

Mit offener Hand : eine kleine Kinogeschichte der Ohrfeige

Autor(en): **Midding, Gerhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 382

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869473>

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.

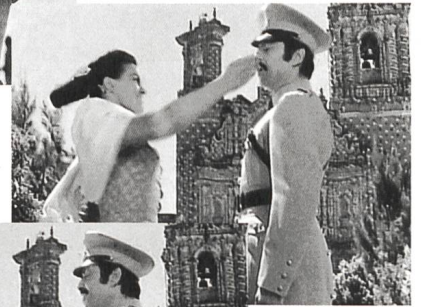
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen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

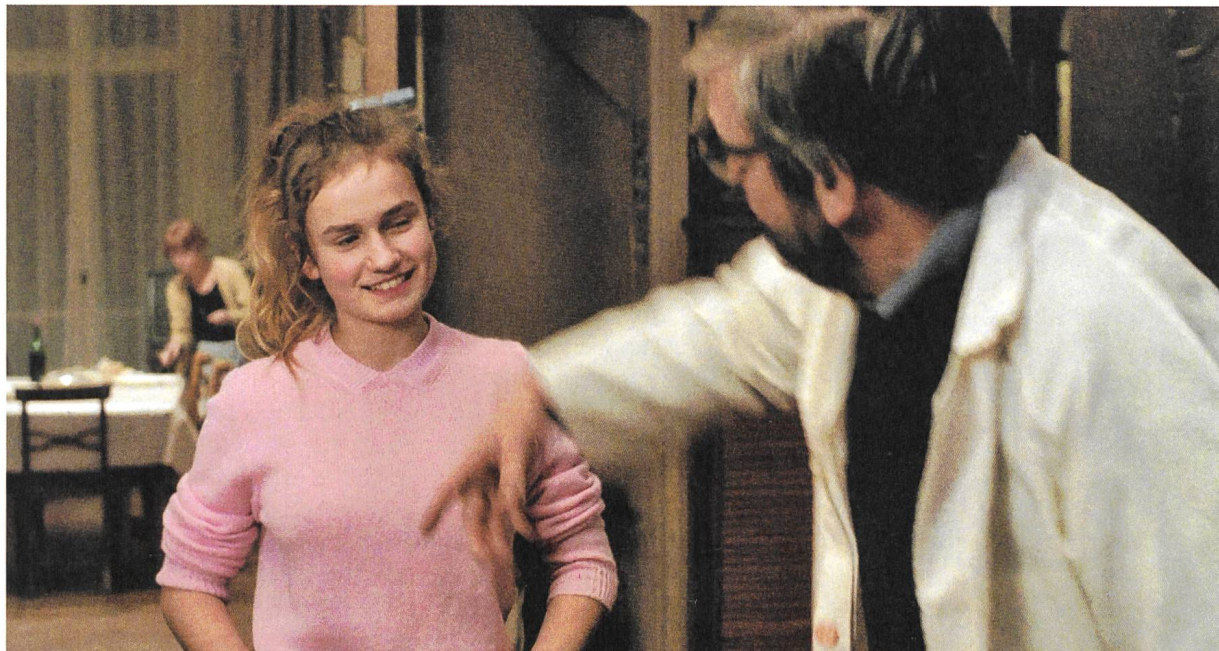
Mit offener Hand



Gerhard Midding

Enamorada (1946) Regie: Emilio Fernández

Eine kleine Kinogeschichte der Ohrfeige



À nos amours (1983) Regie: Maurice Pialat

Verabreicht wird sie aus den unterschiedlichsten Gründen, viel wichtiger ist aber, was auf sie folgt. Die Ohrfeige ist ein selten thematisiertes, aber faszinierendes Objekt des Kinos – weil sie, dramaturgisch betrachtet, einen unwiderstehlichen Ansporn darstellt und gleichzeitig an unseren Vorstellungen von Sittlichkeit rührt. Und sie ermöglicht einen originellen Zugang zur Filmgeschichte, denn es wurde immer wieder ganz unterschiedlich geohrfeigt.

