

Feindbilder abbauen, Aufruf zur Besinnung

Autor(en): **Jaeggi, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 11

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932390>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Feindbilder abbauen, Aufruf zur Besinnung

Cannes 1983 oder der Versuch, über Filme statt Umstände zu schreiben

Über Filme soll hier geschrieben werden, obschon die Versuchung gross ist, über den neuen Palais des Festivals und die Organisation sich zu äussern. Der Palais ist ein Musterbeispiel dafür, welches Unheil moderne Architektur anzurichten in der Lage ist. Über die Anzahl der Menschen, die im «Bunker» durchgedreht haben, wird wahrscheinlich so wenig Buch geführt wie über die Festival-Organisation, die sich dem architektonischen Übermut restlos auslieferte. Am meisten Zeit hat sie vermutlich in einen ausgeklügelten Plan investiert, im Innern des kolossalen Gebäudes die Pfade so zu verschlingen, dass es auch geübten Orientierungsläufern nach zwölf Tagen unmöglich war, auf Antrieb an den richtigen Ort zu gelangen. Ein Heer von Dienstbeflissenen schloss jeden Tag einige Pforten und öffnete dafür andere, um die Menschenflut durch neue, scheinbar geeignetere Kanäle zu schleusen. Die Rolltreppen änderten täglich die Laufrichtung. Und wenn die Filme langweilig waren, wurden im Dunkeln Wetten abgeschlossen, auf welchen Wegen man wohl diesmal ins Freie geführt würde. Ein Japaner, der eine Vorführung vorzeitig verliess, wurde am nächsten Tag von einer Rettungsexpedition in einem dunklen Betongang im zweiten Untergeschoss glücklicherweise unverseht aufgefunden.

La grande bouffe

Dennoch: Das neue Palais ist ein monumentales Sinnbild für das Festival International du Film, das im Verlauf der Jahre einer Gigantomanie erlegen ist, aus der es nicht mehr herauskommt: jedes Jahr mehr Menschen, jedes Jahr mehr Filme, jedes Jahr mehr Stars. Da wird während fast zwei Wochen «la grande bouffe» ze-

lebriert, sozusagen ohne Rücksicht auf Verluste. Die feine Kost, die in Cannes ebenso aufgetischt wird wie die mastigen Happen, wird vor die Säue geworfen. Das musste auch der Schweizer Claude Goretta erfahren, dessen stiller, nachdenklich stimmender, aber auch poetischer Film «*La mort de Mario Ricci*» trotz Starbesetzung (Gian Maria Volonte, Magali Noël, Mimsy Farmer, Heinz Bennent) und respektablem Werbeaufwand schlicht und einfach unterging.

Womit ich eigentlich beim Thema wäre: Im Bewusstsein darum, dass eine Berichterstattung über Cannes immer fragmentarisch bleiben muss, soll sich dieser Artikel auf die Auseinandersetzung mit einigen jener Filme beschränken, die sich mit der Kommunikation zwischen verschiedenartigen Menschen befassen. Das Thema ist nicht ganz zufällig. Immer mehr Regisseure setzen sich in offensichtlicher Besorgnis für ein besseres Verständnis zwischen Volksgruppen, Rassen und Nationen ein. Dies geschieht im Wissen darum, dass nur eine gegenseitige Anerkennung, der Abbau von Feindbildern sowie der Wille zu Verständnis und Toleranz letztlich das Überleben auf unserem Planeten sichern kann. Die Filme sind eine Reaktion auf die Desintegration, das Auseinanderleben ethnischer, nationaler und auch politischer Gruppen, wie es immer stärker fühlbar wird. Sie gehören zu jener Friedensarbeit, die in einer weltweiten Bewegung aufgefangen ist und im Gegensatz zu jener Meinung steht, allein ein Gleichgewicht der politischen Macht und der militärischen Schlagkraft garantiere den Weltfrieden. Filme also sind es, welche die Verantwortung des Menschen ansprechen, an seine ethischen, religiösen und moralischen Verpflichtungen appellieren.

Die Provinz als Schmelztiegel

«*La mort de Mario Ricci*» von Goretta ist letztlich ein solcher Film. Da erkennt ein ebenso ergrauter wie gereifter Fernsehjournalist aus dem Tessin, der einen prominenten, aber resignierten Experten für das Welthunger-Problem im Jura interviewen soll, dass die Ungerechtigkeit auf der Welt ihre Ursprünge in der Intoleranz, den Vorurteilen und im Vorurteil gegenüber Andersdenkenden und Andersartigen haben. Doch nicht der weise, zurückgezogene lebende und desillusionierte Professor – er könnte ein Mitglied des Club of Rome sein – vermittelt ihm diese Erkenntnis, sondern die Vorfälle im kleinen Juradorf. Dort nämlich ist der junge Mario Ricci, ein Arbeiter aus Italien, einem tragischen Verkehrsunfall zum Opfer gefallen. Mehr zufällig als bewusst wird der Reporter in die Angelegenheit hineingezogen, und es stellt sich heraus, dass Mario Ricci ein Opfer des täglichen Rassismus' der einheimischen Bevölkerung gegen die italienischen Fremdarbeiter geworden ist: Eine lange schwelende Auseinandersetzung führte zu einer Eruption, aus der sich Mario Ricci durch Flucht zu entziehen versuchte. Jetzt wird versucht, die Sache zu vertuschen und die Schuld abzuschieben. Im Mikrokosmos des kleinen Dorfes spiegelt sich die Tragödie der Welt: die fehlende Bereitschaft, nicht nur sich selber gegenüber gerecht zu sein.

