

# Reinfall durch die „Himmelspforte“

Wolfgang Limmer über Cannes und Cimos Monumentalwerk „Heaven's Gate“

In meinem Pressefach lag ein Plakat, durch dessen Verkauf eine junge Deutsche den Film finanzieren möchte, für den das Plakat wirbt. Ihr Projekt handelt von nichts weniger als von „Liebe und Tod“, und das Ganze für 80 000 Mark, Drehbeginn: Oktober 81.

In einem anderen, bereits fertigen Film geht es, wie der Kritiker der „Zeit“ bewundernd feststellt, wie noch in keinem Western zuvor, „um die Bewegung, die vom Abschlußball der Harvard University im Jahre 1871 hinführt zu einer einsamen Yacht im fahlen nächtlichen Licht“. Derartige Bewegungsartistik ist natürlich nicht ganz so billig zu haben. 36 Millionen Dollar kostete der Weg durch „Heaven's Gate“, durch die Himmelspforte von der Uni zur Yacht.

Cannes strotzte von solchen Gegensätzen, und wer sie nicht aushielt, der konnte sich dieses Jahr erstmals in einem vom Festival eingerichteten psychischen Betreuungsbüro Überlebenshilfe holen.

Da lagen auf der *plage publique* die properen Jung-Mamis von Cannes mit blankem Busen völlig unbeachtet in der Sonne, während ein paar hundert Meter weiter am Carlton-Beach die Zombie-Horde der Pressephotographen auch noch die schlaffste zellulitisverdächtige Brust irgendeines Starlets umlagerten.

Auf der Carlton-Terrasse, der Bühne der Eitelkeiten, saß Sam Arkoff, der Meister des Low-Budget-Films, bei dem von Bogdanovich bis Coppola die Großmogule Hollywoods ihre ersten Gehversuche gemacht hatten, und schimpfte auf den selbstmörderischen Größenwahn, von dem die Filmindustrie heute befallen ist.

Um mehr als das Dreifache stiegen in den letzten fünf Jahren die Produktionskosten eines Hollywood-Films. Zum durchschnittlichen Budget von 10 Millionen Dollar addieren sich die nun schon üblichen Marketing-Kosten von sechs Millionen Dollar — das ergibt eine Summe, die angesichts des zehnprozentigen Besucherrückganges in den USA die Filmproduktion zu einem Pokerspiel mit blinden Karten macht. Michael Ciminos Desaster mit „Heaven's Gate“ bildet dabei nur die Spitze eines Eisbergs, unter dessen Wasserlinie überbeuerte Flops wie John Landis' „Blues Brothers“ oder Steven Spielbergs „1941“ liegen.

Glanz und Elend des Autorenfilms à la Hollywood sind in „Heaven's Gate“, der in Cannes bei der Preisverleihung leer ausging, vielleicht zum letztenmal zu beobachten. Nach dem oscargeschmückten Erfolg seines „Deer Hun-

ter“ („Die durch die Hölle gehen“) erhielt Michael Cimino für diesen Film carte blanche von United Artists. Durch extravagante Detailbesessenheit, die an den legendär perfektionistischen Erich von Stroheim erinnert, überzog er seine Kalkulation um das Dreifache.

Weil ihm die Universität von Harvard nicht pittoresk genug erschien, drehte er die Abschlußfeier eines Studentenjahrgangs im britischen Oxford. Für die berauschend gefilmte Walzerszene ließ er einen mächtigen Baum in den Universitätshof verpflanzen, der prompt verwelkte, weshalb man ihn —

stündige Werk auf Wunsch Ciminos, wie es offiziell hieß, sofort aus den Kinos zurückzuziehen.

Die um 70 Minuten geraffte Version, die in Cannes gezeigt wurde, ist Dokument eines Dilemmas. Der Prügelknabe eines verfehlten Managements wurde an den Leinwand-Pranger gestellt, in den Wettbewerb gejagt in der prompt erfüllten Erwartung, daß die europäische Kritik in „Heaven's Gate“ ein Meisterwerk entdecken werde. Als vermeintliches Opfer der profitgierigen Geldhaie aus Hollywood wurde Cimino ins feucht parfümierte Worttuch der



Cimino-Film „Heaven's Gate“: Vernarrt ins Dekor

Kostenpunkt 100 000 Dollar — mit künstlichen Blättern behängen mußte.