Da er ein diskreter Mensch war, ist wenig bekannt, dass Claude Sautet neben seiner Karriere als Regisseur noch ein geheimes Leben als Skriptdokter für befreundete Filmemacher führte. Louis Malle, Philippe de Broca, Jean-Paul Rappeneau und andere schätzten sein natürliches Verständnis für Drehbuchprobleme. Wenn sie mit einer Szene nicht weiterkamen, hatte er meist eine Lösung parat. Er wusste genau, welchen dramaturgischen Impuls sie brauchten. Nichts schien ihm besser geeignet als eine Ohrfeige, um eine Situation aus ihrer Erstarrung zu lösen und ihr frischen Elan zu geben. Sie ist ein Überraschungsmoment, das die Betroffenen aus der Fassung und eine Szene aus ihrem bisherigen Gleichgewicht bringt. Gelegentlich braucht sie den Nachdruck der Wiederholung, aber unweigerlich markiert sie einen Wendepunkt. Sie mag brüsk erscheinen, doch flüchtig ist ihre Wirkung nicht. Die Machtverhältnisse müssen nach dieser Provokation neu ausgehandelt werden. Die Ohrfeige klärt, was in der Luft liegt, aber noch nicht die Situation. Da man selten von ihr ohnmächtig wird, stellt sie eine Aufforderung dar, umgehend zu reagieren. Sie ist, dramaturgisch gesehen, ein unwiderstehlicher Ansporn.

Da Sautet ein verschwiegener Koautor war, werden wir wahrscheinlich nie erfahren, welchen Szenen er auf diese Weise eine neue Dynamik verlieh. In seinen eigenen Regiearbeiten mangelt es nicht an Ohrfeigen. Zwar hatte der Hauptdarsteller seiner frühen Gangsterfilme, Lino Ventura, bemerkenswerte

Hemmungen, Frauen zu schlagen. Aber in Sautets späteren Gesellschaftsmelodramen tritt sie mehrfach auf den Plan: Der blutige Frauenhasser Michel Piccoli ohrfeigt seine Frau Marie Dubois in *Vincent, François, Paul ... et les autres* und der Macho Claude Brasseur ohrfeigt in *Une histoire simple* einmal Romy Schneider. Das sind hervorgehobene, stets zwiespältige Momente, in denen Verachtung oder Wut zutage treten. In seinem vorletzten Film *Un cœur en hiver* jedoch wird die Ohrfeige zu einer ebenso emotionalen wie moralischen Geste, in der sich nicht nur Wut, sondern Empörung ausdrückt. Als Emmanuelle Béart sie Daniel Auteuil vor dem Publikum ihres Stammbistros gibt, stellt sie damit seine emotionale Feigheit vor aller Welt bloss. Sie erteilt ihm die Quittung dafür, wie kaltblütig er mit ihren Gefühlen gespielt hat. Keine Ohrfeige bei Sautet sitzt so sehr wie diese. In der Regel ist es ohnehin interessanter, wenn eine Frau sie austeilt.

Tour d'Horizon

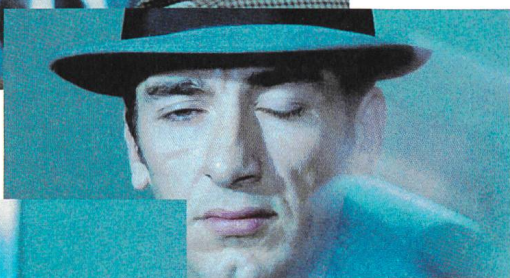
Meist ist die Ohrfeige auf der Leinwand eine impulsive Handlung. Dennoch wohnt ihr ein Hemmnis inne, ein Zögern. Sie ist keine blutrünstige Gewalt. Im Vergleich zum Faustschlag ist sie die überlegtere Wahl. Während dessen Beweggründe in der Regel sofort klar sind, bleiben ihre Motive oft vieldeutig. Mithin bleibt sie auch länger im Gedächtnis der Zuschauer_innen haften. Auf die Frage, welche Ohrfeigenszenen spontan in Erinnerung sind, wird man in seinem Umfeld die vielfältigsten Antworten erhalten. In meinem Fall waren das beispielsweise Otto Premingers *Angel Face*, *Chinatown*, *Der Verdingbub*, Jerry Lewis' *The Errand Boy*, *He Who Gets Slapped* von Victor Sjöström, *Il mio nome è Nessuno*, *La nuit américaine*, *Opening Night*, *Persona*, *Seishun zanzoku monogatari* (*Nackte Jugend* von Nagisa Oshima) sowie *Texas Across the River*. Die Ohrfeige spielt in jeder Epoche und in jedem Register, das das Kino ziehen kann, eine Rolle. Die IMDb verzeichnet unter dem Schlagwort rund 4500 Titel.

