

Filmbesprechungen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1972)**

Heft 10

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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.

Filmbesprechungen

Utvandrarna (Die Auswanderer) /

Nybyggarna (Die Siedler)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Schweden 1969/70. Produktion: Svensk Filmindustri/Bengt Forslund; Verleih: Columbus; Regie, Kamera und Schnitt: Jan Troell; Buch: Bengt Forslund, Jan Troell, nach der Romantetralogie von Vilhelm Moberg; Musik: Erik Nordgren, Bengt Ernryd*; Darsteller: Max von Sydow, Liv Ullman, Eddie Axberg, Pierre Landstedt, Allan Edwall, Monica Zetterlund, Hans und Aina Alfredson, Svenolof Bern, Gustaf Färingborg, Ake Fridell, Ulla Smidje, Eva-Lena Zetterlund, Agneta Prytz, Halvar Björk, Tom C. Fouts*, Per Oscarsson*, Larry Clementson*; Georg Anaya*, Ed Carpenter* u. a. (* nur in «Nybyggarna»).

Die Auswanderer (Piccadilly) /

Die Siedler (Alba)

Die teuerste Produktion und der grösste Kassenerfolg der schwedischen Filmgeschichte — solche Superlative machen skeptisch. Man denkt an Monumentalfilme amerikanischer und russischer Herkunft, bei denen der äussere Aufwand in umgekehrtem Verhältnis zur künstlerischen und geistigen Wirkung stand. Und das nun auch noch aus Schweden? — Wenn man mit solchen Befürchtungen ins Piccadilly oder Alba geht, wird die Überraschung gross sein: Jan Troells fast sechseinhalbstündiges Werk erweist sich als ein grandioses, packendes Filmepos, das in seiner formalen Konsequenz und tiefen Menschlichkeit seinesgleichen sucht. «Dieser Film gehört zu den grossen filmischen Entdeckungen meines Lebens. In fünf oder zehn Jahren wird man Jan Troell als grosses Genie der Filmkunst feiern», sagte Ingmar Bergman über das Werk seines Kollegen. Zu hoffen ist, dass das Publikum nicht so lange warten wird und sich nicht von der ungewöhnlichen Länge abschrecken lässt, ein gleicherweise erschütterndes und beglückendes Werk zu entdecken.

«Die Auswanderer» und «Die Siedler» sind die Verfilmung eines vierbändigen Romanwerkes, das der schwedische Erzähler und Dramatiker Vilhelm Moberg (geboren 1898) zwischen 1949 und 1959 geschrieben hat. Diese Auswandererchronik umfasst etwa die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, als ein erheblicher Teil der wirtschaftlich und sozial benachteiligten Bevölkerung Skandinaviens — wie übrigens auch aus andern europäischen Ländern — in die USA auswanderte. Aufgrund seiner Studien verschaffte sich Moberg die genaue Kenntnis der Voraussetzungen der Emigration. Durch Forschungen in amerikanischen Archiven sammelte er weiteres Material über die Schicksale schwedischer Emigranten im mittleren Westen der USA. Das gesammelte Material formte Moberg mit epischer Kraft, die an Tolstoi und Gotthelf erinnert, zu einem gesellschaftskritisch fundierten Tatsachenbericht. Als Moberg Jan Troells Spielfilm-Erstling «Hier hast du dein Leben» (1966/67, Fb 8/70) — in unseren Kinos leider nur in einer um 40 Minuten gekürzten Exportfassung aufgeführt — gesehen hatte, wünschte er, dass sich Troell auch seiner Romantetralogie annehme. Wie schon die «Romane um Olof» von Eyvind Johnson, die jenem Erstling als Vorlage dienten, hätte er keinen besseren Sachwalter finden können. (Übrigens ist ein Kurzfilm von Troell aus dem Jahre 1965, «Aufenthalt im Marschland», der sich ausgezeichnet zur Werkeinführung eignet, im Verleih Selecta-Film, Fribourg, erhältlich; ein Arbeitsblatt zu diesem Kurzfilm wird voraussichtlich in der Dezember-Nummer folgen.)

Im Mittelpunkt beider Teile des gewaltigen Werkes steht eine schwedische Bauernfamilie aus der Provinz Småland. Carl Oscar Nilsson (Max von Sydow) gerät mit jeder durch Dürre verursachten Missernte, mit jedem harten Winter und mit jedem Kind, das ihm seine Frau Kristina (Liv Ullman) schenkt, immer tiefer in Schuld und Not — sie haben zu wenig zum Leben und zu viel zum Sterben. Carl Oscars jüngerer Bruder Robert (Eddie Axberg, der Hauptdarsteller von «Hier hast du dein Leben»),

für den das karge, steinige Gut kein Auskommen bietet, muss sich als Knecht verdingen und lernt, zusammen mit einem Leidensgefährten, nur harte Arbeit und harte Schläge kennen. Beide Brüder hören und lesen von Amerika, das ihnen wie das Gelobte Land erscheint, und fassen den Plan, über den Ozean auszuwandern. Kristina ist zunächst nicht einverstanden, stimmt aber nach dem schrecklichen Tod eines Kindes zu. Zusammen mit dem Onkel Danjel, der es mit der machtverblendeten, engstirnigen kirchlichen Obrigkeit verdorben hat und ein eigenes Christentum predigt, und seinen Anhängern begeben sie sich 1850 auf die grosse Reise. Grauenvoll ist die Überfahrt auf dem alten, engen Kahn, einem wahren Seelenverkäufer, auf dem Diphtherie, Seekrankheit und Skorbut unter den Zusammengepferchten die ersten Opfer fordern. Die Landung in New York, die erste Begegnung mit dem verheissenen Land, die Weiterfahrt mit Bahn und Raddampfer bringen auch schon die ersten Desillusionen: Auch hier gibt es Armut, Verkommenheit, arm und reich, Standesunterschiede, Sklaven. In Minnesota, am Ki-Chi-Saga-See, erreichen sie schliesslich ihr Ziel und nehmen unbesiedeltes Land in Besitz.

Der zweite Teil schildert die Landnahme: Wald wird gerodet, Felder werden bestellt und Blockhütten für Mensch und Vieh gebaut. Allmählich trotzen sie der urbar gemachten Wildnis unter Ängsten und Nöten eine neue fruchtbare Heimat ab, in der es sich leben lässt. Es gibt erste, freundliche Kontakte mit Indianern. Robert folgt mit seinem Freund dem Goldrausch nach Westen, kehrt krank und betrogen zurück und stirbt. Der Bürgerkrieg bricht aus; Carl Oscar stellt sich freiwillig, wird jedoch eines kranken Beines wegen abgewiesen. Blutige Unruhen brechen unter den Indianern aus, die sich gegen die Siedler richten, da diese sie aus ihren Jagdgründen vertrieben haben. Es gibt grausige Überfälle, die Siedler fliehen, während Nilsson mit seiner sterbenden Frau zurückbleiben muss. Mit aller Härte werden die Unruhen niedergeschlagen; 38 Indianer werden 1862 hingerichtet. Nilsson wird alt, wird zum Stammvater schwedischer Auswanderer und stirbt, selbst zum Amerikaner geworden, als Charles Oscar Nelson am 7. Dezember 1890.

