

Cannes '84 : ein Tagebuch

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **36 (1984)**

Heft 11

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932443>

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.

Cannes '84 – ein Tagebuch

11. Mai

Reisenachmittag. Zwischen Nizza und Cannes macht die Schweiz Reklame – nicht etwa für Filme, sondern für Käse. Das hängt wahrscheinlich nur indirekt damit zusammen, dass die Leitungen der verschiedenen Festival-Abteilungen – Wettbewerb, Quinzaine des Réalisateurs, Semaine de la Critique – die neuen Schweizer Filme allesamt der Kategorie Käse zuteilten und auf eine Einladung verzichteten. So ist die Schweiz für einmal halt nur auf dem Marché, dem gigantischen Filmmarkt vertreten. Da kann sozusagen jeder ohne Einschränkung vorführen lassen, was auf Film und Videobändern Platz findet, vorausgesetzt, er bezahlt dafür.

Ob die Entscheidung für die Nichtberücksichtigung des schweizerischen Filmschaffens richtig war, wird sich in den nächsten Tagen weisen. Schon jetzt darf

indessen behauptet werden, dass die unfreiwillige Pause ihre Vorteile hat: Wer öfters an Filmfestivals fährt, kommt nämlich nicht um die Feststellung herum, dass nicht wenige des schweizerischen Filmwunders etwas müde geworden sind. Möglicherweise ist auch das Wunder selber müde geworden. Verschnaufen und dann einen neuen Anlauf nehmen, muss die Devise halt jetzt heißen. Im Palais des Festivals, das nach seiner Eröffnung im letzten Jahr bereits für umgerechnet zehn Millionen harte Schweizer Franken umgebaut wurde – neue Projektionsapparaturen und eine Verbesserung der Akustik inbegriffen –, heftet die Delegation des Filmzentrums Filmplakate an die Stellwände, damit die Schweiz inzwischen nicht ganz vergessen wird.

Die Preise von Cannes

j. Die «Goldene Palme» des 37. Internationalen Filmfestivals von Cannes wurde an den deutschen Filmregisseur *Wim Wenders* für «*Paris, Texas*» verliehen. Den Preis für die beste weibliche Rolle erhielt die Irin *Helen Mirren* für ihre Darstellung in «*Cal*» von *Pat O'Connor* (Irland). Der Preis für die beste männliche Rolle ging zu gleichen Teilen an *Francisco Rabal* und *Alfredo Landa* (Spanien) für ihre Darstellung in «*Los santos inocentes*» von *Mario Camus* (Spanien). Den Preis für die beste Regiearbeit erhielt *Bertrand Tavernier* (Frankreich) für «*Un dimanche à la campagne*». Mit dem Grossen Sonderpreis der Jury wurde

die ungarische Filmerin *Marta Meszaros* für «*Naplo*» (*Intimes Tagebuch*) ausgezeichnet.

Den Preis der Ökumenischen Jury erhielt ebenfalls *Wim Wenders* für «*Paris, Texas*». Eine spezielle Erwähnung wurde überdies dem Film «*Los santos inocentes*» von *Mario Camus* zugesprochen.

Die FIPRESCI-Jury (Internationale Filmkritiker-Vereinigung) zeichnete im Wettbewerb ex-aequo die Filme «*Paris, Texas*» und «*Taxidi sta Kithira*» von *Theo Angelopoulos* aus. Als besten Film der Nebenveranstaltungen erklärte sie den Film «*Memorias do carcere*» des Brasilianers *Nelson Pereira dos Santos*.

12. Mai

Zeitiger Beginn des Canner Alltags: Wer morgens 8.30 Uhr als Journalist nicht im Kino sitzt, um sich einen der beiden Wettbewerbsfilme anzusehen, muss zur Strafe in einer langen Schlange um eine Karte anstehen. Wenn er Glück hat, kriegt er eine – nicht ohne den strafenden Blick der Festivalgewaltigen. Ist die Karte für eine der Abendvorstellungen gültig, braucht es zum Einlass überdies eine Abendgarderobe. Den Damen sind dabei keine Grenzen gesetzt, sofern erkennbar ist, dass sie noch etwas auf der Haut tragen. Die Herren tun sich ein bisschen schwerer, auch wenn der Smoking nicht mehr unbedingt Vorschrift ist. Sozusagen gesetzlich verordnet aber ist eine Fliege. Wer eine solche um den Hals bindet, darf notfalls auch im Pijama ins Palais.

Vom Glanz und Glimmer will das Festival in Cannes nicht abweichen, auch wenn die Zeichen bei der Filmwirtschaft offenbar wieder einmal auf Sturm stehen: Die Produktions-Budgets vor allem mittlerer und kleinerer Firmen sinken, die Spesenbudgets der Vertreter selbst betuchter Produzenten seien im Schnitt um runde zehn Prozent gekürzt worden, klagt die Canner Hotellerie und Gastronomie. Und ein sicherer Hinweis auf die Krise im Filmbusiness ist die Tatsache, dass die Werbeanstrengungen der Verkäufer in einem umgekehrten Verhältnis zu den Aufwendungen für die Herstellung der Filme – und leider oft auch zu ihrer Qualität – stehen.

Um 8.30 Uhr also steht der britische Beitrag *«Another Country»* (*Ein anderes Land*) von Marek Kanievska auf dem Programm. Die britischen Spione kommen nicht – wie ein Filmtitel das suggeriert – aus der Kälte – sondern werden in den sogenannten Public Schools sozusagen herangezüchtet. Guy Bennet, ein intelligenter junger Mann mit einer grossen diplomatischen Zukunft, erlebt angesichts der überkommenen hierarchischen Strukturen, der Pressionen und der ebenso verklemmten wie verlogenen Moral im reputierten Institut für die Söhne besserer Familien einen Gesinnungswandel, der ihn schliesslich dazu treibt, sein Vaterland zu

verraten. 50 Jahre später erhält er den Besuch einer amerikanischen Journalistin in Moskau, die ihn nach seinen Beweggründen, Spion für die Sowjetunion zu werden, befragt. *«Another Country»* – eine grosse Rückblende auf Bennets College-Zeit lässt es immer deutlicher werden – ist eine grimmige Abrechnung mit einem Schulsystem, das auf der Basis des Kadavergehorsams, der totalen Anpassung und der Unterdrückung oder Verheimlichung aller individuellen Reaktionen beruht. Dem Film fehlt – vor allem in den harzig und wortreich inszenierten drei ersten Viertelstunden – das Element der Spannung. Die Umsetzung vom Bühnenstück (der Autor Julian Mitchell hat selber das Drehbuch verfasst) in einen Film, will trotz der bedrückend dargestellten Internats-Atmosphäre nicht recht gelingen. Das faszinierende Thema – inspiriert durch die Geschichte eines berühmten britischen Spions – findet formal keine Entsprechung.