Claude Goretta hat einen stillen, fast ein wenig betulichen Film gemacht. Aber hinter Ruhe und Bescheidenheit verbirgt sich ein ausgeprägter Sinn für die grossen Zusammenhänge. Dafür hat Goretta ein grossartiges Symbol gefunden: So wie auf dem Gemälde, das der Reporter zusammen mit dem Professor betrachtet, im Spiegel, der in einem Zimmer steht, die Stadt zu sehen ist, so weisen auch die Vorgänge im kleinen Juradorf auf etwas Umfassenderes hin. Solches ist dem Franzosen Jean Becker mit «*L'été meurtrier*» weit weniger gelungen. Auch sein Film spielt sich im Biotop eines provenzalischen Kaffs abseits der grossen Strassen ab: Dort bringt eine exzentrische Kindfrau tragischer Herkunft die dumpfe Ruhe der Einwohner durcheinan-

der und provoziert eine Tragödie griechischen Ausmasses. Doch die Geschichte bleibt sich selber verhaftet, reduziert sich auf die Entlarvung einer Doppelmoral, ohne das Tor zu einer allgemeinen Verbindlichkeit zu öffnen. Becker verliert sich in der Spekulation mit einer oberflächlichen Spannung und der Körperlichkeit seiner Hauptdarstellerin. Isabelle Adjani, welche die tragische femme fatale spielt, hat – zumindest in diesem Film – zu wenig schauspielerisches Format, um den Film aus seiner Enge herauszuführen.

Die Provinz als Schmelztiegel existentieller Probleme bildet auch den Hintergrund zu «*Local Hero*» des Briten Bill Forsyth. Der Manager eines texanischen Erdölkonzerns fliegt im Auftrag seines Bosses an eine einsame schottische Küste, um mit der Bevölkerung über den Bau einer Erdölraffinerie und von Verschiffungsanlagen zu verhandeln. Seinen widerpenstigsten Gegner findet er in einem Eremiten, der in einer Hütte am Strand lebt und sich weigert, seine Sanddüne zu verkaufen, obschon ihm ein Ersatz in der Karibik angeboten wird. Gegen eine solche Hartnäckigkeit vermag selbst der Konzernchef, der aus den Staaten eingeflogen wird, nichts auszurichten. Immerhin: Die beiden Männer finden sich zumindest im Gespräch über Astronomie, die offensichtlich die Leidenschaft beider ist. Eine Raffinerie und ein Hafen wird zwar in Ferness Bay nie stehen, wohl aber ein Observatorium.

Bill Forsyth, der bereits mit «*Gregory's Girl*» einen hintergründig humoristischen Film gedreht hat, erzählt diese Geschichte einfallsreich und mit fast zahllosen humoristischen Pointen in Wort und Bild. Doch hinter der Fassade süffiger Leichtigkeit und Komödianterie verbirgt sich eine sehr ernsthafte Auseinandersetzung um Lebenssinn und Lebensqualität. Vor allem Manager MacIntyre erkennt bei seinem Aufenthalt in Ferness Bay, dass die Schotten an der einsamen Küste keine dumpfen Hinterwäldler sind, sondern Lebenskünstler ganz besonderer Art. Er sieht seinen Auftrag, aber auch seine Persönlichkeit in der Konfrontation mit ihnen relativiert. Er akzeptiert das und vollzieht einen Wandel, setzt neue Wert-



Schottische Lebenskünstler: Jenny Seagrove und Peter Riegert in Bill Forsiths «Local Hero».

massstäbe. Forsith arbeitet diesen Gesinnungswandel, der nicht mit spektakulären Taten verbunden wird, äusserst geschickt heraus und schafft damit Identifikationsmöglichkeiten.