Die Ohrfeige wird im Kino aus mannigfachen Anlässen verteilt: etwa aus verletztem Stolz oder verletzter Liebe; in ihr bricht sich namenlose Lebenswut Bahn; sie ist eine Kränkung oder die Replik darauf; sie stellt einen Angriff auf die Ehre (auch der Ehefrau oder Familie) dar respektive den Versuch, sie wiederherzustellen; sie fungiert als Auslöser eines Duells (einer der wenigen Fälle, in denen sie eines Hilfsmittels bedarf, vorzugsweise eines Handschuhs); sie dient in Familienfilmen der Verfestigung elterlicher Autorität und in Polizeifilmen als Gedächtnisstütze beim Verhör; mit ihrer Hilfe erwehrt man sich beherzt einer Zudringlichkeit, aber sie ist im Gegenzug auch als Zurückweisung im erotischen Spiel nützlich. Frauen verteilen sie untereinander eher selten – bei Ingmar Bergman kommt das indes häufiger vor. Auf der Leinwand trifft sie übrigens nicht nur Menschen: In der französischen Komödie *Les gamins* erwischt es ein Schosshündchen.

Einige Genres haben eine ausgesprochene Affinität zu diesem Motiv. Im Geschlechterkampf der



La nuit américaine (1973) Regie: François Truffaut



Un flic (1972) Regie: Jean-Pierre Melville

Screwball Comedy spielt sie in den Dreissigerjahren eine tragende Rolle. Ihren vergnüglichsten Auftritt hat sie in Ernst Lubitschs *Bluebeard's Eighth Wife*, als der Ehestreit zwischen Claudette Colbert und Gary Cooper so weit eskaliert, dass sie seine Hand am Ende mit Jod behandeln muss. Im französischen Kriminalfilm wiederum ist die Ohrfeige ein selbstverständlicher Teil der Alltagskommunikation; wobei die Misogynie als beiläufige Übereinkunft meist mitschwingt. Weniger verwerflich sind die Gesten, in denen sich bei Jacques Becker der Ehrenkodex der Unterwelt manifestiert. In *Casque d'or* will sich ein betrügerischer Untergebener des Bandenchefs Claude Dauphin zunächst gegen die Schläge mit der Handfläche schützen, erkennt aber nach dessen bezwingendem «Du erlaubst doch wohl?» deren Legitimität an. In *Le trou* strafen die Insassen der Gefängniszelle mit dem Einverständnis der Wächter die Handwerker ab, die ihre Zigaretten gestohlen haben. Ein anderer Regisseur hätte das als Schlägerei inszeniert, aber Becker genügt die Massregelung mit dem Handrücken. Während die Ohrfeige in anderen Gattungen eine zivile Form der Degradierung bedeuten kann, ist sie im Kriegsfilm ein untrügliches Indiz zerfallender Autorität. (Eine der notorischsten Ohrfeigen, die Züchtigung eines Simulanten durch General Patton, gehört hingegen aufgrund der Kontroversen, die sie während des Zweiten Weltkriegs und noch einmal beim Start des Filmporträts mit George C. Scott auslöste, eher in die Domäne der politischen Ohrfeige.) Im Western ist sie hingegen eher die zweite Wahl: Sie ist zu uneindeutig. Eben darauf beruht der ulkige Schlagabtausch in *Texas Across the River*, der sich entspinnt, weil der Westerner Dean Martin partout nicht versteht, dass ihn der spanische Edelman Alain Delon zum Duell herausfordern will.

Ebenso sind die Leinwandbiografien einiger Schauspieler_innen ohne die Instanz der Ohrfeige undenkbar. Kirk Douglas ist spätestens seit *Ace in the Hole* ein Spezialist dieser Disziplin; wobei seine Ohrfeigen Frauen und Männer relativ gleichberechtigt trafen. Maureen O'Hara ohrfeigte mehr Leinwandpartner als jeder andere weibliche Hollywoodstar. Ihre feurige Wehrhaftigkeit war meist das Präludium zu einem Kuss – aber den schenkte sie nur, wenn es ihr gefiel. Auf das Konto von María Félix, ihrer mexikanischen Schwester im Geiste, gehen zwei der trefflichsten Ohrfeigen der Kinogeschichte: Sie erteilt sie 1946 dem Revolutionsgeneral Pedro Armendáriz, als er ihr beim Anblick ihrer Beine in *Enamorada* dreist hinterherpfeift – woraufhin er die Widerspenstige unbedingt heiraten will. Auf manchen Wangen ist eine Ohrfeige höchst willkommen.