Ingmar Bergman, dessen Filme fast immer autobiografische Züge tragen, hat mit *«Efter Repetitionen»* (*Nach der Probe*) erneut ein für ihn typisches Werk geschaffen. Die Fernsehproduktion zeigt die Konfrontation eines Bühnenregisseurs mit einer jungen Schauspielerin und einer einstmals berühmten Darstellerin, die im Stück – es handelt sich um Strindbergs *«Traumspiel»* – nur eine kleine Nebenrolle erhalten hat und im übrigen vom Leben arg gebeutelt wird. Da fallen – wie könnte es bei Bergman anders sein – die Masken. Zum Vorschein kommen die persönlichen Krisen, die Kluft zwischen Erwartung und Wirklichkeit, die Spannung zwischen der Realität und der Fiktion. Ein Dreipersonenstück hinter verschlossenen Türen, eingerichtet für die Guckkastenbühne des Fernsehens: Bergman hat sich die formalen Möglichkeiten des kleinen Bildschirms sehr wohl überlegt. Bevorzugte Einstellung ist die Grossaufnahme, die äusserst präzise eingesetzt wird: Die Gesichter von Erland Josephson, Lena Olin und Ingrid Thulin werden zu Landschaften, die Stimmungen vermitteln, ihre Augen zu Seen, in denen sich die Wahrheit, der Selbstbetrug, aber auch die Lüge widerspiegeln, die kleinen Gesten drücken Unausgespro-

chenes aus. Und selbstverständlich hat das Wort zentrale Bedeutung. Auf der grossen Leinwand allerdings geht von dieser fast schon genialen dramaturgischen Struktur doch einiges verloren, will sich Wirkung nicht so recht einstellen. Das Kino bietet keinen genügend intimen Rahmen für ein vertieftes Eindringen in diesen sehr persönlichen, ja privaten Fernsehfilm, der viel über die Eigenart und den Charakter Bergmans aussagt, aber die Fragen, die gestellt werden, auch dem Zuschauer zuspielt.

13. Mai

Der Wert der Seifenblasen liegt in der Freude, die sie bereiten. Auch wenn sie nach kurzem Schillern zerplatzen, bleiben die Farben in Erinnerung. Bertrand Taverniers *«Un dimanche à la campagne»* (Frankreich) ist wie eine Seifenblase. Sein Schillern bereitet Freude, und nach der Auflösung ins Nichts bleibt die Erinnerung an die Schönheit dieses Films. Ein alter Mann, nicht übermässig begnadeter Kunstmaler, der zusammen mit einer Betreuerin zurückgezogen auf einem Landsitz lebt, empfängt an einem Herbstsonntag die Familie seines Sohnes und seine etwas exaltierte, noch immer ledige Tochter, der mehr als nur ein Hauch von Torschlusspanik nachweht. Der Besuch bringt Unruhe in seinen sonst so geregelten Alltag, nicht nur wegen der beiden Buben, die wild herumtollen, sondern auch wegen der Probleme, die der Visite in sein Haus mitgefolgt sind. Diese sind zwar nicht mehr die seinen, aber sie beschäftigen ihn gleichwohl, müssen sie doch in seine Lebensbilanz miteinbezogen werden. Und er spürt auch, dass er nicht mehr die Kraft hat, seinen Kindern zu helfen. Das hinterlässt schmerzliche Spuren. Die Idylle des sonnendurchfluteten Herbsttages täuscht darüber nicht hinweg. Tavernier, bekannt geworden durch Filme wie *«L'horloger de Saint-Paul»*, *«Le juge et l'assassin»* oder *«Coup de torchon»*, hat diesen Film sensibel und mit Bildern von berückender Schönheit inszeniert, bleibt aber zuwenig zugriffig, dringt kaum unter die Oberfläche vor. Hätte er nicht in Louis Ducreux einen äusserst feinfühligem Darsteller gefunden,

dessen Präsenz immer wieder die Aufmerksamkeit weckt, bliebe Langeweile nicht aus.

In einem geradezu krassen Gegensatz zu Taverniers Film – der allerdings unter der Patina des Romantisch-Verspielten einer Epoche schon Gegenwartsbezüge erkennen lässt – steht *«Argie»* des Argentiniers Jorge Blanco. Mitten in den schäbigen Vierteln der Grossstadt London führt Pablo, ein Exil-Argentinier, seinen eigenen Kleinkrieg gegen die Engländer. Am Tage, als die britische Flotte ausrückt, um die Falkland-Inseln zurückzuerobern, schlägt er erneut zu. Sein Opfer ist Sandra, die Stripperin aus dem verrauchten Lokal, auch sie eine Art Exilierte, die es aus dem sonnigen Spanien ins neblige London verschlagen hat. Sandra schlägt Pablo mit seinen eigenen Waffen: Als er sie vergewaltigen will, führt sie ihn vom düsteren Hausgang weg in ihr Bett, weil's dort – wenn schon – bequemer ist. Fortan leben die beiden in einer Art Überlebensgemeinschaft zusammen, mehr schlecht als recht und unter zunehmenden Schwierigkeiten in einem sozialen Umfeld, das wenig Rücksicht nimmt auf das Bedürfnis nach Wärme und Geborgenheit, das die beiden Ausgestossenen recht unbeholfen zu stillen versuchen. Es kommt wie es kommen muss: Nachdem die beiden auf der Strasse stehen, fortgejagt wie räudige Hunde, bricht die Lebensgemeinschaft aus Not auseinander. 25 Tage lang hat sie gedauert, genau so lang wie der Falklandkrieg. Mehr eigentlich erzählt Jorge Blanco nicht. Er tut es vor dem Hintergrund der Realität des Krieges (der zwar in einigen tausend Meilen Entfernung ausgetragen wird, aber auf dem Bildschirm omnipräsent ist) und der Fiktion des Filmes (Pablo verdient sein karges Einkommen als Guerilla-Statist in einem Filmstudio). Geflüchtet vor dem totalitären Regime seiner Heimat und nun angewiedert vom Chauvinismus der Briten, die blutig ein Stück Erde zurückerobern, das er als die seine betrachtet, wird Pablo endgültig heimatlos. Das Eis, das seine Seele immer stärker umklammert, vermag auch Sandra nicht mehr aufzutauen. *«Argie»* ist kein brillanter Film, stellenweise sogar ein unbeholfener. Erschüttert hat er mich dennoch.



Szenenfoto zum Film «Efter repetitionen»: Erland Josephson, Ingmar Bergman und Nadja Palmstjerna-Weiss.