In Montana errichtete er, um das Büffelgras zu schonen, eine komplette Westernstadt auf einer Plattform einen Meter über dem Boden und feierte, absurdestes Zeichen seines Größenwahns, eine Produktionsparty, als er mehr Material verdreht hatte als Coppola bei „Apocalypse now“.

Hollywood, das seine Spieler liebt, solange sie gewinnen, reagierte ungewöhnlich drastisch, als „Heaven's Gate“ bei seiner Premiere im November vergangenen Jahres vernichtende Kritiken erhielt. Die gewöhnlich als intellektuelles Ostküstengeschwätz abgetane Meinung der New Yorker Rezensenten (Vincent Canby von der „New York Times“: „Alles ist so absehbar wie bei einem erzwungenen Vier-Stunden-Marsch durchs eigene Wohnzimmer“) bewog United Artists, das fast vier-

Pariser Kritiker eingehüllt, die über seine „Geschichte einer apokalyptischen Odyssee“ („Le Monde“) delirierten.

Vermutungen, weshalb der Film auch in seiner Kurzfassung beim Neustart Ende April in den USA beim Publikum durchfiel, gibt es viele. Seine Verteidiger erklären sich das Desaster mit dem neu erwachten amerikanischen Nationalstolz, der sich empört abwendet, wenn man an seinem vom Western-Mythos getragenen Geschichtsverständnis rüttelt. Tatsächlich bringt, wie im „Deer Hunter“, Cimino auch in „Heaven's Gate“ den Amerikanern in Erinnerung, daß ihr Land von Immigranten bevölkert wurde, daß statt der vielgepriesenen Integration vor allem ein Klassenkrieg tobte zwischen der Bourgeoisie der Ostküste und den ihnen verbundenen Fleischbaronen des Mittelwestens einerseits und den vom Freiheitsmythos angelockten Einwanderern aus Europa andererseits. Als histori-

sche Vorlage dient Cimino der in amerikanischen Geschichtsbüchern als Fußnote vermerkte Johnson-County-Krieg von 1892, mit dem er — US-Journalisten haben es ihm in Cannes vorgeworfen — allerdings sehr frei umgeht.

Damals heuerten die Viehzüchter Killer an, um das lästige Immigranteneer zu dezimieren. Sie erstellten, so will Cimino herausgefunden haben, schwarze Listen, auf denen sogenannte Revolutionäre und Anarchisten verzeichnet und quasi zum Abschluß freigegeben wurden. Die Einwanderer wehrten sich und erlitten eine katastrophale Niederlage.

Geschichtlich nicht korrekt läßt Cimino sogar Amerikas geheiligtes Gut, die Kavallerie, gegen sie eingreifen, ein Stich ins Patriotenherz.

Doch damit allein ist der eklatante Mißerfolg kaum zu erklären, Amerikaner würden ja sogar Marxens „Kapital“ applaudieren, wenn es nur saftig melodramatisch aufbereitet wäre. Gerade das aber fehlt Ciminos Film. In die historisch exakte Rekonstruktion des Dekors vernarrt, bringt er kaum noch Interesse für seine Protagonisten auf, die sich abwechselnd mit den Klischees einer Dreiecksgeschichte und den Unbildern ihrer historisch-sozialen Position herumzuprügeln haben.

Kris Kristofferson spielt eine Art Florian Geyer des Wilden Westens, einen Marshal mit Harvard-Studium, der sich auf die Seite der Entrechteten schlägt. Christopher Walken ist sein einstiger Freund und jetziger Gegner, der bei den Fleischbaronen als Revolvermann Blutzoll kassiert. Beide lieben eine Bordellbesitzerin (Isabelle Huppert). Den Konflikt lösen die Kanonen des Schicksals, die entscheidende Schlacht überlebt nur der Marshal.

Eine Geschichte, zu der, wie ein amerikanischer Kritiker schrieb, John Ford dreißig Minuten gebraucht hätte, wird von Cimino zu einem Film-Monster aufgebläht, das in einzelnen Sequenzen faszinierend fotografiert ist (Kamera: Vilmos Zsigmond), als Ganzes aber am penetrant spürbaren Größenwahn Ciminos zerbricht.