Schallend

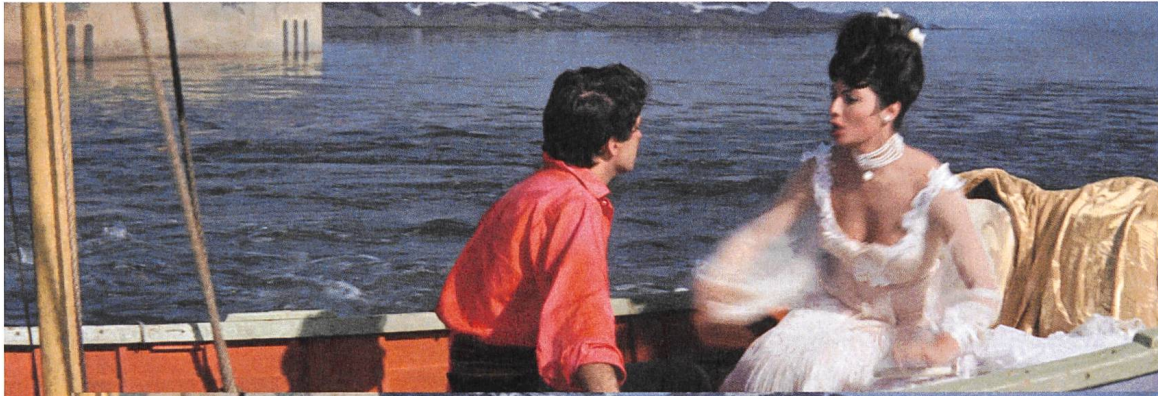
Mit der Ohrfeige gewinnt das Sprichwörtliche im Kino physische Konkretion. Zahlreiche Floskeln lassen sich szenisch beglaubigen: das Gesicht, das man verlieren kann; die Hand, die einem ausrutscht; die Erkenntnis, die man sich hinter die Ohren schreiben sollte. Das geflügelte Wort vom «Backpfeifengesicht» findet in

Jean-Pierre Melvilles *Un flic* eine mulmig fremdenfeindliche Note, als Alain Delon sich voller Abscheu ein Trio von Taschendieben vorknöpf: «Wenn die nicht Französisch verstehen, werden wir in einer anderen Sprache mit ihnen reden.» Selbst der Stossseufzer «Ich könnte mich dafür ohrfeigen!» findet auf der Leinwand eine Entsprechung, als sich Lior Ashkenazi in der israelischen Komödie *Late Marriage* selbst einen klatschenden Denkart verpasst. Die politische Dimension des Sprachgebrauchs hingegen – die schallende Ohrfeige, die Wähler einer Partei an der Urne verpassen – hat das Kino bislang noch nicht einlösen können. Immerhin hatte die bedeutendste Ohrfeige der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte, die Blossstellung der NS-Vergangenheit des Bundeskanzlers Kurt-Georg Kiesinger durch Beate Klarsfeld, ein gewisses filmisches Nachleben: Rolf Thieles Satire *Ohrfeigen* (eigentlich ein Remake von *Sieben Ohrfeigen* mit Lilian Harvey) greift 1970 altherrenhaft-süffisant den Skandal sowie den 68er-Zeitgeist auf; in der Dokumentation *Berlin-Paris: Die Geschichte der Beate Klarsfeld* von Hanna Laura Klar wird der Angriff auf Kiesingers privaten und öffentlichen Körper 2010 sowohl historisch wie biografisch eingeordnet.

Die kleine Gewalt

Juristisch betrachtet, erfüllt die Ohrfeige den Tatbestand der tätlichen Beleidigung. Im Kino gelten andere Verhaltensvorschriften. Es kann grosszügiger in seinem Urteil sein. Aber es wägt in jedem Fall ab. Dabei ist es an Kategorien wie zulässig und legitim oder unangemessen und verwerflich gebunden. Die Ohrfeige darf kein Willkürakt, sondern soll bezeichnend sein. Auch wenn sie die Zustimmung der Filmemacher_innen finden mag (oder die Empfangenden eingestehen, dass sie die Massregelung «verdient» haben), müssen sich die Gebenden doch immer vor dem Publikum rechtfertigen. Sie setzt Fantasien frei, die vielleicht harmloser sind als die, die sich mit schwerwiegenderen Gewaltakten verbinden. Unverfänglicher sind sie deshalb nicht.