14. Mai

Der Eingriff des Menschen in die Natur: Als er in «Fitzcarraldo» eine gewaltige Schneise in den Regenwald des Amazonas schlagen liess, um von den Eingeborenen ein Dampfschiff über einen Hügel schleppen zu lassen, geriet der deutsche Filmemacher Werner Herzog arg unter Beschuss. Er missbrauche die Menschen und zerstöre ihre Umgebung, wurde ihm vorgeworfen. In «*Where the Green Ants Dream*» (*Wo die grünen Ameisen träumen*) steht er nun selber auf der Seite der Zivilisationskritiker. In der australischen Wüste will eine Minengesellschaft Uran schürfen. Dagegen setzen sich die Ureinwohner des Landes, die Aborigines, zur Wehr, denn die Bagger rücken immer näher zu jener Stelle, die nach Auffassung der Aborigines das Geheimnis des Lebens und des Todes birgt: zum Ort eben,

wo die grünen Ameisen träumen. Dass die Ureinwohner ihren Kampf für die Unversehrtheit einer mythischen Landschaft vor einem australischen Gericht schliesslich verlieren, ist in der ganzen Anlage des Films ebenso absehbar wie der Rückzug eines einsichtigen Jung-Geologen in die Wüste. Es ist eine zu simple, zu oberflächliche Geschichte, die Herzog diesmal erzählt. Es fehlt ihr das Mystische, das Visionäre, das seine früheren Filme geprägt hat. Darüber täuschen auch die teilweise phantastischen Aufnahmen von dieser noch weitgehend unberührten, einsamen Landschaft durch den Kameramann Jörg Schmidt-Reitwein nicht hinweg. Herzogs Engagement für die zwei Stämme, die für die Erhaltung ihrer Kultur und ihrer Mythen einen hoffnungslosen Kampf gegen eine von materiellen Interessen getriebene Grosstechnologie führen, bleibt leider oberflächlich und unverbindlich. Auch in «*Los santos inocentes*» (*Die heiligen Unschuldigen*) des Spaniers Mario Camus geht es um einen Mythos: Die Unverrückbarkeit eines sozialen Systems, in

dem die einen oben und die andern unten sind. Camus bricht diesen Mythos auf, entlarvt das Feudalsystem, in dem wenige im Reichtum schwelgen und Zahllose in der Armut darben, am Beispiel einer Familie, die ganz unten durch muss, die gedemütigt wird bis zur Entblössung. Aber Camus zeigt auch, wie sehr das Denken in Klassen in der Gesellschaft verfestigt ist und als schicksalsgegeben hingenommen wird. Zwar hat die Bauernfamilie den Traum eines besseren Lebens nie aufgegeben – vor allem der Sohn ist deshalb ausgezogen –, aber die Hoffnung ist längst der Resignation gewichen. Nur einer, ein der Wirklichkeit Entrückter, ein lebenswerter und harmloser Ver-rückter mit der Fähigkeit, mit der Natur eins zu werden (Francisco Rabal stellt ihn grossartig dar), setzt sich zur Wehr, als ihm der junge Gutsherr seinen Vogel abschießt. Er rächt sich mit einem Gewaltakt. «Los santos inocentes» ist ein äusserst kraftvoller Film nicht nur in seiner Bildgestaltung – die Landschaft wird tragendes Element der Erzählung –, sondern auch in seiner politischen und sozialen Brisanz, auch wenn Camus diese mehr zwischen als in den Bildern zum Ausdruck bringt.

15. Mai

Drei politische Filme prägen meinen Tag. In allen werden die Protagonisten Opfer ihrer Ideale und Wertvorstellungen. Da ist der alte Mann Siros in Theo Angelopoulos «*Taxidi sta Kithira*» (*Reise nach Kythera*), ein alter Kommunist, der 30 Jahre lang im russischen Exil lebte und nun zurückkommt nach Griechenland. Er muss feststellen, dass sich inzwischen vieles verändert hat, dass seine politischen Vorstellungen nicht nur nicht mehr gefragt, sondern dem Staat gar ein Ärgernis sind. Er erkennt, dass er sich hier nicht mehr einleben kann, und das Land spürt, dass es den alten Mann mit seinen Idealen nicht mehr zu integrieren vermag. Es schiebt Spiros als Staatenlosen ab, spuckt ihn, der hier spät eine Heimat wiederzufinden suchte, einfach aus. Immerhin: Spiros Reise nach Kythera, eine Reise in die Vergangenheit und Gegenwart Griechenlands zugleich, eine Reise

auch durch die bewegte Geschichte eines Volkes, hat auch einen menschlichen Höhepunkt: Spiros findet zurück zu seiner Frau, die er vor drei Jahrzehnten zurücklassen musste. Im strömenden Regen wartet er auf dem im Meer, gewissermassen im politisch neutralen Gewässer verankerten Floss, geduldig auf sie. Als Caterina endlich bei ihm ist, löst er die Tauer seiner schwimmenden Insel, und gemeinsam treiben sie einer ungewissen Zukunft entgegen. Wiedergefunden hat der rastlose Kämpfer zumindest seinen inneren Frieden. Die geraffte Vermittlung des Inhalts vermag der Komplexität dieses ebenso schönen, ruhigen wie vielschichtigen Films kaum Ausdruck zu verleihen. Auch wenn Angelopoulos in diesem Werk nicht mehr die Kraft und Geschlossenheit von «*O Thiassos*» (Die Wanderschauspieler) erreicht, mitunter mit seinen langen Einstellungen gar die Geduld des Zuschauers strapaziert, so bleibt «*Taxidi sta Kithira*» doch ein Film, der tief unter die Oberfläche dringt und das Herz rührt. Angelopoulos bewegt sich erneut ausserhalb aller ausgetretenen Spuren eines banalen Erzählkinos und vermag gerade dadurch zu sensibilisieren, wenn man sich seinem Film einmal vertrauensvoll ausgesetzt hat.

Einen ganz andern Weg, nämlich den der kinematografisch einfach strukturierten, konventionellen Erzählform, hat der Nordire Pat O'Conner mit «*Cal*» gewählt. Cal, arbeitslos und im Hause seines Vaters lebend, gerät wider seinen Willen in die Wirren des Bürgerkrieges zwischen Protestanten und Katholiken in Nordirland. Obschon er sich der Auseinandersetzung zu entziehen versucht, wird er – belastet durch ein blutiges Ereignis, an dem er als Fahrer indirekt beteiligt war – immer tiefer in den blutigen und schmutzigen Kleinkrieg hineingezogen. Selbst die Flucht aufs Land, wo er dank Marcella, einer für ihn bedeutungsvollen Zufallsbekanntschaft, auf einem Bauerngut Unterschlupf und Arbeit findet, schützt ihn nicht vor der Verfolgung der Mittelsmänner, welche die Helfersdienste des belasteten jungen Mannes erneut in Anspruch nehmen wollen. Statt des von ihm erträumten ruhigen Lebens in Freundschaft mit Marcella, bei der er sich gebor-