Jan Troell — Regisseur, Kameramann, Drehbuchautor und Cutter in einer Person — erzählt diese Auswanderer- und Siedlergeschichte, deren Vielfalt und Reichtum nur angedeutet werden konnte — und die abgewandelt auch gültig ist für Verhältnisse, wie sie in unseren Gebirgskantonen teilweise noch bis in die dreissiger Jahre geherrscht haben — schlicht und episch breit. Ohne falsche Romantik und Dramatik zeichnet er herbe Menschenschicksale, denen grossartige Darsteller packende Unmittelbarkeit und Echtheit verleihen. Troells Kamera dringt mit unglaublicher Intensität in die Landschaft ein, beschäftigt sich mit unendlicher Gelassenheit mit Gesichtern, Händen, Arbeitsgesten und den kleinen Dingen des Daseins. Es gelingt ihm, einen kaum je nachlassenden Spannungsbogen über das riesige Werk zu legen, der nur an zwei Stellen gleichsam aufgebrochen ist. In «Utvandrarna» ist es das Verhör Danjels durch die Kirchenbehörde mit seinen Zwischentiteln. In «Nybyggarna» ist es Roberts quälende Erinnerung an die Goldsucherzeit, die wie ein Fiebertraum in den Fluss der Erzählung eingeschoben ist. Ich erinnere mich nicht, den Durst im Film je eindrücklicher dargestellt gesehen zu haben.

Mit dem Entschluss, dem Schweizer Filmpublicum als bisher einzigem ausserhalb Schwedens anstelle der gekürzten Exportfassung das ganze Werk zugänglich zu machen, hat der Verleih ungewöhnlichen Mut bewiesen. Ebenso die beiden Zürcher Kinobesitzer, die den Test mit der gleichzeitigen Aufführung der beiden Filmteile wagen. Es ist zu hoffen, dass auch die Zuschauer diesen Test bestehen und sich nicht abhalten lassen, zweimal nacheinander in der gleichen Angelegenheit ins Kino zu gehen. Ich bin überzeugt, dass es niemand bereuen wird. Diesem Werk ist es vielleicht sogar gegeben, einen Teil jener Zuschauer wieder ins Kino zurückzubringen, denen brutale Italowestern und Agentenfilme, eintöniger Leinwandsexkonsum, öde Konfektionsware sowie die vielen ideologisch erstarrten Streifen verleidet sind. Troells Filme sind anders. Hier begegnet man Mitmenschen mit ihren sozialen, leiblichen und geistigen Nöten, mit ihrer Freude und Solidarität, mit ihrer Liebe und Hoffnung. Diese Filme bereichern wohl jeden Besucher menschlich tief — weil sie selber eine Summe des Menschlichen sind.

F. Ulrich

Elvira Madigan

III. Für Erwachsene

Schweden 1967. Produktion: Europa; Verleih: Victor; Regie und Buch: Bo Widerberg; Kamera: Jörgen Persson; Musik: Ulf Björlin, Wolfgang Amadeus Mozart; Darsteller: Pia Degermark, Thommy Berggren, Lennard Malmer, Cléo Jensen, Nina Widerberg u. a.

An Bo Widerbergs drittletztem Film, der nachträglich den Weg in unsere Kinos doch noch findet, mag überraschen, dass er im Gegensatz zu den meisten Arbeiten (bisher insgesamt sieben) des 42jährigen Schweden den Bereich der Sozialkonflikte nicht berührt. Vielmehr handelt es sich hier um die Verfilmung einer Liebesgeschichte von der Art, die man als «romantisch» zu etikettieren pflegt: Zwei Menschen verlassen ohne Rücksicht auf bisherige Bindungen ihre Welt, um ungestört und ausschliesslich ihrer Liebe zu leben. Ihre Flucht endet nach einer Periode des Glücks in Ausweglosigkeit, der sie sich durch den gemeinsamen Tod entziehen.

Die Geschichte dieser Liebe zwischen einem Offizier und der Seiltänzerin Elvira Madigan, der tatsächliche Begebenheiten aus der Epoche des ausgehenden 19. Jahrhunderts zugrunde liegen, hat schon mehrere künstlerische Bearbeitungen gefunden. Widerberg bringt sie in eine betont schöne Form, in der Dänemarks Landschaft (dorthin fliehen die Liebenden) und der historische Rahmen im Verein mit der Begleitmusik die Odyssee des glücklich-unglücklichen Paares reich umkleiden. Zurückhaltung im Psychologischen kennzeichnet die Inszenierung, die damit sowohl diskret gerät als auch eine gewisse Fatalität im Schicksal der Protagonisten hervorhebt. Wenn indes Renoir zum Vergleich herangezogen worden ist, so bleibt Widerberg kühler, auch weniger geschmeidig als der französische Altmeister, der immerhin als Vorbild gedient haben mag (die Referenz wird noch deutlicher im folgenden Film Widerbergs). Man glaubt in der — wiederum unauffälligen — Distanzierung eine bewusste Geste zu erkennen, die Raum schaffen will für kritische Einsicht. Die Ausschliesslichkeit, mit der die beiden ihrer Liebe leben, bedeutet Leugnung der sozialen Realität und ist damit letztlich illusionär. Wenn solches auch nicht sehr deutlich ausgesagt wird, so darf man im grösseren Schaffenszusammenhang des Autors eine solche Intention des Films doch vermuten. «Elvira Madigan» wäre dann nicht nur ein tragisch-schöner Liebesfilm, sondern zugleich eine Betrachtung über eine untaugliche Auseinandersetzung mit der Welt in der Form der blossen Flucht ins Private.

ejW

Adalen 31

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Schweden 1969. Produktion: AB Svensk Filmindustri; Verleih: Starfilm; Regie und Buch: Bo Widerberg; Kamera: Jörgen Persson; Ton: Björn Oeberg; Darsteller: Peter Schildt, Kerstin Tidelius, Roland Hedlund, Stefan Feierbach, Martin Widerberg, Marie de Geer, Anita Björk, Olof Bergström, Jonas Bergström, Olle Björling, Pierre Lindstedt u. a.