Resignation bis zum Wahnsinn

Setzt «Local Hero» in optimistischen Bildern eine Hoffnung auf die Menschlichkeit unserer Gesellschaft und auf ihre Vernunft, tragen andere Regisseure ihre Resignation offen zur Schau. Robert Bresson beispielsweise zeichnet in «L'argent», der übrigens mit einem Herstellungsbeitrag des Bundes mitfinanziert wurde, ein zutiefst pessimistisches Zeitbild junger Menschen. Eine falsche 500-Francs-Note, die zwei Burschen einem Fotohändler andrehen, landet schliesslich in der Geldtasche eines Heizöltank-

wagen-Fahrers. Dieser gibt sie ahnungslos aus, wobei die Fälschung entdeckt wird. Eine falsche Zeugenaussage bringt dem jungen Mann eine bedingte Gefängnisstrafe und den Verlust seiner Stellung ein. Arbeitslos lässt er sich – mehr aus falschem Stolz als aus einer Neigung zur Kriminalität – als Helfershelfer bei einem Bankraub ein und wird prompt von der Polizei geschnappt. Nun muss Yvon ins Gefängnis, wo sich alles gegen ihn verschwört. Nicht nur sein von ihm innig geliebtes Kind stirbt, es verlässt ihn auch seine Frau. Verbitterung und bodenloser Hass ergreift Besitz von Yvon. Als er endlich aus der Haft entlassen wird, ist er von einem unwiderstehlichen Drang besessen zu töten – Racheakt an einer Gesellschaft, die ihn ausgestossen hat. Unter seinen Händen stirbt ein Hotelbesitzer-Ehepaar wegen ein paar lausigen Francs und kommt schliesslich auch die Frau ums Leben, der er nach seiner Tat wie zufällig gefolgt ist und die ihm – Güte und Vergebung in Person – ein Refugium gewährt hat.

«L'argent» ist viel mehr als ein Kriminalfilm. Das deuten schon die einzelnen Sequenzen an, welche die einfache Handlung vorantreiben. Sie sind mehr angedeutet als ausgeführt und erfahren eine Reduktion auf das Wesentliche. Für Bresson sind sie nur so weit von Bedeutung, als sie zur Information des Zuschauers unentbehrlich sind. Die Geschichte wiederum ist der Vorwand für eine Reflektion über die falschen Werte des Geldes, die falschen Wertmassstäbe schlechthin, welche die Moral der Menschen zersetzen und in ihren Herzen Hass statt Liebe, Egoismus statt Hilfsbereitschaft, Verbitterung statt Lebensfreude wachsen lässt. Man hat «L'argent» wegen des fatalen Verlaufs, den die Story nimmt, einen nihilistischen Film genannt. Ich kann mich dem nicht anschliessen. Nihilistisch sind die Menschen, die in diesem Film vorkommen: nicht nur jene, die nur noch rücksichtslos und brutal an sich selber denken, sondern auch die vom Schlage Yvons, der Liebe zu empfangen nicht mehr in der Lage ist. Nicht nihilistisch, wohl aber zutiefst pessimistisch ist Bressons Film; denn er weist auf keine Hoffnung hin. Aber die Art, wie der betagte Regisseur eine Gesellschaft als habgierig, verlogen und rücksichtslos entlarvt, macht ihn zu einem grossen Moralisten. Sein ganzes Schaffen, das nun einen neuen Höhepunkt auch in formaler Hinsicht erhalten hat, zeugt davon. Nicht minder konsequent, wenn auch nicht in der filmisch-literarischen Machart eines Bressons, sondern in einer fast dokumentarischen, naturalistischen Beschreibung, ist des Türken Yilmaz Güneys Aufschrei gegen die zur Zeit herrschenden politischen und sozialen Zustände in der Türkei. Der im französischen Exil entstandene Film «*Le mur*» (*Die Mauer*) schildert die unsäglichen Leiden einer Gruppe Jugendlicher in einem türkischen Gefängnis. Mit brutalsten Methoden, die an die Greuel in den Konzentrationslagern des Dritten Reiches erinnern, werden die Buben, aber auch die übrigen Insassen gebrochen. Sadistische Wärter prügeln dauernd auf die Gefangenen ein und treiben mit dem Entsetzen ihre Scherze. Den geringsten Versuch, elementarste Menschenrechte durchzuset-

zen, beantwortet eine rücksichtslos vorgehende Miliz mit Waffengewalt. Was den Unglücklichen bleibt, ist der aussichtslose Versuch einer Meuterei oder die Wahnsinnstat einer Flucht. Einer, der dabei überlebt und ins Gefängnis zurückkommt, berichtet, draussen gehe es noch schlimmer zu. Spätestens hier wird deutlich, dass der Film bei allem Realismus auch eine Allegorie auf die Zustände im Land sind, wo die Methoden zur Unterdrückung eines jeden Widerstandes gegen das herrschende totalitäre Regime ebenso grausam sind und der Kampf ums nackte Überleben vor allem der armen Bevölkerungsschichten und der politischen Opposition brutale Formen annimmt. Güneys «*Le mur*» ist wie der Schrei des Schafzüchters aus dem kurdischen Grenzgebiet, der in «*Sürü*» (*Die Herde*) seine Frau und die Schafherde verliert: von einer wahnsinnigen Resignation. Das Entsetzen der Ohnmacht greift auf den Zuschauer über. Darf es dabei bleiben?