Francisco Rabal in «Los santos inocentes» von Mario Camus gewann mit Alfredo Landa den Preis für die beste männliche Rolle.

gen fühlt und der er sich anvertraut, muss er erneut an einer Aktion gegen die Protestanten teilnehmen. Doch diese endet in einer Strassensperre der Polizei, und Cal wird unter Mordverdacht festgenommen. Nicht so sehr die Geschichte dieses Films interessiert als vielmehr O'Connors dichte Schilderung der auswegslosen Situation des Jungen. Die sozialen Umstände, die Arbeitslosigkeit, aber auch ein Brandanschlag der Protestanten auf das Haus seines Vaters ziehen Cal immer tiefer ins Schlamassel hinein, aus dem es schliesslich kein Entrinnen mehr gibt. Der Regisseur weist indessen über dieses Einzelschicksal hinaus auf ein durch und durch vergiftetes Klima, in dem sich die Aggression steigert und die Brutalität und Rücksichtslosigkeit längst keine Grenzen mehr kennt. So wird der Film zur Analyse eines Konfliktes, dessen wirkliche Ursachen – die sozialen Unzuläng-

lichkeiten – längst durch einen blinden Fanatismus und sturen Nationalismus verwischt worden sind.

Auswegslos ist auch die Situation von Rosa und Enrique, zwei guatemalteki-schen Geschwistern, die als einzige ihrer Familie das Gemetzel der Militärs in ihrem Dorf überlebt haben. Nun sind sie auf der Flucht nach Mexiko, von wo aus sie schwarz über die Grenze in die Vereinigten Staaten, ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten, gelangen wollen. Zwar gelingt ihnen der Grenzübertritt, aber sie müssen bald einmal erkennen, dass sie dafür einen zu hohen Preis bezahlt haben. Enrique, der sich durch Fleiss und Anpassungsfähigkeit zwar die Aussichten auf ein besseres Leben erarbeitet, bleibt aber – die Chance seines Lebens zurückstellend – am Lager seiner sterbenden Schwester zurück. Er wird fortan das Schicksal der vielen tausend Schwarzarbeiter teilen, die – ständig von der Furcht gepeinigt, von der Grenzpolizei erwischt zu werden – gegen Hungerlöhne auf Farmen, Plantagen und in Fabriken arbeiten, ausgebeutet und heimatlos. Wie «Cal» ist

«Un certain regard»

Mrinal Sens neuer Film

Das Wettbewerbsprogramm von Cannes wird seit 1978 durch die ebenfalls «offizielle» Sektion «Un certain regard» ergänzt, in der jeweils etwa ein Dutzend Filme verschiedenster Art und Herkunft, die nicht am Wettbewerb teilnehmen, gezeigt werden. «Un certain regard», geleitet von Nadave Silber, besitzt innerhalb des Festivals einen autonomen Status und erfreut sich steigender Beachtung (1983 über 15 000 Besucher). Ohne dass bestimmte Qualitätskriterien auszumachen wären, kommt hier jeweils eine Auswahl von Werken zusammen, die sich im Wettbewerbsprogramm vielleicht nicht durchsetzen könnten, weil sie meist zu wenig grossspurig auftreten, aber noch allemal durch originelle Aspekte und Themen, formale Experimente oder eine andere Besonderheit Interesse und Beachtung verdienen. Platz finden hier auch Dokumente und Zeugnisse von bedeutenden Persönlichkeiten der Filmgeschichte, dieses Jahr beispielsweise Nelly Kaplans «*Abel Gance et son Napoléon*» und Donatella Baglivos «*Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovski*». Nelly Kaplan, die ehemalige Assistentin und Bewunderin von Gance, rekonstruiert in ihrem Montagefilm, der etliche Bild- und Tonraritäten aufweist, die Entstehung des Stummfilm-Monuments «*Napoléon vu par Abel Gance*» und berichtet von den Hintergründen, warum dieses Riesenwerk unvollendet blieb und Gance kein vergleichbares Werk mehr schaffen konnte. Die Italienerin Donatella Baglivo, die Tarkowski in der freien Natur interviewte und diese Aufnahmen durch dokumentarisches Material und Ausschnitte aus seinen Filmen ergänzte, versucht, einen Einblick in die innere und äussere Welt des russischen Autors zu vermitteln. Während dies auf der visuellen Ebene des Films, der zu sehr der Dramaturgie eines Fernsehberichts verhaftet bleibt, nicht ganz gelingen will, entschädigt Tarkowski selber durch seine immer wieder überraschenden Aussagen über sein Leben, sein Werk und seine Weltsicht. Etwas «exotisch» muteten Filme an wie «*Moul le ya moul le ya*» des Südkoreaners Lee Doo-yong, der hochmelodramatisch den Leidensweg einer Frau schildert, die in der aristokratischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts völlig den Wünschen und Bedürfnissen der Männer ausgeliefert ist, oder die pädagogisch/gesellschaftliche Parabel «*Feroz*» des Spaniers Manuel Gutiérrez Aragón, die etwas läppi-

sche Geschichte eines wilden jungen Mannes, der sich in einen Bären verwandelt, in der Stadt zivilisiert werden soll, aber vorwiegend Unheil anrichtet und schliesslich von einem Mädchen «erlöst» wird. In einem impressionistisch-melancholischen Stil schildert die Ungarin Judit Elek in «*Maria nap*» anhand einer Geburtstagsfeier im Jahre 1866 das stille Drama einer Familie, auf der noch immer der Tod des vor 17 Jahren gefallenen Freiheitskämpfers und Nationaldichters Sandor Petöfi lastet. In «*Condorez no entieran todos los dias*» von Francisco Norden entwickelt sich 1948, während den Kämpfen zwischen Liberalen und Konservativen in Kolumbien, ein bescheidener, asthmatischer Buchhändler zum Terroristen und politischen Mörder. Differenziert und unaufdringlich zeigt Norden die gesellschaftlichen Hintergründe auf, die diesen Mann zu einem Fanatiker werden lassen.