Ähnlich wie in «Joe Hill» (Fb 1/72) geht Bo Widerberg in seinem zwei Jahre früher entstandenen Film historische Gesellschaftskonflikte aus individueller Perspektive an. Diesmal handelt es sich um Arbeiterunruhen, die 1931 in der schwedischen Provinz mehrere Menschenleben kosteten und der Übernahme der politischen Führung des Landes durch die Sozialdemokraten vorausgingen. In den Mittelpunkt seiner Schilderung rückt der Film eine Arbeiterfamilie. Der Vater fällt, obwohl persönlich gemässigt und von seinen Kollegen deswegen sogar verdächtigt, dem Feuer zum Opfer, das Soldaten auf demonstrierende Streikende eröffnen. Der älteste Sohn Kjell, der die Tochter des Fabrikanten liebt und bei deren Mutter überdies «Bildung» bezieht, erwacht durch diesen Schlag zu sozialem Bewusstsein. Wiederum vergleichbar mit «Joe Hill» mündet der Schluss in einen Ausblick auf die spätere politische Entwicklung, die freilich, so sagt der Kommentar, nur den Wohlstand, nicht aber die Gleichheit brachte.

Mit viel Geschick und feinem Humor beschreibt Widerberg das private Leben der Anderssons, ihre materiellen Sorgen angesichts des andauernden Streiks und ihr bewegtes Familienleben, das menschlich intakt ist. Vater Andersson erweist sich als Individualist, der zwar mutig für die Interessen der Arbeiter einsteht, aber nicht bereit ist, deswegen die Mitmenschlichkeit hintanzustellen. In ihm verkörpert sich unverkennbar bereits jene Sozialrevolution mit menschlichem Gesicht, die später in der Gestalt Joe Hills prägnanten Ausdruck findet. In Parallele zu den Anderssons steht, wenn auch knapper beschrieben, die Familie des Fabrikdirektors, sichtlich ärmer an inneren Beziehungen, im Grunde auch mehr im Banne materieller Ansprüche. Widerberg ist unmissverständlich auf der Gegenseite mit seinen Sympathien, kommt aber ohne Verketzerung aus. Die positiven Akzente (bei den Anderssons) haben weit mehr Gewicht in seinem Film, der das Leben feiert in Bildern, zu denen Widerberg nicht ohne Grund ein Gespräch über Renoir erdacht hat, über Pierre Auguste Renoir, den Maler, über seine Licht- und Farbtechnik. Für Kjell wird das Stichwort «Renoir» dann freilich zum Aufhänger für eine kritische Einsicht: Dass nämlich die Kultur der Oberschicht des sozialen und menschlichen Verantwortungsbewusstseins entbehrt.

«Adalen 31» ist ein Film des Aufbruchs, des politischen Aufbruchs vorerst, mit dem sich die Arbeiter auf den Weg der gesellschaftlichen Veränderung begeben. Dem Demonstrationszug als Bildmotiv kommt entsprechende Bedeutung zu, in seinem Verlauf spiegeln sich Hoffnung und Leiden der Arbeiter. Erst recht signalisiert am Schluss des Films das Konzert der Fabriksirenen Aufbruchsstimmung. Dieser Schluss bündelt die politische mit der intimen Seite von Kiells Entwicklung, die Widerberg den Film über ebenfalls parallel geführt hat: Anlass zu teils heiteren, teils nachdenklichen Beobachtungen über erste Gehversuche im Bereich der Liebe. Kontrastierende Stimmungsnuancen, Detailbeobachtungen und eine vielfältige thematische Ausfächerung kommen so zustande, die den Reichtum des Films ausmachen, ohne aber seine Einheit zu gefährden. Damit gelingt es Widerberg auch, ohne Verrat an seinem politischen Anliegen der Ideologisierung zu entgehen. (Das Drehbuch ist in Nr. 124 der französischen Reihe «L'Avant-Scène» vom 1. April 1972 erschienen.)

e|W

Antonio das Mortes

III. Für Erwachsene

Brasilien 1969. Produktion: Claude Antoine, Mapa und Glauber Rocha; Verleih: Victor Film; Regie. Buch und Dialog: Glauber Rocha; Kamera: Alfonso Beato; Musik: Marlos Nobre, Walter Queiroz und Sergio Ricardo; Darsteller: Mauricio da Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana, Jofre Soares, Rosa Maria Penna, Lorival Pariz, Einwohner von Milagres.

Glauber Rochas 1969 entstandener «Antonio das Mortes» — von Kennern des südamerikanischen Filmschaffens als ein Höhepunkt des «Cinema nôvo» bezeichnet — fasziniert den europäischen Betrachter ebenso durch die wilde Poesie und die fast naive Direktheit der einzelnen Szenen wie durch die bunte Vielfalt, in der sich das Werk als Ganzes präsentiert. Da finden sich turbulente Szenen brasilianischen Volkstheaters neben dem Pathos der Grossen Oper, programmatische Worte von Freiheit und Gerechtigkeit neben legendenartigen Liedern, die ihre Wurzeln im Romanceiro des portugiesischen Mittelalters haben, verzweifelter Aufruf zu revolutionärer Gewalt neben rührender Frömmigkeit und skurrilem Aberglauben, aufdringlicher Symbolismus neben überzeugender Innerlichkeit, volkstümliche Spontaneität neben intellektueller Stilisierung. Wenn es in diesem temperamentvollen Amalgam aller denkbaren Stilmittel eine Konstante gibt, dann ist es die Landschaft des brasilianischen Nordostens mit ihren kargen Steppen und armseligen Dörfern, die den Hintergrund zu einer Geschichte abgibt, die in der Gegenwart spielt und gleichzeitig die ganze Vergangenheit Brasiliens miteinbezieht.

Stilistisch knüpft Rocha in «Antonio das Mortes» an die pathetische Expressivität seines vorangehenden Werks «Terra em Transe» an, inhaltlich nimmt er den Faden des 1964 entstandenen, bei uns nicht bekannt gewordenen Films «Deus e o Diabolo

na Terra do Sol» wieder auf: Antonio das Mortes war dort ein von den Grossgrundbesitzern und der Kirche gedungener Killer, der die «Beatos», Mitglieder einer in mystischen Vorstellungen befangenen und sich der Obrigkeit entziehenden Sekte, und die «Cangaceiros», moderne Raubritter und Abenteurer (wenn man will: Guerrillakämpfer ohne politisches Bewusstsein), vernichten sollte. In «Antonio das Mortes» will Coiranna die Tradition der Cangaceiros wieder aufnehmen. Und wiederum holt man Antonio, der seine Dienste diesmal umsonst zur Verfügung stellt. In einem rituell anmutenden Zweikampf mit der Machete verletzt Antonio den Cangaceiro tödlich.