Gleichgültigkeit als Feind der Humanität

Resignation aber darf nicht in Gleichgültigkeit ausarten; denn die Gleichgültigkeit ist der Feind jeder Entwicklung zu einer humaneren Gesellschaft hin. Davon berichtet der Inder Mrinal Sen in seinem Film «*Kharij*» (*Akte geschlossen*). Auf Wunsch der Hausfrau schafft sich eine Familie des bürgerlichen Mittelstandes in Kalkutta einen Knaben als Haushilfe an. Dessen Vater, ein armer Landarbeiter aus der näheren Umgebung der Grossstadt, ist nicht nur froh, ein Kind weniger ernähren zu müssen, sondern der kleine Zustupf, den er jeden Monat abholen kann, hilft ihm mehr schlecht als recht, die Existenz seiner Familie zu sichern. Eines Tages allerdings erwacht der Junge nicht mehr: Ausströmendes Gas aus dem Kohlenofen in der Küche hat seinem beschwerlichen Leben ein Ende gesetzt. Nicht Trauer um den Toten aber bedrängt die Familie, sondern die Angst um das Ungemach, das der Todesfall bringt. Gegen ein entsprechendes Honorar regelt ein Advokat die Sache: Der Junge, steht

in der Akte, die nun geschlossen werden kann, ist an seinem Tod selber schuld. Er hätte eben unter dem Vordach bleiben sollen, wo ihm die Familie seinen Schlafplatz zugewiesen hat. Dass er der ungewöhnlich kalten Nächte wegen in die Küche floh, ist Schicksalsfügung, höhere Macht sozusagen. Dem Vater des Jungen bleibt die Ohnmacht der Verzweiflung (und eine billige Abfindung).

Einmal mehr weist Mrinal Sen am Beispiel eines individuellen Schicksals auf unaufhaltbare Zustände in seinem Lande hin. Der Tod dieses Jungen wiederholt sich allein in Kalkutta alle Jahre dutzendfach. Doch niemand unternimmt ernsthaft etwas dagegen, genau so wenig wie gegen die unwürdige Verdingung von Kindern an die Familien der kleinen wohlhabenden Oberschicht oder der mittleren Bürgerklasse, wo sie wie Sklaven gehalten werden. Diese Gleichgültigkeit fordert in Indien unzählige Menschenleben. Sen beschreibt das – im Gegensatz etwa zu Güney – sachlich-analytisch, fast leidenschaftslos. Sein Engagement steckt nicht im Dramatischen, sondern in einer exakten Zeichnung des Milieus in dem solche Dinge geschehen. Nimmt man seine Filme als Ganzes, erhält man ein komplexes Bild der bengalischen Gesellschaft, ihrer Schichten und Klassen, aber auch der Gräben, die zwischen ihnen liegen und immer tiefer aufgerissen werden. In diesem Bild begegnet man aber auch seiner Liebe zu den Menschen, die in seiner Heimat leiden. Das hat ihm nicht nur Zustimmung gebracht, sondern auch Feinde geschaffen. Persönlichkeiten mit einem kritischen Blick für die täglichen Ungerechtigkeiten stossen auch in Indien auf den Widerstand jener, die persönliche Interessen und Macht über das Wohl der Allgemeinheit stellen.

Von einem kleinen, weniger gelungenen, mitunter gar spekulativen Film ist in diesem Zusammenhang auch zu berichten: *«Caballo Salvaje»* (*Wildes Pferd*) von Joaquin Cortes (Venezuela) konfrontiert einen Mischling, der als Viehhirte einer Hazienda arbeitet, mit dem Feudalherrn und den Freunden seines Sohnes. Mischlinge und mehr noch die Indios, die eigentlichen Ureinwohner des Landes, werden von einer kleinen, aber unendlich

reichen Oberschicht vorwiegend spanischer Abstammung behandelt wie Gebrauchstiere: ohne Sinn für Mitmenschlichkeit, ohne Würde, ohne Verantwortung. *«Caballo Salvaje»* ist ein wilder, eruptiver Film geworden, der leidenschaftlich anklagt, was ungerecht ist, dabei aber gelegentlich über die Stränge schlägt und in Klischees verfällt. Als Anklage gegen eine menschenverachtende Gleichgültigkeit ist er dennoch ernst zu nehmen und ebenso als Aufruf zur Revolution. Dass es dem Mischling gelingt, den wildesten Hengst der Hazienda zu brechen, ist durchaus sinnbildlich zu verstehen.