Neben Gregory Navas «*El Norte*» (siehe im Bericht von Urs Jaeggi) war der wichtigste, aber auch schönste Film «*Khandar*» (*Ruinen*) von Mrinal Sen. Drei Freunde verlassen für einige Tage die Stadt, um sich von der Arbeit auf dem Land zu erholen. Sie logieren in einem riesigen, halbverfallenen feudalen Palast, der der einst reichen Familie eines der drei gehört. In den Ruinen lebt eine junge Frau, die ihre ans Bett gefesselte, gelähmte und blinde Mutter pflegt. Als die alte Frau vom Besuch hört, glaubt sie, der Verlobte ihrer Tochter sei endlich zurückgekehrt, um diese zu holen. Die Tochter aber weiss, dass ihr Verlobter längst eine andere geheiratet hat und nie zurückkommen wird. Um der Mutter die bittere Wahrheit zu ersparen und ihre Illusionen nicht zu zerstören, gibt sich einer der drei, ein Fotograf, als der sehnlichst erwartete Verlobte aus. Die Mutter ist glücklich, der Tochter aber bleiben nur Schmerz, Enttäuschung und Einsamkeit, als der Fotograf trotz aufkeimender Zuneigung zu ihr sich für eine Entscheidung unfähig zeigt und mit seinen Freunden wieder abreist. Mit dem Ruinenpalast hat Mrinal Sen eine grossartige Chiffre für die Agonie einer Feudalgesellschaft gefunden, deren erstes Opfer noch immer die Frau ist: Eingeschlossen von den unsichtbaren Fesseln der Erziehung, der Pflichterfüllung und der Resignation, wird ihr jeder Anspruch auf ein eigenes Glück verweigert.

Franz Ulrich

auch *«El Norte»* von Gregory Nava ein Film, der mehr durch die Brisanz seines politischen und sozialen Engagements als durch seine sehr konventionelle filmische Form besticht.

16. Mai

Das Filmschaffen der Ostblockstaaten ist zur Zeit argen politischen Restriktionen unterworfen. Nur wenige Filme überspringen noch den Schatten der thematischen und formalen Unverbindlichkeit. Rückschritte sind an der Tagesordnung. Noch aber bildet der ungarische Film hier eine Ausnahme. Das beweist der neue Film von Marta Meszaros. *«Naplo»* (*Intimes Tagebuch*) beschreibt die Geschichte eines Mädchens, das Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem russischen Exil in seine Heimat zurückkommt und hier einen emanzipatorischen Prozess durchmacht, der in einem krassen Widerspruch zur stalinistischen Linie einer Parteifunktionärin steht, welche die Erziehung der Heimgekehrten übernimmt. Die Aufzeichnung des Versuchs der heranwachsenden Frau, sich der Bevormundung zu entziehen und einen eigenen Weg zu finden, gerät unter der Regie von Marta Meszaros zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Stalinismus. Und dennoch fällt es mir schwer, mich mit diesem zweifellos mutigen Film anzufreunden. Dafür ist er mir nicht nur zu spröde in seiner erlesenen Schwarzweiss-Fotografie, sondern er erscheint mir auch als eine bloss weitere Variante eines sich ständig wiederholenden Themas des ungarischen Films der Gegenwart.

Nun aber ist die Repetition, so weit es sich überblicken lässt, eines der wesentlichen Merkmale dieses Festivals. Innovatives ist hier kaum zu finden, weder thematisch noch formal. Das gilt beileibe nicht nur für den Wettbewerb, sondern im wesentlichen auch für die Parallelveranstaltungen, die Semaine de la Critique, die Quinzaine des Réaliateurs und die Reihe *«Un certain regard»*, deren Aufgabe es doch eigentlich wäre, neue Aspekte und Tendenzen des Filmschaffens zu entdecken und vorzustellen. Auch wenn berücksich-

tigt wird, dass der kommerzielle (und vielfach auch politische) Druck auf das Filmschaffen kein Klima für die Erneuerung bildet, bleibt doch zu fragen, wie ein Film wie *«Everlasting Love»* (*Ewige Liebe*) von Michael Mak aus Hong Kong Aufnahme ins Programm der einst so reputierten Quinzaine des Réaliateurs findet. Die Geschichte vom aus sozialen Gründen gefallenen Mädchen und vom Wunderknaben aus begüterttem Hause, deren allen Widerwärtigkeiten zum Trotz unzertrennliche Liebe nur durch den Schicksalsschlag eines Autounfalles ein trauriges Ende findet, lockt wahrlich keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervor.

17. Mai

Nun ist ja zuzugeben, dass das Kino keineswegs immer neu erfunden zu werden braucht, um aktuell und brisant zu sein. Zwei formal und thematisch völlig gegensätzliche Filme – beide bezeichnenderweise aus der Dritten Welt – legen dafür ein gutes Zeugnis ab. Der Filippino Lino Brocka, der in seinem Land bewusst mit der Form der amerikanischen B-Picture operiert, um seine politischen und sozialen Anliegen nicht nur den Cinephilen, sondern den Massen zu vermitteln, hat mit *«Bayan Ko»* einen Film gemacht, der ganz eindeutig auf die Wahlen vom 14. Mai dieses Jahres angelegt ist. Die Geschichte eines Druckereiarbeiters, der aus Angst, seinen Arbeitsplatz zu verlieren, nicht in die Gewerkschaft eintritt und später als Streikbrecher das Gesicht vor seinen Kollegen verliert, der schliesslich als krimineller Kidnapper und Erpresser endet, weil er die Spitalrechnung seiner Frau nicht bezahlen kann, ist Brocka Anlass, ein recht subtiles Alltagsbild des kleinen Mannes in Manila zu zeichnen. Der ständige Kampf um die nackte Existenz, verschärft noch durch das Fehlen geringster sozialer Einrichtungen und die Ausbeutung der sozialen Abhängigkeit durch die Arbeitgeber, wird ebenso thematisiert wie das langsame Entstehen einer Solidarität unter den Armen, die sich immer mehr zu einer Opposition gegen das Regime Marcos formiert. Brockas Engagement gehört diesen Menschen.



Jacqueline Bisset und Albert Finney in «Under the Volcano» von John Huston.

Aber er macht ihnen keine übertriebenen Hoffnungen, gerät nicht ins revolutionäre Schwärmertum. Er deckt auf, entlarvt. Dass er seinen Protagonisten scheitern lässt, weil dieser das Angebot der Solidarität ausschlägt und einen verzweifelten Einzelkampf führt, ist ein Hinweis auf die politische Gesinnung Brockas. Er transportiert sie erneut in einem actiongeladenen Film voller spektakulärer Sequenzen, die insbesondere dem intellektuellen europäischen Zuschauer oftmals an die Grenze des Zumutbaren gehen, die den Sehgewohnheiten des (nicht nur) im Bereich des Films durch die USA kolonialisierten philippinischen Volkes aber wesentlich entgegenkommen.