Diese Zweikampfszene ist besonders charakteristisch für Rochas Arbeitsweise: Die beiden Kämpfenden halten die Enden eines violetten Tuchs zwischen den Zähnen, das ihre äusserste Distanz bestimmt. Das Volk schaut der tänzerisch dargestellten Auseinandersetzung zu und singt dabei rhythmisch bewegte Lieder. Gesang und Tanz sowie eine poetisch gehobene Sprache sind durch das ganze Werk die bevorzugten Ausdrucksmittel des einfachen Volkes, während sich die den Kampf ebenfalls verfolgenden Vertreter der herrschenden Klasse der Alltagssprache bedienen. Einen versetzt der sich steigernde Gesang des Volkes sogar in Panik: den blinden Grossgrundbesitzer Oberst Horacio, dessen Blindheit, wie so vieles in diesem Film, allegorischer Natur ist: Horacio ist auch blind für die berechtigten Anliegen des Volkes und für die Zeichen einer anbrechenden neuen Zeit. Antonio dagegen ist nicht blind: Er erkennt im weiteren Verlauf der Geschichte, dass er bis anhin auf der falschen Seite gestanden hat. Dona Santa, die Prophetin der Revolution, gewinnt ihn für die Sache der Armen und Rechtlosen. Erfüllt vom Geiste der Gerechtigkeit, unverletzbar für die Kugeln der herbeigerufenen Soldaten, nimmt Antonio den Kampf gegen seine früheren Herren auf: Er gewinnt mythische Grösse wie der im Vorspann erwähnte Ritter Georg — der ursprüngliche Titel des Films lautete folgerichtig: «Der Drache der Bosheit gegen den heiligen Krieger.» Nach dem Sieg über die Mächte des Bösen macht sich Antonio davon. Der Aufbau einer neuen Ordnung ist Sache der andern: des Lehrers, der «Heiligen» und des Schwarzen (eines Überlebenden der «Beatos»).

Dass Rocha seine Revolutionsästhetik auf Traditionen portugiesischen und spanischen Ursprungs aufbaut, mag europäischen Betrachtern als Widerspruch erscheinen. Glauber Rocha, der mit seinen Filmen «einen Beitrag zur Revolution leisten» möchte, hält indessen die Selbstbesinnung auf die Kräfte des Volkes für wirksamer als die Propagierung politischer Theorien. Über «Antonio das Mortes» sagte er: «Ich wollte vor allem zeigen, wie sich eine volkstümliche Kultur durch eine ganze gewalttätige Mythologie auszudrücken vermag. Denn die wirkliche Kraft — und daher das wirkliche Zeichen von Entwicklung — ist diese Form von Kultur, wenn das Volk andererseits auch wirtschaftlich und politisch unterentwickelt ist.»

Gerhart Waeger

Frenzy

III. Für Erwachsene

Grossbritannien/USA 1972. Produktion: Alfred Hitchcock/Universal; Verleih: Universal; Regie: Alfred Hitchcock; Buch: Anthony Shaffer, nach dem Roman «Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square» von Arthur La Bern; Kamera: Gil Taylor; Musik: Ron Goodwin; Darsteller: Jon Finch, Barry Foster, Barbara Leigh-Hunt, Anna Massey, Alec McCowen, Billie Whitelaw, Bernard Cribbins, Vivien Merchant, Michael Bates u. a.

Da wandert einer den Strand entlang. Plötzlich erfasst die Kamera die von der Brandung umspülte Leiche einer Frau. Er tritt hinzu, entdeckt, dass die Frau erürgt wurde, mit dem Gurt eines Regenmantels — dem Gurt seines Regenmantels! Er bringt den Gurt an sich; läuft weg; wird — da man ihn beobachtet hat — verhaftet; entkommt und versucht, gejagt von der Polizei, den Täter selbst zu finden...

Das war: englischer Hitchcock der dreissiger Jahre («Young and Innocent», 1936). Seinen neuesten Film hat er nach 21 Jahren zum erstenmal wiederum in England gedreht. Er eröffnet mit einer Postkartenansicht: Das Wappen «City of London» in der rechten oberen Ecke, Themse, Towerbridge ...; wir gleiten langsam in der «Film-Postkarte» hinunter auf London und die Themse hinauf; bei den Houses of Parliament drehen wir ein (kurze Überblendung) und mischen uns unter Presse-, Fernsehleute und Gäste, welche der Rede eines Ministers folgen —» ... und in diesem historischen Augenblick darf ich sagen: Und es wird der Tag kommen an dem dieses Gewässer wieder rein und klar an uns vorbeifliessen ...» Stimmen aus den Zuhörern: «Da! Da! Seht doch!» Die Leiche eines nackten Mädchens wird, gleichsam zu Füssen der Zuhörer, angeschwemmt. Und im Gedränge der Leute, die ihr Interesse diesem neuen Objekt zuwenden, ist schräg von hinten das aufgedunsene Gesicht mit der übergrossen Unterlippe, unter einer Melone zu bemerken — das Gesicht, das nur einem gehören kann; aber es würde ja auch überraschen, wenn Hitchcock für einmal seinen Film nicht signiert hätte.

Um den Nacken der Leiche geschlungen ist eine blau-blau-weiss gestreifte Krawatte — und da ist auch die Stimme — Hommage, Zitat? —, die zweifelnd fragt: «Das ist doch nicht etwa meine Klub-Krawatte?»

Das nächste, was wir sehen, ist eine braun-braun-weiss gestreifte Krawatte, die sich ein junger Mann umbindet. Für den Rest dieses Tages folgen wir dem Mann, der zunächst seinen Job als Barman verliert, sich dann herumtreibt, schliesslich seine Frau, von der er seit Jahren getrennt lebt, besucht und gleich einen Streit vom Zaune bricht.

Und das nächste Opfer des Krawatten-Mörders ist diese Frau.

Es ist — beinahe möchte man sagen: typisch — bezeichnend für Hitchcock, wie er mit Details — etwa dem Krawattenmuster! — den Verdacht des Zuschauers lenkt; den Verdacht zunächst auf denjenigen lenkt, der bald einmal auch von der Polizei gesucht wird — und natürlich unschuldig ist.

Damit ist einmal mehr die Grundsituation gegeben, die dem «Meister des Schocks» (Reklame-Jargon!) alle Möglichkeiten gibt; eine Grundsituation, der er einmal mehr neue Feinheiten abgewinnt. Eine Grundsituation allerdings auch, die im Drehbuch von Anthony Shaffer nie richtig zum Tragen kommt, da der tatsächliche Mörder



schon bekannt ist. Es verhält sich damit wie mit dem Hinweis auf die Klub-Krawatte: er ist da; ausgekostet wird er nicht. Man kann argumentieren, dass genau dies die neue Variante sei — und Unerwartetes gibt's noch zur Genüge. Aber: Die kalten Schauer, die uns so oft über den Rücken liefen angesichts des kleinen Mannes von der Strasse, der unerwartet und unschuldig in die Situation gerät, dass er seine Unschuld beweisen muss, weil auf einmal alles gegen ihn spricht — hier will sie sich nicht so richtig einstellen.