Norbert Auerbach, Präsident der United Artists, erklärte in Cannes, Politik seines Studios sei es immer gewesen, den Regisseuren größtmögliche Freiheit einzuräumen. In einer Industrie aber, die immer mehr einem Roulette-Tisch gleicht, wo nur auf *plein* gesetzt wird, kann es tödlich sein, wenn man diese Freiheit in Anspruch nimmt. Ob Meisterwerk oder Ruine, Ciminos Film besiegelt das Ende des Autoren-Films.

„Die Autorentheorie hat viel Schaden angerichtet in den Köpfen einiger Jungen, die jetzt Filme machen. Filmen ist Teamarbeit.“ Diese Einsicht stammt von einem der Erfinder der Autorentheorie, von Jean Luc-Godard.

## Danziger Gold

Mit Andrzej Wajdas Danziger Werftarbeiterfilm „Der Mann aus Eisen“ demonstrierte Polen bei den Filmfestspielen in Cannes den neuen Geist der Solidarität.

Wilder Jubel brandete durch das Festspielkino in Cannes, als der kleine Mann auf der Leinwand erschien, und übertönte das Sprüchlein, das er sehr artig aufsagte, einen schütteren Blumenstrauß in der Hand. So ist wohl noch nie das Debüt eines Kleindarstellers gefeiert worden. Nur, was trieb ihn dazu, sich unter Schauspielern zu mischen in einen Film? Der kleine Auftritt ist eine große Geste. Der Mann heißt Lech Walesa.

Die fiktive Kinoszene spielt 1977: eine Hochzeit, katholisch natürlich, die

Seite der aufbegehrenden Arbeiterschaft gewesen. Bei der Unterzeichnung der Danziger Vereinbarungen Ende August, die Wajda als sieghaftes Finale nachinszeniert hat, umarmt Walesa den Filmhelden, vor allem Volk.

Doch diese Verbrüderung von Arbeiterkampf und Kino ist nicht nur Projektion. Wajda, Polens berühmtester Regisseur und Präsident des Nationalen Verbandes der Filmschaffenden, gehörte tatsächlich zu den wenigen Repräsentanten des „offiziellen“ Polen, den die Danziger Arbeiter auf dem besetzten Gelände der Leninwerft als Besucher empfingen. Sie wußten, daß er, wieder und wieder im Clinch mit der Zensur, die systemkritischen polnischen Filme der letzten Jahre zustande gebracht hatte, und sie baten ihn nun,



Wajda-Film „Mann aus Eisen“: Wodka verboten

Braut ganz in Weiß. Und der Glückspilz, der da nicht nur Walesa als Trauzeugen hat, sondern dazu auch noch Anna Walentynowicz, ist der Held in Andrzej Wajdas „Der Mann aus Eisen“: ein Ex-Student, jetzt Werftarbeiter in Danzig, der von Polizeiprügeln und Schikanen der Staatsgewerkschaft bis zur Inhaftierung im Irrenhaus alles durchgemacht hat, was heute der Biographie eines Danziger Helden zur Zierde gereicht.

Die Kinohochzeit mit ihrer prominenten Staffage ist natürlich eine enthusiastische Geschichtsklitterung. Denn der Walesa-Gefährte und künftige „Solidaritäts“-Vorkämpfer heiratet eine wegen Aufsässigkeit in Ungnade gefallene und gefeuerte Filmregisseurin — mit dieser Verbindung bejubelt Wajdas Film gewissermaßen sich selbst.

Das polnische Kino, sagt er, sei mit seinem Herzen schon immer auf der

ihren Widerstand in einem Film zu verewigen.

Wajda hat sich beeilt, diesen Wunsch wahrzumachen, vom „Solidaritäts“-Optimismus mitgerissen und zeitweise wohl auch von Ängsten gehetzt, neue Ereignisse in seinem Vaterland könnten die Arbeiten an seinem Danziger Monument überrollen.

Der heftige, manchmal aus Ungeduld umständliche, unter Zeitdruck fertiggestellte und erst drei Tage vor der längst angekündigten Weltpremiere in Cannes von der Zensur freigegebene Film greift mit einer in der Geschichte des Ostblock-Kinos beispiellosen Direktheit in politische Aktualitäten ein und bekennt sich ohne jeden Schein von Ausgewogenheit zur „Solidaritäts“-Bewegung.

Das Pathos des Films macht begreiflich, warum der Danziger Herbst einen Mann wie Wajda, dessen letzte Werke