vertreten verschiedene soziale Schichten. In ihren Erinnerungen, Ängsten, Träumen und Erwartungen setzen sie sich mit spezifischen gesellschaftlichen Problemen Italiens, von der Jugendgefährdung über Umweltprobleme bis zum politischen Terrorismus auseinander. Während die drei jedoch fast an Ort zu treten scheinen, passiert das vielleicht Entscheidende zwischen dem alten Witwer (Charles Vanel) und seiner Enkelin, der Tochter des Arbeiters und Gewerkschafters: Es wird eine Brücke geschlagen zwischen dem alten Erbe des Bauern und der Zukunft des Kindes. In dieser Verbindung sieht Rosi nicht nur eine Möglichkeit zur Überwindung der heutigen Krisensituation, sondern auch eine Voraussetzung für das persönliche, gesellschaftliche und demokratische Leben überhaupt. Wie schon im «*Eboli*»-Film ist Rosis frühere satirische Schärfe und polemische Dynamik einer fast elegischen, besinnlichen und poetisch verdichteten Zeit- und Gesellschaftsanalyse gewichen. Rosis Film hat in Cannes eine bestürzende Aktualität bekommen: Nur wenige Minuten nach dem Ende der ersten Vorführung schoss in Rom ein Terrorist auf den Papst. Terrorismus spielt auch in Bernardo Bertoluccis «*Tragedia di un uomo ridicolo*» eine – vertrackte und nicht eindeutig festlegbare – Rolle. Ein Käsefabrikant, der sich aus kleinen Verhältnis-

## Reisen durch Zeit, Phantasie und Wirklichkeit

### Einbrüche der Wirklichkeit

Stärker als an jedem anderen Festival verdrängt in Cannes der Film die Alltagsrealität. Die Filme aus aller Herren und Frauen Länder laden ein zu Reisen durch die Zeit, in die Vergangenheit und in die Zukunft, durch Landschaften der Seele und des Geistes, manchmal phantasievoll und bereichernd, öfters aber auch belanglos und langweilig.