

# Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen**

Band (Jahr): **24 (1972)**

Heft 3

PDF erstellt am: **09.08.2024**

## **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.

# FILM KRITIK

## Blind Terror

(*Stiefel, die den Tod bedeuten*)

Produktion: USA, 1971  
Regie: Richard Fleischer  
Buch: Brian Clemens  
Kamera: Gerry Fisher  
Darstellerin: Mia Farrow  
Verleih: Vita-Film, Genf

Richard Fleischer, der sich einmal vom psychologischen Kino hat irreleiten lassen und der handkehrum wieder recht originelle Filme gedreht hat (etwa: «The Boston Strangler»), begnügt sich hier mit einem eher überflüssigen Unterhaltungstreifen, der es nur in bezug auf seine kurzatmige Wirksamkeit einigermaßen genau nimmt, sonst aber derart vage, ja auch völlig falsch liegt, dass man besser daran tut, sich für eineinhalb Stunden jeglichen Denkens zu enthalten.

Was dann bleibt: ein paar Stiefel, die bedrohlich in der Welt herumstehen und -gehen, die in ein abgelegenes Herrschaftshaus eindringen, wo Bürger die ganz Reichen mimen, und die sich schliesslich mit Blut beflecken und so die Erwartungen des Zuschauers erfüllen. Wem diese Stiefel gehören, erfährt man erst ganz am Schluss, aber es ist eine höchst unnötige und belanglose Enthüllung; warum sie «den Tod bringen», warum dieser Mann gleich vier Leute killt, bleibt ebenfalls perfekt mysteriös. Man könnte höchstens Vermutungen anstellen. So zeigt Fleischer gleich in den ersten Einstellungen das Amerika des Alltags, das heisst: der latenten Gewalt und Gewalttätigkeit, die von den Kiosken und den Bildschirmen, von Spielwarengeschäft und Versammlungen, vom Verkehr und den Besitzenden ausgehen. Doch um das ernst nehmen zu können, bleibt doch alles und jedes viel zu hanebüchen und ungefähr. Und mit der zunehmenden Dauer des Films vergisst Fleischer selbst diese Gemeinplätze, um andere Themen, wohl eher ungewollt, anzuspielen und unausgenutzt zu lassen: so etwa das des Aussenseiters. Denn Aussenseiter sind hier eigentlich alle: der Mörder, die Opfer, der Gärtner bei der reichen Familie, die Zigeuner, der anfänglich zu Unrecht Verdächtigte. Und natürlich Mia Farrow als blindes, besser als das in der Folge eines Reitunfalls erblindete, Mädchen. Denn ein solches braucht der Film, da die Mordgeschichte sonst kaum für mehr als einen Kurzfilm ausgereicht hätte. In diesem Haus, das zum Ort des Blutbads wird, lebt nun dieses Mädchen Sarah, das ein-

mal den Instinkt der Blinden hat und dann wiederum bestens zu schlafen vermag neben einem Bett, das eine blutige Leiche ziert – je nach den Erfordernissen der Wirksamkeit, die sich das Szenario vorstellt.

Um diese abendfüllend zu gewähren, spielt Fleischer nicht ungeschickt, wenn auch recht grobschlüchtig mit den sonst vertrauten Gegenständen und Geräuschen des Alltags, deren Verwendung und praktische Bedeutung plötzlich unsicher werden und damit die gewünschte Spannung erzeugen. Das hat zwar Hitchcock längstens und auch intelligenter zu einem Bestandteil seines Rezepts gemacht, aber immerhin gelingt Fleischer dadurch doch ein ordentlich routinierter Thriller aus der Retorte, den er fleissig rhythmisiert und mit ein paar falschen Fahrten und Hinweisen garniert.