Sicher, es gibt die spannenden Momente: Etwa da, wo der Mörder auf einem fahrenden Lastwagen aus der erkalteten Hand der Leiche ein Beweisstück herauszubrechen versucht, dabei aber die Ladung in Bewegung bringt, so dass Kartoffelsäcke herunterpurzeln und den nachfolgenden Verkehr behindern. Es gibt eine lange — technisch hochbrillante — Kamerafahrt ein Treppenhaus hinunter, zurück auf die Strasse, von wo der Mörder mit seinem Opfer auf sein Zimmer ging. Eine Fahrt, die der Phantasie des Zuschauers genug Zeit lässt, sich vorzustellen, was nun auf dem Zimmer vor sich geht. Oder auch die für Hitchcock so bezeichnende Entdeckung einer Leiche: Totale in einer Gasse; der Mörder verlässt das Haus; der später von der Polizei der Tat Verdächtige betritt das Haus und verlässt es kurz darauf, ungeschlüssig, wieder; während er weggeht, kommt die Sekretärin, von der man weiss, dass sie die Leiche entdecken wird, ins Bild und geht ins Haus. Doch die Einstellung bleibt dieselbe. Für den erfahrenen Krimigänger etwas völlig Widersinniges, das an seinen Nerven zehrt. Zwei Frauen kommen gemütlich plaudernd die Gasse entlang . . . Und wie sie an der Tür des fraglichen Hauses vorbeigehen — wiederum völlig unerwartet! — ertönt von oben ein Schrei des Entsetzens. So erzeugt der Meister aus nichts — genauer gesagt: mit dem Wissen des Zuschauers aus früheren Filmen — Spannung.

Richtiggehend schwach und peinlich ist nur die Titel-Sequenz: Frenzy (der kurze gewaltsame Ausbruch in einem Anfall von Wahnsinn). Da wird eine Frau vergewaltigt und umgebracht — und Zuschauer lachen. Es ist aber auch lächerlich dilettantisch gemacht. Man munkelt, die Zensoren hätten mit der Schere herumgefuchelt; und genauso sieht diese Sequenz auch aus.

Die eigentliche Stärke des Films liegt anderswo. Seine stärksten Stellen sind da, wo der Schwarze Humor zum Zuge kommt. Er zeichnet die Engländer herrlich, beschreibt die Atmosphäre in den Pub's ungemein treffend und setzt dem Londoner Obst-, Früchte- und Gemüse-Markt, Covent-Garden (der noch in diesem Jahr für immer verschwinden soll, weil der Stadtteil zu einem langweiligen Touristen-Viertel umgewandelt wird) ein unvergessliches Denkmal. (Siehe auch Hitchcock-Interview Seite 262.)

Walter Vian

The Grissom Gang (Die Grissom-Bande)

III—IV. Für reife Erwachsene

USA 1970. Produktion: Associated & Aldrich Co.; Verleih: Fox; Regie: Robert Aldrich; Buch: Leon Griffith, nach einem Roman von James Hadley Chase; Kamera: Joseph Biroc; Musik: Gerald Fried; Darsteller: Kim Darbey, Connie Stevens, Tony Musante, Scott Wilson, Irene Daily u. a.

Auf den ersten Blick ist dies ein bösertiger, hässlicher Film über schäbige, hässliche Gangster; aber ebensowenig, wie diese Gangster nur schäbig sind, ist der Film nur bösertig: der Zynismus, mit dem Robert Aldrich der amerikanischen Prohibitionszeit und Depression anfangs der dreissiger Jahre begegnet, schlägt immer wieder um in Verständnis, Trauer und Mitgefühl für die Betroffenen. Man kann das schon in der ersten Sequenz beobachten: Während des Vorspanns, der knapp und präzise in diese Welt einführt, erklingt der alte Song «I can't give you anything but love» (Ich kann dir nichts als Liebe geben); diese vermeintliche böse Ironie ist zugleich eine ernstzunehmende Vorausdeutung auf den Verlauf der Story.

Die Grissom-Familie, armselige, kleinbürgerliche Ganoven, haben unbeholfenen Kollegen ihre Beute abgejagt: die verwöhnte Millionärstochter Barbara Blandish; nach Erhalt des Lösegelds soll sie beseitigt werden, so will es die despotische Mama Grissom. Slim, einer ihrer Söhne, verklemmt und psychopathisch, von seiner

Umwelt kaum ernst genommen (nur wenn er tötet, respektiert man ihn!), verliebt sich in das Mädchen und droht, ihre Ermordung notfalls mit Gewalt zu verhindern. Ganz allmählich begreift die anfangs angewiderte Barbara Slims aufrichtige Zuneigung und geht darauf ein. Slims psychischer Zustand beginnt sich kaum merklich zu bessern, dann muss er mit seiner Gefangenen fliehen und wird von der Polizei zusammengeschossen. Die ausgespielte Grausamkeit dieser Szene dient jedoch nur der Vorbereitung einer seriöseren, inhumaneren Tat: Barbaras Vater tritt seiner endlich «geretteten» Tochter voller Hochmut und Kälte gegenüber, da sie aus ihrem Verständnis für Slim kein Hehl macht. Wie Slim hat sich jedoch auch das Mädchen verändert: anfangs unfähig, die Wirklichkeit zu erfahren, reagiert sie auf jede psychische Belastung mit einem hysterischen Anfall; vor Slims Leiche jedoch reagiert sie ganz anders; sie empfindet Schmerz, vielleicht zum ersten Male, und akzeptiert ihn endlich, anstatt ihn mit Hysterie zu verdrängen. Zwei Welten prallen mit Barbara und Slim aufeinander; trotz allen Hindernissen wäre eine Annäherung im Privaten möglich, die aber von den Repräsentanten der Gesellschaft mit Macht verhindert wird.

Aldrich hat diese Geschichte, auf einem Roman von James Hadley Chase basierend, perfekt inszeniert, kein Wort, keine Geste, kein Bild ist zuviel; grossartig sind die Darsteller, unterstützt von der Kamera, die ständig die Positionen wechselt, ohne je dabei hektisch zu werden, und den Zuschauer einfach mitreisst und dem Chaos des Geschehens rücksichtslos aussetzt. Unruhe entsteht; schnelle Schnitte, fast schmerzlich hässliche Farben, scheinbar unbeabsichtigte Gesten und Blicke, knappe Dialoge — alles konzentriert sich auf ein soziales, psychisches und moralisches Desaster, das Aggressionen und Zerstörungen auslöst. Unerbittlicher hat noch selten ein Film Inhumanität dargestellt, ohne selbst inhuman zu werden. G. P.

Laissez-les vivre! (Lasst sie leben!)

II. Für alle

Frankreich 1969. Produktion: Galapagos Films mit Unterstützung des WWF; Verleih: Idéal; Regie, Buch, Kamera und Kommentar: Christian Zuber; Musik: Michel Hausser, J. S. Bach.