Hass und Unverständnis überwinden

Immer wieder ist das Aufeinanderprallen verschiedener Kulturen Ausgangspunkt zu fast unlöslichen Konflikten. Der japanische Regisseur Nagisa Oshima thematisiert das in seinem Film *«Furyo»* (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*). 1942 prallen in einem japanischen Gefangenenlager auf Java zwei verschiedene Mentalitäten aufeinander: die kollektive, letzte Hingabe an das Vaterland fordernde, die eigene Persönlichkeit negierende der Japaner einerseits, die mehr individualistische, auf sportliche Fairness und um korrekte Pflichterfüllung gegenüber dem Empire bedachte der Briten andererseits. Versuche, sich näher zu kommen, scheitern immer wieder an den völlig unterschiedlichen Vorstellungen etwa der Verfügbarkeit über einen Menschen und sein Leben, das Soldatsein oder den Tod. Nagisa Oshimas Film – eigentlich als ein Versuch gedacht, Brücken über die scheinbar unüberwindlichen Gräben zu schlagen, die Mentalitäten in ihrer ganzen Unterschiedlichkeit einander näher zu bringen und dort, wo dies nicht möglich ist, zumindest an die Toleranz zu appellieren – scheitert weitgehend. Das an sich wichtige Anliegen ertrinkt in einem Meer von spekulativen Szenen und wird von einer gewaltigen Kinomaschine plattgewalzt. Feinheiten – etwa das Unterfangen, japanischen Kadavergehorsam britischer Disziplin entgegenzusetzen oder der brutalen Behandlung der



Opfer der Gleichgültigkeit: «Kharij» (Akte geschlossen) von Mrinal Sen.

englischen Kriegsgefangenen durch die Japaner die Erziehungsmethoden in englischen Colleges gegenüberzustellen – gehen im lärmigen Getöse von unzähligen Harakiris, Folterungen und lärmig geführten Auseinandersetzungen unter. Das ist umso bedauerlicher, als die Überwindung von Hass und Unverständnis, die unabdingbare Voraussetzung dafür ist, dass sich Menschen über ihre Mentalitäten und Eigenarten hinweg zu verstehen beginnen und sich zu akzeptieren lernen. Diese Botschaft, die ja über die besondere Situation im Kriegsgefangenenlager hinaus ihre Gültigkeit hat, kommt leider nur schwach über die Leinwand und gewinnt nicht die Verbindlichkeit, die sie verdienen würde.

Ähnliches ist wohl auch von «Utu» zu sagen, einem sehr konventionellen, im Stile eines Western gemachten und mitunter auch spekulativen Film des Neuseeländ-

ers Geoff Murphy. Der Schreckensherrschaft britischer Kolonialtruppen entziehen sich immer mehr Maoris (Ureinwohner), indem sie sich in die Berge zurückziehen und eine Guerillatruppe bilden. Te Wheke – einst selber Mitglied der Kolonialtruppen, nach der sinnlosen Zerstörung seines Heimatdorfes und der Ermordung der Einwohner durch die Armee zum Anführer der Aufständischen geworden – vertraut mehr der Hilfe der guten Geister als einer angemessenen Kriegstaktik und ist deshalb zusammen mit seinen Mitstreitern zum Scheitern verurteilt. Zwar kann man Murphy eine kritische Haltung gegenüber der britischen Kolonialherrschaft und Sympathie für die Maoris und ihren Befreiungskampf nicht absprechen, aber auch hier erschöpft sich die Auseinandersetzung um den Zusammenprall zweier verschiedener Mentalitäten im Oberflächlichen. Eine eigentliche Analyse der Ursachen für die immer grösser werdende Unüberwindbarkeit der Gegensätze findet nicht statt. «Utu» genügt sich in der Rolle des zweifellos gut gemachten Actionfilmes

mit einem realistisch-historischen Hintergrund. Man kann, wenn man will, aus diesem Film zwar einiges herauslesen, kann zweifellos auch Gegenwartsbezüge schaffen; als Beitrag zum Verständnis der Mentalität und Denkweise der Maori indessen genügt er nicht. Deshalb – und das ist das Fragwürdige an «Utu» – erscheint der Aufstand des Te Wheke als die Tat eines letztlich primitiven Exoten. Im Bemühen, sich in einen andern Kulturkreis einzufühlen, brachte zweifellos auch der Australier Peter Weir nicht das notwendige Differenzierungsvermögen mit. In der amerikanischen Produktion *«The Year of Living Dangerously»* beschreibt er, wie sich ein australischer Reporter als Auslandskorrespondent in Indonesien zurechtzufinden versucht. Durch einen einheimischen Fotografen, mit dem er zusammenarbeitet und auch ein freundschaftliches Verhältnis unterhält, wird er nicht nur rasch mit der heiklen politischen Situation des Landes vertraut – es ist 1965, und es herrschen bürgerkriegsähnliche Zustände, was die Regierung zu rigorosem Durchgreifen veranlasst –, sondern erhält auch Einblick in das Leben der untersten sozialen Schichten, die unter den politischen Wirren am meisten zu leiden haben. Die Spannung zwischen der Machtpolitik Sukarnos und dem Leiden des Volkes bestimmt fernerhin seine Arbeit, bis er sich, nun selber an Leib und Leben gefährdet, aus dem fiebrigen Land absetzen muss. Wenn immer auch Peter Weir versucht, die Dinge nicht einseitig zu sehen, so bleibt doch das Unbehagen einer rein westlichen Betrachtungsweise bestehen. Dazu tragen vor allem die unzähligen Klischees bei, die der Regisseur in seinen Film aufnimmt. Sie reichen von der hollywoodschen Optik eines hektischen Reporterdaseins bis zur Verzeichnung der Armut in Drittweltländern als eine Art schicksalshafte Fügung. Dennoch: *«The Year of Living Dangerously»* ist spannendes Kino mit einem politischen Hintergrund, das bei aller Oberflächlichkeit doch aufzurütteln und Denkanstöße zu vermitteln vermag. Das ist mehr als manch anderer Film anzubieten hat. Ich denke da etwa an James Ivorys *«Heat and Dust»* (*Hitze und Staub*), der Indien – und