Die Ohrfeige betrifft unser sittliches Empfinden auf unterschiedliche, nicht immer berechenbare Weise. Die Kinoohrfeige besteht meist auf ihrer Moralität, zieht aber oft Reue nach sich. Tendenziell begrüssen wir sie eher, wenn sie aufrichtiger Empörung entspringt oder sich gegen eine gesellschaftliche Ordnung richtet, die wir als überkommen betrachten. Natürlich ist es uns lieber, wenn sie archaische Geschlechter-, Generationen- und Machtverhältnisse aus den Angeln hebt. Aber manchmal nimmt uns die Ohrfeige mit auf eine Zeitreise in Epochen oder Kulturen, in denen wir uns nie heimisch fühlen würden. Weshalb etwa zählen die Ohrfeigen, mit denen der sizilianische Patriarch Saro Urzi 1964 die Familienehre in *Sedotto e abbandonato* wiederherzustellen versucht, zu den prächtigsten der Filmgeschichte? Es kann doch nicht allein daran liegen, dass der Darsteller so einnehmend ist oder das Genre der Komödie einen gewissen anarchischen Handlungsspielraum lässt: Wir müssen sie nicht berechtigt finden, um über sie zu lachen. Ihre Wucht überrascht uns, über-tölpelt unsere Moralvorstellungen. Sie erwischt uns.



Two Weeks in Another Town (1962) Regie: Vincente Minnelli

Wir haben Nachsicht mit der Ohrfeige, weil sie viele Schattierungen hat. Ihre Ambivalenz fasziniert; vor allem, wenn ihre Beweggründe zunächst rätselhaft sind. Aus welchem Motiv beispielsweise ohrfeigt Catherine Deneuve in *Le dernier métro* ihren Partner Gérard Depardieu, als er ihr eröffnet, dass er das Theater verlassen will, um sich der Résistance anzuschließen? Woher rührt die paradoxe Ohrfeige, die Mel Gibson in *Tequila Sunrise* Michelle Pfeiffer verpasst, nachdem sie ihm eine Liebeserklärung gemacht hat? Die Antwort, wenn wir sie finden, führt uns in eine Sphäre der Intimität, in die kaum eine andere Geste im Kino vorstösst. Die Ohrfeige ist ein vertraulicher Akt (auch wenn sie in der Öffentlichkeit geschieht). Manchmal entdecken wir dabei Abgründe, die wir uns vorher nicht vorstellen mochten. Dann ergeht es uns wie dem Privatdetektiv J. J. Gittes (Jack Nicholson) in *Chinatown*, der Faye Dunaway viermal ohrfeigt, um endlich die Wahrheit von ihr zu erfahren. Er kann es nicht fassen, dass das versteckte Mädchen ihre Tochter und ihre Schwester ist. Seine Gewalt ist ahnungslos und unerträglich. Diese Ohrfeigen gehören zu den seltenen, die mehr über die Empfängerin als über den Gebenden aussagen.

Lohn der Angst

Einer der ersten Teaser, mit denen für *Hail, Caesar!* von den Coen-Brüdern geworben wurde, zeigt Ralph Fiennes als Regisseur, den ein gnadenlos unbegabter Schauspieler allmählich zur Weissglut bringt. Auch nach der zehnten Probe bekommt dieser den Satz «Would that it were so simple» nicht hin. Der vornehme, kultivierte Spielleiter muss all seine Geduld und Selbstbeherrschung zusammennehmen, aber es hilft nichts. Die Ohrfeige ist auch eine Regisseursfantasie.