Der einführende Text des Films ist das Motto der Forschungs- und Dokumentationsarbeit Christian Zubers, dem es bei der Präsentation der reichhaltigen und interessanten Aufnahmen vor allem um den Schutz der Tierwelt und die Erhaltung der Tierarten zu tun ist. Wenn im Kommentar Zahlen genannt werden über die vermutliche Anzahl der vor allem vom Menschen ausgerotteten Arten und man erkennen muss, dass diese Zahlen im Steigen begriffen sind, versteht man den Aufruf des Forschers und Regisseurs sehr gut. Die Gründe für die Dezimierung des Tierbestandes sind interessanterweise nicht nur in der immer stärkeren Besiedlung der Erde und damit in der Verkleinerung des Lebensraumes der Tiere zu suchen, sondern auch im Unverständnis, in der Jagdlust und vor allem im Geschäft. Durch die zum Teil hervorragenden Aufnahmen wird diese These deutlich. Der Film geht auf allen Kontinenten den seltenen und gefährdeten Tierarten nach, bringt neben bekannten Fotos viele neue Bilder und hat dadurch neben seinem ethischen Wert auch einen hohen Informationsgehalt. Die Sprunghaftigkeit, mit der der Regisseur vorgeht, empfindet man weniger störend als einzelne Passagen des Kommentars, der um der Publikumswirksamkeit willen mit billigen Scherzen sowie unzulässigen Vergleichen und Behauptungen «bereichert» ist. Auf Grund des grossartigen Materials hätte man ruhig auf einen solchen Aufputz verzichten können. Im grossen und ganzen gesehen bietet der Film aber so viel an Wissenswertem an, dass man über die Mängel unschwer hinwegsehen kann. Die Notwendigkeit eines umfassenden Tierschutzes wird durch diesen Streifen vielleicht nicht so offenkundig, wie einst in Grzimeks «Serengeti darf nicht sterben», doch übt die Liebe zur Kreatur, die dem Film innewohnt, einen wertvollen Einfluss auf den Menschen der technisierten Zivilisation aus und lässt erahnen, dass Tierschutz nicht allein eine Aufgabe Weniger ist und nur in fernen Ländern eine Berechtigung hat. Daher ist dieser Film für alle Kreise, insbesondere für Kinder und Jugendliche sehenswert. FS

The Gladiators (Die Gladiatoren)

III. Für Erwachsene

Schweden 1968. Produktion: Göran Lindgren für Sandrew; Verleih: Idéal; Regie: Peter Watkins; Buch: P. Watkins und Nicholas Gosling; Kamera: Peter Suschitzky; Ton: Tage Sjöborg.

Seinen ersten Film hatte der Engländer Peter Watkins mit «War game» («Die Bombe», Fb 8/67) überschrieben. Dem Kriegsspiel lässt er nun «Friedensspiele» folgen. Ging es dort darum, die Vorstellungen vom atomaren Inferno zu konkretisieren, so tendiert der neue Film eher in umgekehrter Richtung: Die konkrete Realität der begrenzten Kriege, wie sie heute auf der Welt andauern, wird ins Modellhafte abstrahiert. Das Ziel, das Peter Watkins verfolgt, ist dabei das gleiche geblieben: Den Widersinn einer Sache blosszustellen, mit der wir uns abgefunden zu haben scheinen.

Watkins projiziert das Bild der Gegenwart in eine nahe Zukunft: Da haben sich die Weltmächte im Schoss der UNO geeinigt, keine Kriege mehr zu führen, an ihrer Stelle aber regelmässig Friedensspiele abzuhalten, bei denen auf eng begrenztem Raum Soldaten zum blutigen Wettbewerb antreten, der nicht nur von den befehlenden Offizieren, sondern von aller Öffentlichkeit am Fernsehschirm mitverfolgt werden kann. Die Befragung der Teilnehmer nach ihren Motiven, das Auftreten eines fanatischen Systemgegners und die Reaktionen der Kommandierenden auf nonkonformes Verhalten der Kämpfer geben dem Film Gelegenheit, Aspekte des Krieges, wie er sich heute allen Friedensrufen zum Trotz noch «halten» kann, herauszustellen: Manipulation der Teilnehmer, inhumane Haltung der Befehlenden, Sinnlosigkeit der Blutopfer.

Die Konzeption von Watkins' Film erscheint durchaus einleuchtend. Bloss, wenn man die Absicht einmal begriffen hat, läuft alles ziemlich erwartungsgemäss und nicht ohne Schematismen ab. Da überdies nicht Personen, sondern Typen agieren, lässt das Interesse beim Zuschauer im Laufe des Films beträchtlich nach. Man kann mit Watkins' Betrachtungsweise einverstanden sein oder nicht — neu oder besonders eindrücklich geraten die Aussagen nicht, die der Film über die Mechanismen und Gesetzmässigkeiten des Krieges macht. Die Absicht, die ihm zugrunde liegt, ist zu trocken, zu theorie-verhaftet umgesetzt, als dass sie mehr als achtungsvolles Verständnis finden könnte. ejW

King, Queen, Knave (König, Dame, Bube/Herzbube)

BRD/USA 1971. Produktion: Maran/Wolper; Verleih: Monopol; Regie: Jerzy Skolimowski; Buch: David Seltzer, David Shaw, J. Skolimowski, nach dem Roman von Vladimir Nabokov; Kamera: Charly Steinberger; Musik: Stanley Myers; Darsteller: Gina Lollobrigida, David Niven, John Moulder-Brown, Carl Fox-Duering, Christopher Sandford, Christine Schubert u. a.

Jerzy Skolimowski hat einmal zu den wenigen Regisseuren gehört, die sich ernsthaft und konsequent für die Erfahrungen und Schwierigkeiten junger Menschen interessierten (zum Beispiel in «Le départ», Fb 5/68); im Westen sind die Filme des Polen dann zunehmend teurer und glatter geworden. Nun hat sich die Industrie seiner bemächtigt: «Herzbube» ist nicht nur die aufwendigste und banalste Arbeit Skolimowskis (was noch zu verzeihen wäre), sondern auch die unpersönlichste; der Regisseur hat hier offensichtlich nicht das geringste Interesse mehr an seinen Figuren und begnügt sich damit, seine Schauspielerprominenz nach Lust und Laune walten zu lassen. John Moulder-Brown, der Darsteller aus «Deep End» (Fb 10/71), ist nicht wiederzuerkennen. Mit albernen Mätzchen, über seine Beine stolpernd, linkisch und kurzsichtig muss er sich durch den Film mimen. David Niven spielt seinen reichen, vergnügungssüchtigen Onkel nicht minder karikiert, und Gina Lollobrigida als die lüsterne Tante, die den unschuldigen Neffen verführt, wirkt wie eine abgetakelte Schmierkomödiantin. Aus der gespenstisch-bösartigen Romanvor-

lage Nabokovs ist hier ein zotiger Bettchenfilm geworden über eine reiche unbefriedigte Ehefrau, die sich eben einen ganz jungen Liebhaber holt, der sie auch noch von ihrem Mann befreien soll. Schliesslich fällt sie dem schwachsinnigen Mordplan selbst zum Opfer, und der vormals so verklemmte Junge zeigt plötzlich die Skrupellosigkeit, die man vom künftigen Erben eines grossen Warenhauses erwartet. Skolimowski inszeniert alle psychischen Vorgänge als reines Spektakel, verwechselt Nabokovs quälende Satire mit deutschem Lustspielklamauk — schade, er hat sich zu billig und leichtfertig verkauft. G. P. (fd)