zwar sowohl als Land unter britischer Kolonialherrschaft wie auch als selbständiges Staatswesen in der Gegenwart – als exotische Kulisse für eine Story verwendet, die allenfalls eine gewisse High Society betrifft. Er begibt sich damit in die Gesellschaft jenes fragwürdigen britischen Literaturzirkels von Kipling bis Cronin, der sich in romantischer Verliebtheit und Verklärtheit der Exotik der kolonialisierten Länder hingab, ohne jemals wirklich zu begreifen, geschweige denn zu analysieren, was da wirklich vorging. Das dies heute noch möglich ist, erscheint schier unglaublich.

Verheissung und Hoffnung

Filme, die sich für eine bessere Verständigung unter den Völkern einsetzen, die sich für Minderheiten einsetzen, den Unterdrückten eine Stimme leihen oder Feindbilder abbauen, verdienen unsere Unterstützung auch dann, wenn sie nicht in allen Teilen zu befriedigen vermögen. Vollkommenheit ist möglicherweise erstrebenswert, aber kaum realisierbar. Sie ist vor allem dort nicht zu erreichen, wo der Mensch auf seine Kraft allein vertraut. Diese Einsicht führt bei einigen Filmemachern zu einer Haltung der Resignation und der Ohnmacht, um nicht zu sagen des Nihilismus. Hoffnungslosigkeit wird dann zum Stilprinzip. Gleich in zwei französischen Beiträgen war dies zu beobachten: in *«La lune dans le caniveau»* (*Der Mond in der Gosse*) von Jean-Jacques Beineix und in *«L'homme blessé»* (*Der verwundete Mann*) von Patrice Chereau. Beide Filme sind Fassbinder-Plagiate par excellence, beide wühlen im Sumpf der menschlichen Zerstörung und Verstörung, beide frönen einer Ästhetik der absoluten Leere. Was übrig bleibt, ist trostlose Langeweile.

Andere Autoren wiederum thematisieren die Erkenntnis menschlicher Unvollkommenheit und das damit verbundene Streben nach Verheissung. In Ermanno Olmis *«Cammisa-cammisa»* folgt ein Astrologe mit einem auserwählten Teil seines Volkes in beschwerlichem Marsch dem Stern der Verheissung, hoffend, den König, der die Welt retten und den Tod über-

winden soll, am Ende der Reise aufzufinden. Er ist, wie sich weisen wird, der dritte König: jener der mit den zwei andern zusammentrifft; der auf ihre ängstliche Frage, ob das ärmliche Kind in der Krippe wirklich der König der Könige sei, mit der Antwort zur Hand ist, dass der Verlauf der Dinge etwas anderes anzunehmen gar nicht mehr erlaube; jener schliesslich, der den Männern, die aus dem Heiligen Land Steine mit nach Hause nehmen, um sie dort zu verkaufen und aus dem Erlös dem Herrn einen Tempel zu errichten, entgegnet, dass sie damit dem Tod, nicht aber dem ewigen Leben ein Denkmal errichten würden.

Als ein kritisches Mysterienspiel könnte man Olmis Film bezeichnen, setzt er doch darin die vitale Lebensfreude seiner Landsleute gegen die erstarrten Formen der Kirche und deren Entfremdung vom

Kritisches Mysterienspiel: «Cammina-camina» von Ermanno Olmi.