Auf einer Masterclass in Cannes erklärte Francesco Rosi dem erstaunten Publikum, die meisten Filmemacher_innen würden davon träumen, ihren Darsteller_innen eine Ohrfeige zu geben. Ihm selbst sei jedes Mittel recht, ob sanft oder gewaltsam, um etwas mehr von ihnen zu bekommen. Manchmal brauche es eine heilsame Grausamkeit, um ein Ziel zu erreichen, meinte Rosi, der indes davon überzeugt war, all seine Schauspieler_innen innig geliebt zu haben. Die Ohrfeigen, die Henri-Georges Clouzot diversen Darsteller_innen verpasste, gehören untrennbar zu dessen Legende. Erstmals erregte er 1942 Aufsehen, als er eine hoffnungsvolle Aspirantin während einer Probeaufnahme vor laufender Kamera ohrfeigte. Der Mythos vom Tyrannen, der seine Schauspieler_innen und Teams terrorisierte, verfestigte sich mit der Misshandlung von Cécile Aubry, Bernard Blier und Brigitte Bardot; es ist nicht anzunehmen, dass er beim Buchstaben B aufhörte. William Friedkin, der ein Remake von Clouzots *Le salaire de la peur* drehte, trat auch in dieser Hinsicht in seine Fussstapfen. Er fing bereits bei seinem Debütfilm, der Fernsehdokumentation *The People vs. Paul Crump* von 1962, damit an. Das ist umso bemerkenswerter, als dieses Verhalten in der Disziplin des Dokumentarfilms einzigartig ist. Der Regisseur ohrfeigte den auf seine Hinrichtung wartenden Crump,

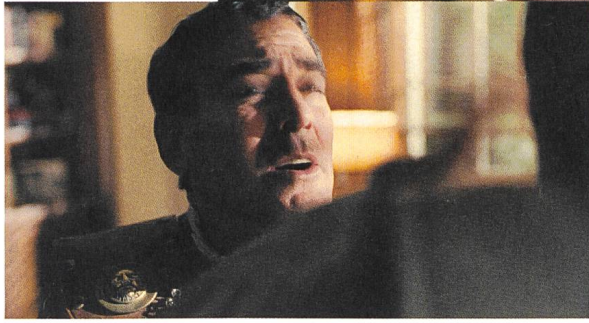
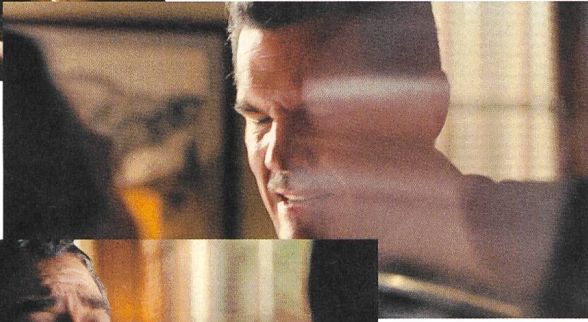
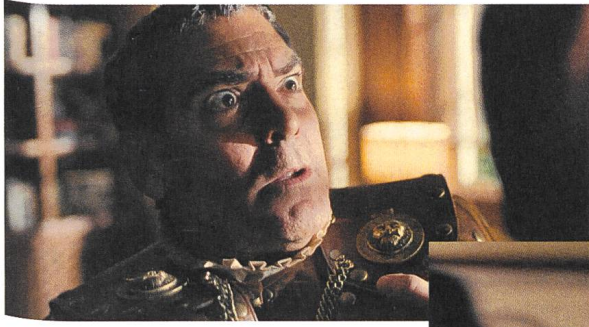
weil er bei der letzten Aufnahme von ihm nicht den gewünschten Ausdruck bekam: Dazu musste er ihn erst in Angst versetzen. Die Ohrfeige, die Friedkin während der Dreharbeiten einem nach fünfzehn Takes erschöpften Priester gab, kommentierte er selbstzufrieden mit den Worten: «Ich hab' ihm eine gescheuert, und er war gut.»

Ein weiterer Regisseur, der berüchtigt war für sein cholerasches Temperament, ist Maurice Pialat. Verbürgt ist zwar nur, dass er den kleinen Hauptdarsteller von *L'enfance nue* ohrfeigte, damit diesem Tränen kamen. Bekannt ist jedoch, dass er auf seinen Sets ein Klima der Unsicherheit und Schutzlosigkeit schuf. Er terrorisierte seine Darsteller_innen, um Routine und soziale Codes aufzubrechen und so Momente der Authentizität und Wahrhaftigkeit zu erreichen. Seine Filme entfalten einen veritablen Katalog von Ohrfeigen, mit denen erfahrene Gewalt in weitergegebene Gewalt umschlägt. Sie gehorchen einem Wechselrhythmus von Zorn und vorläufiger Befriedung. In *À nos amours* bricht eine andauernde Kaskade der Ohrfeigen los. Sie zirkulieren in der Familie, in der sich die Hierarchien verschieben, nachdem der cholerasche Vater sie verlassen hat. Jedes ihrer Mitglieder teilt aus und keines wird verschont.