Ganz anders der Film «*Maya miriga*» (Das Trugbild) des Inders Nirad N. Mohapatra: Äusserst behutsam tastet sich der Regisseur an eine Grossfamilie des Mittelstandes heran, die nach aussen hin zwar noch den Schein der Geschlossenheit wahrt, innerlich aber immer mehr durch die lau-

fenden Ereignisse zerrissen wird. Weniger die Hochzeit eines Sohnes, der Tod der Grossmutter, die Geburt einer Tochter wirken als einschneidende Anlässe – obschon sie von der Familie als solche betrachtet werden –, als die Veränderung der Sozialstrukturen im Lande: der Wandel vom traditionellen zum modernen Lebensstil, der Wechsel vom Agrar- zum Industriestaat, die Verlagerung des Lebens- und Arbeitsplatzes vom Land in die Städte wirken sich auf das Zusammenleben in der Grossfamilie aus, drohen sie zu zerstören. Damit aber geht auch eine Sozialstruktur verloren, welche die Menschen zu tragen vermochte, und die nur mühsam durch vorsorgerische Massnahmen zu ersetzen ist. Mohapatra hat über diese schleichende Veränderung der Sozialstruktur einen sehr einfühlsamen, eher stillen Film gemacht, der jedoch davon Abstand nimmt, die traditionelle Grossfamilie zu idealisieren. Er sieht sie durchaus auch als Herd von schweren Konflikten, erachtet aber die Einbindung der einzelnen Familienglieder in sie als bedeutungsvoller. (Vgl. dazu das Interview mit Nirad N. Mohapatra in ZOOM Nr. 8/84.)

18. Mai

Vollblutkino eines Altmeisters: der 78jährige John Huston stellt *«Under the Volcano»* (*Unter dem Vulkan*) vor. Der Film könnte auch *«Die Selbstzerstörung des Konsuls Geoffrey Firmin»* heissen. Im mexikanischen Cuernavaca schüttet Firmin riesige Mengen scharfen Alkohols in sich hinein – in der Not, wenn alle Flaschen leer sind, auch mal Rasierwasser. Es ist, als müsse er die Hölle, in der er lebt, mit Brennsprit versorgen. Die Hölle ist sein Schmerz über die verlorene Liebe und den Zerfall der Weltordnung. Seine Frau ist ihm davongelaufen, weil sie seine ewigen Besäufnisse nicht mehr aushielt. Und in der Politik – man schreibt das Jahr 1938 – machen sich die Schergen Hitlers breit. Selbst in Mexiko treiben sie schon ihr Unwesen. Es ist nicht mehr zum Aushalten. Jetzt an Allerseelen – die Mexikaner feiern gerade das Fest der Toten – scheint eine Wendung noch möglich: Firmins Frau trifft ein und auch sein Halbbruder Hugh. Beide möchten Geoffrey vor dem endgültigen Untergang retten. Aber es ist zu spät: Zwar verspricht Firmin Besserung und trinkt gar von jenem schauderhaften Elixier, das ihn vom Saufen abhalten soll. Den Ekel, den er dabei empfindet, spült er indessen gleich mit einer halben Flasche Whisky hinunter. Das ist der Anfang vom Ende. Wie von einer magischen Kraft getrieben, sucht er sein Ende und findet es auch – man möchte sagen: standesgemäss – in einer üblen Spelunke. Er erliegt allerdings nicht einem Leberversagen, sondern fällt durch die Hand übler mexikanischer Faschisten, die es auf sein Geld abgesehen haben und ihn als ihren Gegner wissen. John Huston hat diesen Stoff einer Verzweiflung an sich selber und an den Umständen als grosses Melodrama inszeniert. Als Vorlage dazu hat ihm der gleichnamige Roman von Malcolm Lowrys gedient, der bisher als unverfilmbar galt. Houston ist das offenbar Unmögliche gelungen, weil er sich in seinem Film im wesentlichen auf die Figur des Ex-Konsuls Firmin konzentrierte und eine Charakterstudie eines unheilbaren Trinkers schuf, die er nun wiederum auf einen begnadeten Schauspieler zuschnitt. Wie Albert

Finney als Firmin die Balance zwischen dem Delirium und der Flattrigkeit bei zu geringem Alkoholpegel zu halten versucht, wie er selbst im Suff um seine Würde kämpft, wie er schliesslich durch den Nebel im Kopf fast visionär erkennt, was auf die Welt zukommt, und daran verzweifelt, ist beinahe schon gefährlich gut; Kabinettstück eines begnadeten Schauspielers.

Neben der Vitalität von Hustons Film musste Jerzy Skolimowskis *«Success Is The Best Revenge»* (*Erfolg um jeden Preis*) verblassen. Das üble Machwerk um karrieresüchtige polnische Emigranten in England ist hier nur deshalb erwähnenswert, weil dahinter die Tragik des exilierten Künstlers, der in der Kultur seiner neuen Heimat nicht Fuss fassen kann, steckt. Der Zynismus, den dieser Film verbreitet, fällt auf seinen Autor selber zurück.

19. Mai

Wochenend-Ansturm in Cannes. Nachdem bisher die Organisation im umgebauten Palais zuverlässig gespielt hat, gab es gestern Abend die ersten Überraschungen: Wer für die Presse-Vorführung von Wim Wenders *«Paris, Texas»* nicht mindestens eine halbe Stunde vor Beginn Einlass begehrte, hatte das Nachsehen. Da auch ich nur noch geschlossene Türen vorfand, wird der Samstag für mich zu einem kinematografischen Grossanlass: Die Filme von Woody Allen, Wim Wenders und Sergio Leone stehen auf dem Programm.

Woody Allens in Schwarzweiss gedrehter *«Broadway Danny Rose»* ist eine ebenso humorige wie feinsinnige Hommage an einen kleinen New Yorker Impresario, der sich mit seiner ganzen Energie, mit tausend Worten und Gesten, aber wenig Glück und taktischem Geschick für Variété-Künstler der zweiten Garnitur einsetzt. Immer auf dem Run nach dem grossen Hit, lächelt ihm eines Tages Fortuna von Ferne zu. Sein neuer Klient, ein Sänger aus den fünfziger Jahren, um den das Gerücht kreist, er sei einmal eine Viertelstunde lang auf der Hitparade gestanden, will ein Comeback feiern. Und

siehe da, seine Schnulzen sind wiederum gefragt. Er kommt steil heraus ... und wechselt sofort seinen Agenten. Dennoch hat Danny Rose eine einmalige Auszeichnung erhalten: In einer Bar am Broadway wird ein Sandwich nach ihm benannt. Woody Allen, der den Impresario quirlig wie eh und jeh selber spielt, hat aus diesem Stoff keinen grossen Film gemacht, wohl aber einen quicklebendigen und blitzgescheiten; einen spitzbübischen auch. Und wie immer wächst die Genialität von Woody Allens Komik aus ihrer unmittelbaren Nähe zur menschlich-allzumenschlichen Wirklichkeit.

Unterwegs sein auf der Suche nach andern, nach sich selber, nach Lebensinhalten und Erfüllung, war schon immer das zentrale Motiv der Filme von Wim Wenders. Es prägt auch seinen neuen, bisher schönsten und ergreifendsten: «*Paris, Texas*». Der Titel weist hin auf ein Provinzkaff in der texanischen Wüste. Dort hat sich Travis ein Stück Land gekauft. Mit seiner Familie, so die Vorstellung, wollte er das Ödland in ein Paradies verwandeln. Aber es kam anders. Das Ziel war zu hoch gesteckt; der die Liebe und die Harmonie zerstörenden Unzulänglichkeiten waren zu viele. Die Familie zerbrach, Paris, Texas, blieb eine Sehnsucht.