Follow me

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

(Ein liebenswerter Schatten)

England 1972. Produktion: Hal B. Wallis für Universal; Verleih: Universal; Regie: Carol Reed; Buch: Peter Shaffer, nach seinem Bühnenstück «The Public Eye»; Kamera: Christopher Challis; Musik: John Barry; Darsteller: Mia Farrow, Topol, Michael Jayston, Margaret Rawlings, Annette Crosbie, Dudley Foster, Michael Aldridge, Michael Barrington, Neil McCarthy u.a.

Der heute 66jährige Carol Reed bleibt für eine ältere Generation von Filmfreunden in erster Linie der Schöpfer von atmosphärisch dichten Dramen wie «Odd man out» (1947), «The third Man» (1950, Fb 15/49) und «Trapeze» (1956, Fb 6/57). Dass der gleiche Mann im Jahre 1968 für die Filmversion der Musical-Bearbeitung von Charles Dickens' Roman «Oliver Twist» (Fb 3/69) verantwortlich zeichnete, nahm man eher konsterniert zur Kenntnis: Der Altmeister schien zwar seiner Vorliebe für das Thema der Ausgestossenen, nicht aber seinem zeitkritischen Engagement treu geblieben zu sein. Vielleicht war die Inszenierung eines Musicals allerdings nicht nur Konzession an eine Modeströmung, sondern auch Ausdruck einer neuen künstlerischen Haltung. Carol Reeds neuestes Werk, die Theaterverfilmung «Follow me», wirkt stellenweise jedenfalls wie ein Musical ohne Gesang- und Tanzinlagen. Das Drehbuch schrieb der englische Dramatiker Peter Shaffer (dessen Inkadrama «Die Jagd nach der Sonne» vor sechs Jahren am Zürcher Schauspielhaus zu sehen war) nach seinem Einakter «The Public Eye», der zusammen mit dem Pendant «The Private Eye» vom Frühjahr 1962 an über ein Jahr lang im Londoner Globe Theatre gespielt wurde.

Man könnte die kluge Dreiecksgeschichte als Konversationsstück bezeichnen, wenn die Pointe nicht gerade darin bestehen würde, dass in den entscheidenden Szenen zwischen der jungen Ehefrau Belinda (Mia Farrow) und ihrem Verfolger und späteren Freund Cristoforou (Topol) kein Wort gewechselt wird. Cristoforou ist niemand anders als der Detektiv, den der spießige Steuerberater Charles Sidley (Michael Jayston) auf die Fährte seiner chronisch unpünktlichen und auffallend oft abwesenden Ehefrau gesetzt hat. Sidley treibt mit seiner Gefühlskälte die aus Hippiekreisen stammende Belinda nicht nur in die öffentlichen Parkanlagen von London, in zwielichtige Pubs und in Vorstadtkinos, wo vornehmlich alte Horrorfilme gespielt werden, er liefert ihr, ohne es zu wollen, auch gleich noch den bisher nur in seinen misstrauischen Phantasien existierenden «Freund». Die naturhaft naive, ungebildete, dafür aber auch erfrischend unverbildete Belinda entzieht sich dem tristen Ehealltag nämlich nicht, um ihren Mann zu «betrügen», sondern um die verlorenen Voraussetzungen ihrer Liebe zu ihm wiederzufinden.

«Follow me» kleidet den alten Gegensatz zwischen Bürger und Künstler in die Form eines heiteren Lehrstücks über die Möglichkeiten der Liebe und die Unmöglichkeit einer nur als gesellschaftliche Verpflichtung aufgefassten Ehe. Die Thesen des Films verbergen sich schalkhaft hinter komödiantischen Aktionen, die in ihrer tänzerischen Unbeschwertheit manchmal an die frühen Filmkomödien Philippe de Brocas erinnern. Der Schlüssel zu Belindas und Cristoforous unbürgerlicher Lebenshaltung liegt im Bedürfnis, stets Neues kennenzulernen, und in der Fähigkeit, dieses Neue in den Kleinigkeiten und Zufälligkeiten des Alltags zu

entdecken. Ein Spaziergang, ein Kinobesuch, ein Sonnenuntergang oder gar eine Delphin-Schau im Windsor Safari Park erscheinen aus dieser Sicht weit wichtiger als eine Verabredung mit Freunden des Mannes oder ein Besuch in der Oper; und eine stumme Bootsfahrt auf der Themse löst am Ende Missverständnisse, die keine Aussprache hätte aus der Welt schaffen können. Wenn der aufs Essen erpichte Privatdetektiv und seine stumme Partnerin sich kindlich (nicht kindisch!) über Strassennamen wie «Milk-Yard», «Pepper-Street» oder «Pudding-Lane» zu freuen vermögen, so zeigen sie damit, wie ihnen der kleinste Anlass genügt, den Alltag in ein Märchen zu verwandeln. Der von der Gesellschaft ausgestossene Aussenseiter der frühen Carol-Reed-Filme hat sich in «Follow me» in eine Persönlichkeit verwandelt, die sich den gesellschaftlichen Zwängen bewusst versagt und eine Haltung einnimmt, die man mit einem Schlagwort der fünfziger Jahre als «Aufbruch ins Nicht-Versicherbare» bezeichnen könnte, vielleicht sogar als eine von serener Heiterkeit getragene Variation dessen, was Herbert Marcuse die «Grosse Weigerung» genannt hat. Gerhart Waeger

The Trojan Women (Die Troerinnen)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Grossbritannien 1970. Produktion: Josef Shaftel Films; Verleih: Cinévox; Regie: Michael Cacoyannis; Buch: M. Cacoyannis, nach der Tragödie von Euripides; Kamera: Alfio Conti; Musik: Mikis Theodorakis; Darsteller: Katherine Hepburn, Vanessa Redgrave, Geneviève Bujold, Irene Papas, Patrick Magee u. a.