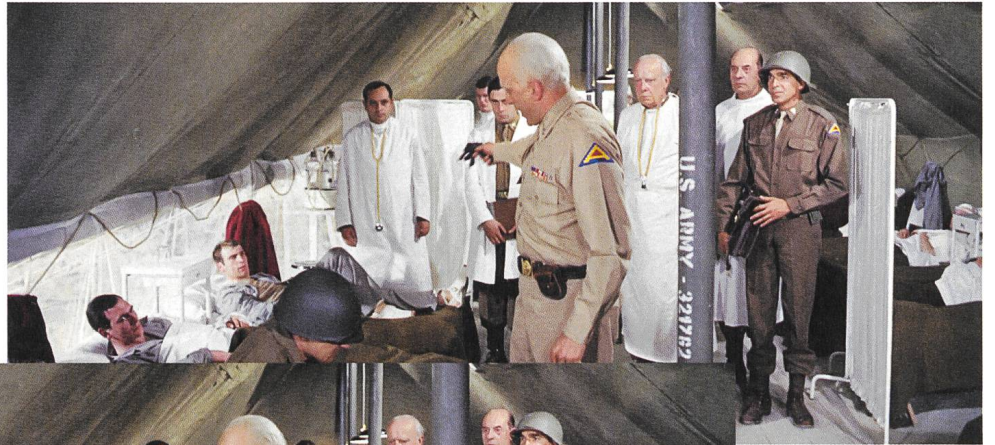
Fürsorge

In der Pädagogik wird sorgsam zwischen Prügel und Ohrfeige unterschieden. Im Kino hat die Ohrfeige ihre Zulässigkeit als Erziehungsmassnahme längst eingebüsst. In einigen Melodramen von Veit Harlan aus den Dreissiger- und Vierzigerjahren besitzt die väterliche Ohrfeige noch eine gewisse Selbstverständlichkeit, muss aber mit einem väterlichen Kuss oder Streicheln aufgewogen werden. *La gifle* von Claude Pinoteau vollzieht die gesellschaftlichen Umbrüche von 1968 nach. Der Lehrer Lino Ventura, dessen Schüler auf den Strassen randalieren, hat sich von seiner Tochter Sophie Marceau entfremdet. Die Titel stiftende Ohrfeige wird von langer Hand vorbereitet. Ein Streit eskaliert, als sie ihm sein Scheitern als Vater und Ehemann vorwirft. Die Ohrfeige, die er ihr versetzt, ist heftig. Pinoteau inszeniert sie als Sündenfall, nach dem beide eine schlaflose Nacht verbringen und sie aus dem Elternhaus flieht. Die zwei Ohrfeigen, die Hanna Schygulla als Oberin in *La prière* (Cédric Kahn) einem Zögling gibt, weil sie dessen religiösem Bekenntnis misstraut, muten 2018 nur noch anmassend, gar obszön an.

Bei Howard Hawks hingegen steht die Ohrfeige unter dem Vorzeichen der Fürsorge. Sie ist eng an das Regelwerk von Freundschaft und Gemeinschaft geknüpft. In *To Have and Have Not* ohrfeigt Humphrey Bogart seinen Kumpan Walter Brennan, um ihn davon abzuhalten, auf eine risikoreiche Bootsfahrt mitzukommen. Auch die erste Ohrfeige, die Thomas Dunson (John Wayne) in *Red River* dem jungen Matthew Garth (Montgomery Clift) gibt, ist eine vormundschaftliche Geste: Er will den traumatisierten Jungen aus dem Schockzustand befreien, in den ihn ein Indianerüberfall versetzt hat. Als Matthew daraufhin seinen