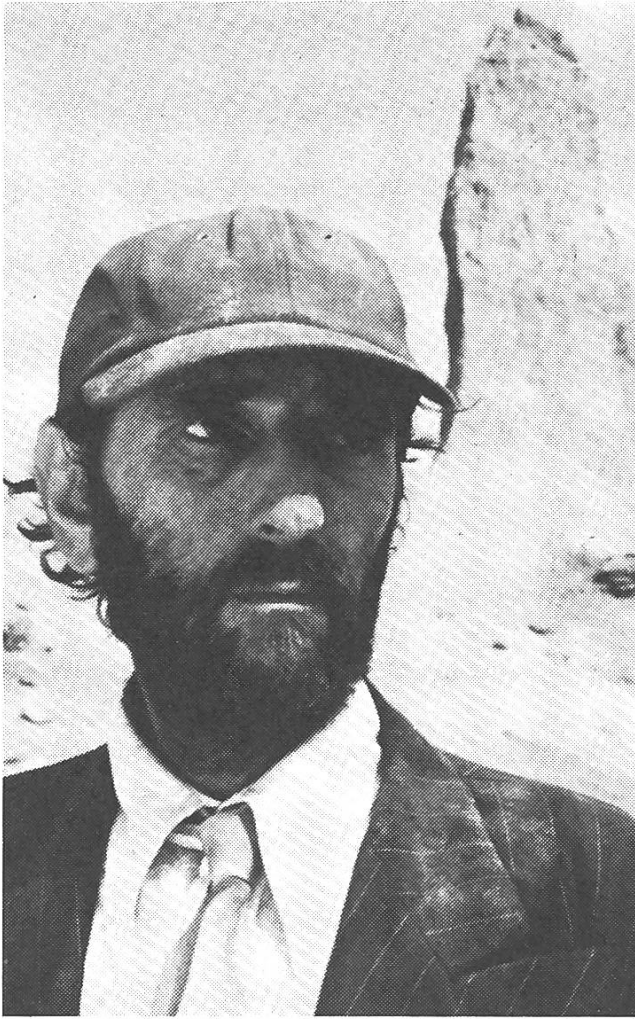
Dies alles erfährt der Zuschauer erst nach und nach im Verlaufe des Films. «*Paris, Texas*» beginnt mit einem Travelling über einen Canyon in der Wüste. Die Kamera ortet einen Mann, nimmt ihn ins Visier. Der Mann trinkt den letzten Schluck aus einer Wasserflasche und schmeisst sie dann fort, wandert weiter durch die unendliche Weite der Einöde. Später finden wir ihn wieder in einem kleinen Spital, wo er als Verdurstender aufgenommen wird, wo aufgrund seiner Ausweise die Identität festgestellt und sein Bruder in Los Angeles benachrichtigt wird. Hier nun eigentlich setzt die Geschichte ein; die Geschichte eines Mannes, der für tot gehalten wurde, der zumindest stumm geworden ist über dem Elend seiner Existenz, und der sich nun aufmacht, erst seinen Sohn und später mit diesem zusammen seine Frau zu suchen. Es ist die Geschichte eines Neubeginns und des Versuches, dem Leben eine andere Wen-

dung zu geben. Da versucht einer zu begreifen, was geschehen ist. Da kittet einer ganz ruhig und vorsichtig die Scherben zusammen, die er hinterlassen hat. Es ist eine äusserst schwierige, komplizierte Arbeit, und die Erkenntnis, dass sich nicht mehr alles flicken lässt, hinterlässt einen heftigen Schmerz. Es ist aber auch die Geschichte einer Befreiung durch Einsicht und Erkenntnis, und an ihrem Ende steht die Gnade und mit ihr die Hoffnung.

Wim Wenders hat diese Geschichte in elegische Bilder gekleidet, in Bilder, die Seelenzustände vermitteln, Gemütsregungen widerspiegeln. Er durchmisst mit der Kamera eine Landschaft, die scheinbar wüst und öd ist, die aber durchzogen ist von einem Netz von Wegen und Strassen, auf denen Menschen sich bewegen und begegnen und miteinander zu kommunizieren beginnen. «*Paris, Texas*» ist auch ein Film über den Versuch, verschüttete Beziehungen wieder aufzunehmen, und über die Schwierigkeit dieses Vorganges. Die Kommunikation mit seinem Sohn Hunter beginnt Travis über das Spiel der Gebärden, später über ein Sprechfunkgerät. Die Beziehung mit seiner wiedergefundenen Frau – ihre Spuren führen ihn in eine Peep-Show – erfolgt über die Telefonleitung, welche die trennende Spiegelglasscheibe überwindet und ein Gespräch auf Distanz möglich macht. Die Verletzlichkeit der Gefühle, will es scheinen, erlaubt nicht die direkte Kommunikation, sondern bedarf vorerst eines Mediums, das eine behutsame Annäherung ermöglicht.

Die Qualität von Wim Wenders neuem Film liegt sowohl in der Direktheit der formalen und dramaturgischen Konstruktion wie auch im Umgang mit den Gefühlen. Letzteres funktioniert nicht zuletzt deshalb, weil Wenders für die Besetzung der Hauptrollen ideale Schauspieler gefunden hat: Harry Dean Stanton als Travis und Nastassja Kinski als seine Frau Jane, die endlich wieder einmal eine Rolle gefunden hat, die ihrem Talent entspricht und nicht nur ihre Körperlichkeit sucht.

Nahezu 15 Jahre lang hat der Italiener Sergio Leone wie ein Löwe für seinen Film «*Once Upon a Time in America*» ge-



Harry Dean Stanton als Travis in Wim Wenders «Paris, Texas».

kämpft. Es war ein Drama um die Sicherstellung der Finanzen, ein Ringen um die Durchsetzung seiner Ideen gegenüber den Forderungen der Produzenten, ein Kampf auf Biegen und Brechen bei der Realisierung seiner künstlerischen Vorstellungen. In Cannes nun wird das Werk in einer vom Regisseur autorisierten Version von 3 Stunden 40 Minuten Dauer vorgestellt. Es soll eine längere, nahezu fünf Stunden dauernde Fassung geben, und die amerikanischen Produzenten verlangen von Leone eine auf zwei Stunden gekürzte, wogegen sich der Italiener verständlicherweise wehrt.