Unter den griechisch-antiken Abwandlungen zum trojanischen Sagenkreis fällt die «Troerinnen»-Tragödie des Euripides auf als eine dem Schicksal der Besiegten zugewandte Kritik der Kriegsgreuel. Die «Aktualität» des Themas scheint Michael Cacoyannis, der vor Jahren mit einer «Elektra» (Fb 6/63) beeindruckt hatte, zum schwierigen Unterfangen einer Verfilmung bewogen zu haben. Schwierig musste sich die Adaptation gestalten, weil die in dramatische Form gebrachte, steigernd variierte Klage der Kriegsoffer Handlung fast nur als Auslösefaktor kennt und damit den Möglichkeiten einer filmischen Gestaltung nicht eben entgegenkommt. Schrittweise eröffnet sich den Frauen Trojas ihr Schicksal und erfüllt es sich an ihnen: Ihre Verlosung unter den Siegern, von der Hekabe als Königin, ihre jungfräuliche Tochter Cassandra und ihre Schwiegertochter Andromache nicht angenommen werden; ihre Trennung von den Kindern und die Tötung von Andromaches kleinem Sohn; ihr Abtransport im Angesicht der in Flammen aufgehenden Heimatstadt. Um diese Geschehnisse sind ausführliche Monologe angeordnet, die, durch kurze dramatische Konfrontationen aufgelockert, Grausamkeit und Sinnlosigkeit der auferlegten Leiden formulieren.

Cacoyannis hat sich der gegebenen Anlage des Stoffes weitgehend gebeugt. Das rhetorische Pathos hat er ergänzt durch die Sprache der Gesichter und durch jene der Landschaft, in der sich die Schändung der Menschen spiegelt: Eine karge, ausgebrannte, von der Stadtruine beherrschte Hügelkulisse dient ihm als Rahmen für die mit beherrschter Theatralik agierenden Darstellerinnen und für zurückhaltend stilisierte Bewegungen des Chores. Diese von der Regie eingesetzten Mittel sind — eher als einzelne Kameraeffekte — der Tragödie angemessen, können die Inszenierung aber nicht vor einer gewissen Statik bewahren. Damit rücken über weite Partien des Films die einzelnen Schauspielerinnen in den Vordergrund, die sich mit beachtlichem Einsatz ihrer Aufgabe entledigen, ohne allerdings durchwegs zu überzeugen. Das gilt schliesslich auch von der Inszenierung als ganzes: Sie beeindruckt als eine sorgfältig gestaltete, ins Exemplarische gesteigerte Formulierung des Kriegsleides und damit als Alternative zum Dambruch der täglich den Zeitgenossen überflutenden Schreckensmeldungen; aber sie überzeugt in ihrer vom Wort beherrschten Dramaturgie doch nicht ganz, weil die Bindung an die Gesetzmässigkeiten der Vorlage dem Film als Belastung anzumerken ist. ejW

Teresa

III. Für Erwachsene

Frankreich 1970. Produktion: Epée-F.D.L., Orpham, O.R.T.F.; Verleih: Idéal; Regie: Gérard Vergez; Buch: Michel Arnaud und Gérard Vergez, nach dem Bühnenstück von Natalia Ginsburg; Kamera: Roger Fellous; Musik: Vladimir Cosma; Darsteller: Suzanne Flon, Anne Doat, Robert Rimbaud, Pierre Richard u. a.

Erstickt in ihrer tödlichen Langeweile, abgeschlossen in ihrem Appartement-Ghetto, gibt Teresa, eine einstige Schauspielerin, drei Zeitungsannoncen auf. Eine davon ist ein Zimmerinserat. Elena, eine junge und überaus hübsche Soziologiestudentin, ist auf Zimmersuche und meldet sich bei ihr. Nach einigem Zögern nimmt sie schliesslich das Zimmer. Minutiös und beinahe unheimlich präzise schildert uns Gérard Vergez das Leben dieser Teresa. Sie erzählt es selbst. Wie eine nieversiegende Quelle. Wir erfahren Teresas unglückliche Jugend, ihre Schauspielversuche in der Cinecittà, ihr Verhältnis zu Lorenzo, der sie schliesslich aus Erbarmen geheiratet hatte. Teresa erzählt unaufhörlich. Und Elena hört zu. Sie ist erschrocken und gleichzeitig fasziniert von Teresa. Und doch entschliesst sie sich, das Appartmentzimmer wieder zu verlassen. Inzwischen kehrt aber Lorenzo zurück, und Elena bleibt. Sie schiebt das Fortgehen auf. Doch Lorenzo und Elena halten es nicht mehr länger mit Teresa aus. Als Teresa dies realisiert, entschwindet ihre letzte Hoffnung des Kontaktes und der Mitteilung. Beim Verlassen der Wohnung erschiessst Teresa die ahnungslose, ja fast naive Studentin.

Suzanne Flon gibt eine schlechthin grossartige Teresa. Das scheinbar endlose Nebeneinander dieser Lebensbeschreibung verdichtet sich zu einem letztlich doch unerhört spannenden Psycho-Thriller. Mit einer geradezu unheimlichen Präzision schildert uns die Kamera die gähnende Leere, die Einsamkeit dieser Frau. Die Hektik und Nervosität dieser gescheiterten Existenz manifestieren sich auf beklemmende Art und Weise. Eine Parallele zur heutigen Unrast und Rotiererei unserer Umwelt wird hier offensichtlich. Sie führt zum Nihilismus, zum morbiden Absterben.

Die Details sind unerhört genau. Gerade dies verlangt aber vom Zuschauer ein Höchstmass an Anstrengung und Konzentration. Hier liegt vielleicht eine Schwäche des Films. Denn die wenigsten Filmfreunde werden diese Aufmerksamkeit während 90 Minuten durchhalten. Anderthalb Stunden die gleichen Räume, die gleichen Gesichter. Immer dieselbe triste Atmosphäre. Die Verlassenheit dieser Frau überträgt sich schliesslich auf den Zuschauer. Er selbst fühlt sich verloren.

Christian Murer

Neue Filme von Bunuel und Truffaut

In Paris ist Luis Bunuels neuer Film «Le charme discret de la bourgeoisie» ange laufen. Die satirische Komödie des 72jährigen Regisseurs schildert die Miss geschicke einer Gruppe von sehr reichen Freunden und eines Botschafters aus Amerika, die durch eine Reihe von Missverständnissen daran gehindert werden, sich zu einem seit langem vereinbarten Diner zu treffen. — François Truffaut, dessen neuer Film «Une belle fille comme moi» ebenfalls in den Pariser Kinos läuft, arbeitet bereits, zusammen mit Louis Richard, am Drehbuch seines nächsten Werkes: «La nuit américaine». Truffaut will in Form einer Komödie anhand eigener, seit Jahren gesammelter Notizen die Geschichte von der Entstehung eines Films erzählen. Hauptdarsteller sind Jean-Pierre Léaud und Alexandra Stewart. (F-Ko)