Hail, Caesar! Regie: Joel Coen, Ethan Coen



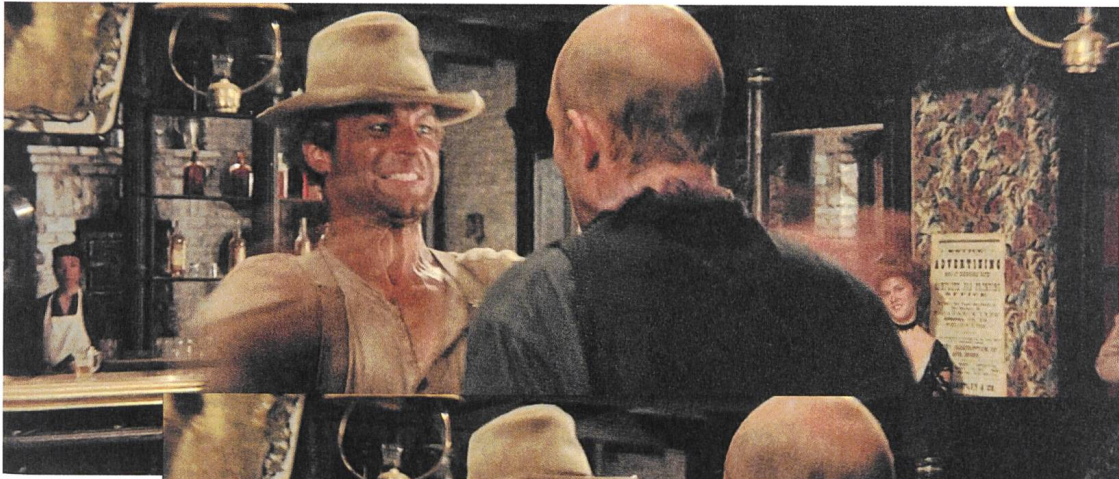
Patton (1970) Regie: Franklin J. Schaffner

Revolver zückt, aber unachtsam ist und von Dunson entwaffnet wird, erteilt dieser ihm eine zweite Lektion: «Traue niemandem, den du nicht kennst.» Die Schlägerei, die am Ende ihre Versöhnung besiegelt, löst Dunson mit einer herausfordernden Ohrfeige aus. In *Rio Bravo* wird die Kameradschaft von Wayne und Dean Martin wiederholt durch Ohrfeigen auf eine harte Bewährungsprobe gestellt. Diese tariieren aus, was hinnehmbar ist, greifen ihre jeweilige Souveränität an: Sie rühren an die Selbstachtung der Männer und sind insgeheim ein Liebeswerben zwischen Freunden. Die Ohrfeige, die der mexikanische Hotelbesitzer von seiner eifersüchtigen Ehefrau verpasst bekommt, ist deren komödiantisches Gegenstück. Dessen Erklärung für sein blaues Auge – «Consuela, she hit me in the eye!» – klingt in der deutschen Synchronfassung übrigens weit ulkiger: «Consuela hat geschrieben mit Hand!»

Für Claude Sautet fungierte die Ohrfeige als szenischer Wendepunkt, der eine neue Dynamik in eine Szene einbringt: Sie muss ein Nachspiel haben. Tatsächlich zieht die Ohrfeige im Kino selten einen Schlusstrich. Die schönste Ausnahme von dieser Regel ist *Una vita difficile* von Dino Risi. Alberto Sordi spielt einen ehemaligen Resistenzkämpfer, der sich im Nachkriegsitalien zunächst als ehrgeiziger Journalist versucht, seine Ideale in den Umbrüchen des Wirtschaftsbooms jedoch immer mehr aus den Augen verliert. Den Respekt seiner Frau Léa Massari hat er längst verloren. Nun verdingt er sich als Presseagent eines dubiosen Industriellen. Er ist unterwürfig geworden, ein armseliger Stiefellecker. Bei einer Party seines Chefs kommt es zum Eklat. Im Blick seiner Frau erkennt er eine so tiefe Verachtung, dass er so nicht mehr weiterleben kann. Nun muss er Vergeltung üben für die Demütigungen, die sein Boss ihm unablässig zufügt. Er stellt ihn am Pool, sagt: «Gestatten Sie!» und nimmt richtig Mass für die Ohrfeige, mit der er ihn in den Pool befördert. Seine Frau schliesst sich ihm an, als er die Gesellschaft verlässt. In Sordis Gesicht ringen Angst und Genugtuung miteinander. Die Kamera eilt dem Paar voraus, während es in eine ungewisse Zukunft spaziert. Zweifellos eine bessere, denn die Ohrfeige sass. ×



Chinatown (1974) Regie: Roman Polanski



Il mio nome è nessuno (1973) Regie: Tonino Valerii



LUIS BUÑUEL

7. Oktober – 31. Dezember 2019

www.filmpodium.ch

MOVIE

29.11.–1.12.2019

BE



be-movie.ch

21 Filme, 13 Kinos,
72h Streaming, 20.–

Das Wochenende des Berner Films