Es gibt – bleibt festzustellen – bessere Filme von Leone als diese Geschichte einer Gangsterbande jüdischer Herkunft, die sich während der Zeit der Prohibition einen Platz an der Sonne sichert, diesen später zu wahren sucht, aber sich durch

Betrug und Verrat auseinanderlebt. Zwar lässt die Opulenz der Bilder und Dekors, der Einfälle in Inszenierung und Montage in keinem Moment Langeweile aufkommen, aber der grosse Wurf ist dieser Film nicht. Dazu ist das Drehbuch offensichtlich zu schwach, bleibt der sozialkritische Aspekt, der zwar in einzelnen Episoden durchaus stark aufleuchtet, zu sehr am Rande. Unterhaltendes Kino von beachtlicher Qualität hat Leone geschaffen, mehr nicht.

20./21. Mai

Das Festival ist vorüber, obschon es offiziell noch vier Tage dauert. Die Highlights sind mit Huston, Wenders, Allen und Leone gesetzt. Es herrscht so etwas wie Aufbruchstimmung; die Segel werden gesetzt wie in Roger Donaldsons «The Bounty», einer sich in penetranter Südsee-Folklore verlierenden weiteren Verfilmung des grossen Romans «Mutiny on the Bounty», welche der geistreichen Auseinandersetzung zwischen menschlicher Vernunft und Kadavergehorsam in keiner Sekunde gerecht zu werden vermag. Man darf sich des weiteren ärgern über den schwachen italienischen Wettbewerbsbeitrag «Enrico IV» (Heinrich IV.) von Marco Bellocchio, der indessen nur ein weiterer Beweis für das in eine schwere Krise geratene Filmland ist. Wo der Film nur noch die Bedürfnisse einer Vielzahl von Programmanbietern zu befriedigen hat, zur puren Software verkommt, die, möglichst billig produziert, hohen Gewinn abwerfen soll, verkümmert die künstlerische Kraft des Filmes notgedrungen.

Wenig künstlerisches Profil, wenig schöpferische Originalität weist auch der neue Film des Brasilianers Carlos Diegues auf. Sein «Quilombo» erzählt im Stile der üppigen Filmoper Aufstieg und Untergang eines unabhängigen Sklavenstaates im 17. Jahrhundert. Die Verwirklichung einer Idee, die zum Symbol für die Befreiung aller unterdrückten Menschen wird, und ihre gewaltsame Zerstörung durch die Feudalherren bleiben bei Diegues leider an der Oberfläche der optischen Reize stecken.

22. Mai

Mitten in der durch schwache Filme zusätzlich geförderten Aufbruchstimmung geht ein Film unter, dem ein besseres Los zu wünschen gewesen wäre. Mit «*Ghare Baire*» (*Das Haus und die Welt*) hat der indische Altmeister Satyajit Ray ein Werk geschaffen, das so etwas wie ein Vermächtnis dieses Regisseurs darstellt. Er greift darin erneut ein Thema auf, das in vielen seiner Filme zentralen Stellenwert hat: die Trennung Bengalens. Seinem Stile treu bleibend – d.h. ohne vordergründige Dramatik und vor allem in Innenräumen agierend – entwickelt er die Geschichte einer Frau, die sich bildungsmässig emanzipiert, in die unheilvolle Geschichte ihres Landes eingreifen möchte, aber schliesslich vor ihrem eigenen Mut kapitulieren muss, weil der soziale Status der Frau eine solche Haltung nicht zulässt. Auch wenn Ray die Frau letztlich scheitern lässt, sie ins Hause zurückbindet und den entscheidenden Schritt in die Welt nicht tun lässt, setzt dieser Film doch ein Zeichen des Aufbruchs. «*Ghare Baire*» ist ein für Indien, besonders für Bengalen, politisch brisanter Film, weil er sehr differenziert die Problematik der religiösen und politischen Spaltung eines Volkes darstellt und sie gleichzeitig um die Thematik der Unterdrückung der Frau erweitert; der Frau, von der Ray glaubt, dass in ihr die Kraft der Vermittlung und der Zusammenführung ruht.

23. Mai

Der Marché im Kellergeschoss des Palais gleicht einer Trümmerstadt. Überall wird abgebaut. Die Filmplakat-Jäger sind auf der Pirsch und reissen alles von den Wänden, was irgendwie mit Film zu tun hat. Gärtner karren das Grünzeug in Töpfen weg. Und die Journalisten warten auf das Verdikt der Internationalen Jury. Sie warten vergeblich. Das Festival hat die Preisverleihung exklusiv an «Antenne 2» verkauft. Das moderne Medienzeitalter ist angebrochen. Ereignisse werden von den Fernsehgesellschaften gekauft und exklusiv ausgestrahlt: heute die Preisverleihung von Cannes, morgen der Fussball-

Weltmeisterschaftsfinal, übermorgen der Krieg im Golf oder sonstwo. Die Filmjournalisten machen lange Gesichter und wundern sich. Während sie im Kino sasssen, ist ihnen draussen die Medienwirklichkeit davongelaufen. Die Vereinigung der Internationalen Filmkritik (FIPRESCI) lässt einen müden Protest vom Stapel. Ich reise in der Gewissheit ab, dass es ohnehin nur einen Gewinner der Goldenen Palme geben kann: «Paris, Texas» von Wim Wenders.

Urs Jaeggi

11. Hamburger Kinotage

Im. Über 100 Programmkinomacher der BRD, die in der «Arbeitsgemeinschaft Kino» zusammengeschlossen sind, kommen vom 20. bis zum 24. Juni zu den 11. Hamburger Kinotagen zusammen. Auf dem Filmfestival werden insgesamt 21 Filme älteren und neueren Datums vorgeführt, um sie zugleich für den eigenen Filmverleih zu sichten und für den Kinoeinsatz zu testen.

Der Schwerpunkt der diesjährigen Kinotage liegt auf «künstlerisch und ästhetisch anspruchsvollen Produktionen». Unter der Überschrift «Film und Poesie» werden zwei Filme des Ungarn Zoltan Huszarik («Sindbad», «Csontvary») sowie des russischen Filmemachers Nikita Michalkow gezeigt. Neben Begegnungen mit Humphrey Bogart wird das junge kanadische Kino sowie der Hamburger Experimentalfilmer Jochen Kuhn vorgestellt. Für Anmeldung und detaillierte Informationen: Arbeitsgemeinschaft Kino, Allende-Platz 3, 2000 Hamburg 13.

«Karussell»-Chef verlässt SRG

Im. «Karussell»-Chef Wolfgang Frei tritt von seinem Posten zurück. Wie das Fernsehen DRS mitteilt, verlässt Frei die SRG auf den 1. September 1984 und wechselt in die Geschäftsführung der Zürcher Blackbox AG, die international auf dem Gebiet der Audiovision tätig ist. Frei leitet das «Karussell» seit 1978. Sein Nachfolger ist noch nicht bestimmt.