Volke. Das geschieht nicht ohne einen heiteren, in einer tiefen Gläubigkeit wurzelnden Humor: Ein Knabe ist es (Werdet wie die Kinder), der Adlatus des Astrologen, der den weisen Mann immer wieder auf den Boden zurückholt, der mit logischer Kindlichkeit aufzeigt, dass es nicht der Wille Gottes sein kann, das kleine Lamm zu opfern, dass bohrende Fragen einer Antwort bedürfen, dass sich die Kirche nicht in abstrakten Formeln und Symbolen verlieren darf. In Cannes noch ist Olmis «Cammina-camina» als religionskritischer Film bezeichnet worden. In Wirklichkeit aber ist das Mysterienspiel – am Anfang steigen die Dorfbewohner in die historischen Gewänder – nicht der Religion, wohl aber der Kirche und dem Klerus gegenüber kritisch: konsequent und unnachgiebig, aber gerade deswegen anregend.

Den Knaben aus Olmis Film, der den Meister auf den Boden zurückholt, hätte man auch dem Russen Andrej Tarkowski zur Seite gewünscht, als er in Italien seinen Film «Nostalgha» drehte. Auch er ein Su-



cher nach dem Ewigen und Gültigen, nach dem Wahren und Letzten, hat sich in Sphären verstiegen, die sich dem Zugriff nicht allein nur des durchschnittlichen Kinobesuchers entziehen. Man erstarrt vor der Schönheit der Bilder, der Fülle der Zeichen und Symbole, ohne aber je zu begreifen, um was es Tarkowski in Wirklichkeit geht. Man ahnt sich durch seinen Film hindurch, spekuliert mit diesem und jenem. Am Ende, wenn die Traumlandschaft mit der russischen Datscha eingebettet ist in ein mächtiges Kirchenschiff ohne Dach – mit einem sozusagen freien Zugang zum Himmel – dann wird allenfalls klar, dass hier vom Traum einer terra in ecclesia, von einer ruhigen Geborgenheit im Glauben, von etwas sehnsüchtig Herbeigewünschtem, letztlich Unerreichbarem die Rede ist. Ist damit vielleicht der Begriff «Nostalgie» zu umschreiben, von dem Tarkowski behauptet, dass er in der russischen Sprache mehr bedeutet als in unserer? Die Exegeten, für die dieser Film letztlich bestimmt ist, werden es uns erklären müssen.

Für's Auge und Ohr

Von etwas Handfesterem sei zum Abschluss dieses Berichtes die Rede, von jenem japanischen Film zum Beispiel, der zur Überraschung vieler mit der Goldenen Palme beglückt wurde: «*Narayama Bushiko*» (*Die Ballade von Narayama*) von Shohei Imamura ist ein erdenschweres Stück Kino, das mit Posaunen und Trompeten die Naturverbundenheit japanischer Bergmenschen in früherer Zeit zelebriert – vom zarten Frühlingserwachen bis zum bitteren Wintereinbruch, wenn die Dorfbewohner einer alten Tradition gemäss ihre Siebzigjährigen mühsam in die Berge schleppen, um sie dort dem Guten Geist zu überlassen. Oder vielleicht doch lieber von Carlos Sauras «*Carmen*»? Das ist keineswegs eine Opernverfilmung, sondern der gelungene Verschnitt aus musikalisch und tänzerisch hervorragend interpretierter und inszenierter spanischer Folklore, einigen Ohrwürmern aus Bizets Opus sowie aus jener uralten Eifersuchts-geschichte, zu der es immer wieder kommt,

Die Preise von Cannes

Am Ende des 36. Filmfestivals von Cannes hat die Jury die *Goldene Palme* an den japanischen Film «*Die Ballade von Narayama*» des Regisseurs Shohei Imamura verliehen. Der *Grand Prix* für den schöpferischen Film wurde dem französischen Regisseur Robert Bresson für seinen Film «*L'Argent*» und dem in Italien tätigen sowjetischen Regisseur Andrej Tarkowski für seinen Film «*Nostalgha*» zuerkannt. Der *Sonderpreis der Jury* ging an die Monty-Python-Komödie «*The Meaning of Life*». Als bester männlicher Darsteller wurde der Italiener *Gian-Maria Volonté* für seine Rolle in dem Schweizer Film «*La mort de Mario Ricci*» des Regisseurs Claude Goretta ausgezeichnet. Die deutsche Schauspielerin *Hanna Schygulla* wurde für ihre Rolle im italienischen Film «*Storia di Piera*» von Marco Ferreri zur besten Schauspielerin gekürt. Der indische Regisseur Mrinal Sen erhielt für seinen Film «*Kharij*» den «*Grand Prix spécial du jury*». Sowohl die *Ökumenische Jury* wie auch die *Jury der FIPRESCI* verliehen ihre Preise an «*Nostalgha*» von Andrej Tarkowski.

wenn zwei Männer dieselbe schöne Frau lieben. Sauras Film reisst in erster Linie einmal mit, musikalisch und rhythmisch. Man möchte mittanzen, mitsingen, mitklatschen, wenn man nur halbwegs das feurige Blut der Carmen Laura del Sol, die Begabung des Choreografen und Tänzers Antonio Gades und den packenden Rhythmus von Paco de Lucias Melodien in sich trüge. In zweiter Linie bewundert man Sauras geradezu geniale Montage all der Versatzstücke zu einem Film aus einem Guss, der den Rhythmus der Musik aufnimmt, ihm folgt und sich schliesslich mit ihm zu einer Einheit verschmelzt, auch so, dass Bild- und Tonebene nicht mehr voneinander zu trennen sind. Da ist es denn beinahe nicht mehr von Bedeutung, dass sich die oben erwähnten Versatzstücke zu einer fast buchstabengetreuen Verfilmung von Prosper Merimées Erzählung zusammenfügen – über die Ebenen von Inszenierung, Fiktion und Realität hinweg notabene. Kino, das derart fasziniert und mitreisst, dass man es nicht zu beschreiben vermag, sondern den Leser nur auffordern kann, selber hinzugehen, sich einfangen

und verführen zu lassen, gab es in Cannes nur ausnahmsweise zu sehen. Den vielen grossen Namen zum Trotz, welche das Festival auch dieses Jahr wieder kollektionierte, blieb die filmische Ausbeute qualitativ gering. Einem Festival, das dem Gigantismus alles, der Filmkunst aber kaum mehr etwas opfert, dürfte dies nur bedingt zum Schaden gereichen. Es ist

fast gewiss, dass sich im nächsten Jahr noch mehr Besucher vor den Eingangspforten drängen werden, noch mehr Händler die 14tägige Zivilschutzübung im Untergeschoss des Bunker zu überleben versuchen, der «grande bouffe» noch einige Gänge mehr beigefügt werden. Die Verhältnismässigkeit ist in Cannes längst verloren gegangen. Urs Jaeggli

FILMKRITIK

La mort de Mario Ricci (Der Tod des Mario Ricci)

Schweiz/Frankreich/BRD 1983. Regie: Claude Goretta (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 83/158)

Nachdem Claude Goretta in seinen beiden letzten Filmen jeweils eine junge Frau aus der Provinz in die hektische und anonyme Grossstadt Paris geschickt hat, kehrt er nun den Spiess um: Der nicht mehr ganz so junge Fernsehreporter Fontana, der früher grosse Reportagen aus aller Welt machte, kommt aus der Stadt, zusammen mit einem jüngeren Kollegen, in das kleine, fiktive Jura-Dörfchen Etio-laz, um ein Interview über den deutschen Wissenschaftler Kremer (Heinz Bennent) zu drehen. Kremer ist eine Kapazität in Fragen des Welthungerproblems, seine Analysen hat er in mehreren Büchern veröffentlicht, die viel beachtet wurden, deren konkrete Forderungen jedoch ungehört blieben.

Zwei Resignierte treffen da aufeinander: der Reporter, dargestellt von Gian Maria Volonté, ein Weltbürger und Weltenbummler, der die grossen Krisenherde der Welt hautnah miterlebt hat und nun als Fremder (den zwar jeder vom Fernsehen kennt, der dadurch aber nicht «fassbarer» wird für die Einheimischen) mit den kleinen, alltäglichen Problemen und Krisen der Dorfbewölkerung konfrontiert wird, und der Wissenschaftler Kremer, dessen Resignation zu plakativ daher-

kommt. Kremer verkörpert eigentlich die ganze kritische Wissenschaft in sich, aber auch die Unfähigkeit dieser Wissenschaft, aus längst erkannten Fehlentwicklungen Folgerungen zu ziehen und diese dann auch in die Tat umzusetzen. Kremer, der abgekapselt in seinem Haus langsam durchdreht, und der Reporter, der zum xten Male die längst zu Floskeln degenerierten Sätze über den Hunger in der Welt aufzeichnet, sind Gefangene ihrer Resignation, beide wissen nicht mehr so recht, wozu ihre Arbeit noch gut sein soll angesichts der zynischen Realität, in der in jeder Sekunde irgendwo auf der Welt ein Mensch verhungert.

Man könnte Goretta sicher den Vorwurf machen, dass er selbst dieser Resignation, die er im Film darstellt, nichts entgegenzusetzen hat, wäre da nicht die unmittelbare Realität der Dorfbewohner, die sich – manchmal etwas zu aufdringlich und gesucht – in das bloss intellektuelle Bewältigen oder eben Nichtbewältigen der Weltmisere drängt. Denn auch dort, in der kleinen Welt des Dorfes, herrschen Kaputtheit, Argwohn und Lügen vor. Die grosse Misere spiegelt sich auch im Kleinen wieder: Es wird viel geredet, ein Gerücht ersetzt das andere, und die Vorurteile werden wie Transparente durch das Dorf getragen. Eine Schlüsselszene im Hause Kremers zeigt den Wissenschaftler, wie er den Fernsehleuten ein Gemäledetail, das er auf Dias vergrössert hat, erklärt: In einem winzigen Spiegel ist ein Fenster zu sehen, das den Blick aus dem