Bruno Jaeggi

## L'Albatros

Produktion: Frankreich, 1971  
Regie: Jean-Pierre Mocky  
Kamera: Marcel Weiss  
Musik: Léon Ferré  
Darsteller: J.-P. Mocky, Marion Game, Paul Muller, A. Le Gall, R. J. Chaffard  
Verleih: Monopole-Pathé, Genf

Jean-Pierre Mocky (Jahrgang 1929), der sich bis anhin eher mit leichter Kost her vorgetan hat, strebt mit diesem Film offensichtlich nach Höherem. Im Gewande eines «Policier» werden dunkle Machenschaften demagogischer Politiker ausbreitet, die hinter dem Rücken ihrer Wähler Polizei und Justiz für ihre persönlichen Machtkämpfe missbrauchen. Die reichlich kolportagehaften Züge (von der illustren Pariser Kritiker-Elite offenbar nicht als solche empfunden, da sie dem Film «Mut, Wahrhaftigkeit ..., vorbildliche Analyse» usw. attestieren) lassen die Verfilzung von Politik und Polizei eher als Masche erscheinen; denn Kritik am Image der Polizei ist eben «in».

Die Ausbruch- und Kidnapper-Story im Vordergrund ist durchaus spannend, französischer Kintopp par excellence: Steff Tassel (vom Regisseur selbst gespielt), der wegen Polizistenmordes im Zuchthaus sitzt, bricht aus, entführt die Tochter eines prominenten Politikers als Geisel und wird nun kreuz und quer durch das nächtliche Elsass gehetzt. Das anfänglich äusserst widerspenstige Töchterchen entpuppt sich zusehends als brauchbare Gangsterbraut und riskiert Ruf und Leben für den Flüchtigen. Es folgen Szenen der schönsten Melodramatik, die indessen geniessbar sind, da sie innerhalb des gesteckten Rahmens «richtig» eingesetzt sind. Als besonders originell, sehr ergreifend und erwartungsgemäss à la française bleibt der Schluss in Erinnerung: Durch ein Ablenkungsmanöver seiner (zuletzt freiwilligen) Geisel hat Steff die Freiheit gewonnen; aber die Ehre gebietet ihm, nun seinerseits seine neue Freundin aus den Fängen der Polizei zu befreien. Worauf sich die zwei vor ver-

sammeltem Volk im Lichte der Polizeischeinwerfer lieben, im Angesicht des Todes. Der Liebesakt wird als Schatten-spiel an die Wand geworfen: eindrucksvoll und schön. Die Qualitäten des Filmes liegen vor allem in der Gestaltung: Die meisterliche Montage mit den harten Bildschnitten bewirkt einen atemraubenden Rhythmus. Die geschickte Kamerarbeit weiss eine erregende Stimmung zu schaffen, die aus der Vorlage mehr herausholt, als tatsächlich drinstecken mag.

Urs Mühlemann

## Raphaël ou le débauché

Produktion: Frankreich, 1970  
Regie: Michel Deville  
Buch: Nina Companeez  
Kamera: Claude Lecompte  
Musik: Bellini  
Darsteller: Maurice Ronet, Françoise Fabian, Jean Vilar, Brigitte Fossey, Isabelle de Funès,\* Anne Wizemski  
Verleih: Idéal Films, Genf

Von der märchengleich tugendsamen Aurore und vom lästerlich sündhaften Raphaël handelt diese Liebesgeschichte, die in strahlender Sanftheit beginnt und in der Verzweiflung des Todes endet. Aurore (Françoise Fabian) ist eine jugendlich-schöne Witwe, edel, wenn auch etwas kalt, sehr sozial gesinnt, ihrer Schönheit bewusst, Männern gegenüber auf Distanz bedacht. Raphaël (Maurice Ronet) gehört zum Abschaum der Lasterhaften: reihenweiser Verbrauch von käuflichen Damen anlässlich täglich sich wiederholender Orgien sind ihm wahre Bürgerlust, kein Spass ihm zu derb, kein Bordell zu gemein, als dass er sich nicht darin suhlte wie die lieben Schweinelein ... Und ausgerechnet diese beiden Menschen führt Regisseur Michel Deville in seinem Genrefilm (aus einer vergangenen «Belle»-Epoche) zusammen und lässt sie einander zum Unglück werden. Die tugendhafte Aurore geht den Weg in und durch die Gosse, nur um IHM zu gefallen ... und ER nimmt sich das Leben, weil er vor ihr nicht glaubt bestehen zu können.

Wild geht es zu, in den farblich schön getönten und subtil ausgeleuchteten Bildern. Der Stoff liefert Vorlage genug, unverhüllte Damenleiber zu zeigen. Dazwischen wird geschmachtet und geseufzt, einander angehimmelt und abgewiesen, in stummer Einsamkeit verzweifelt und in brutaler Zweisamkeit um das eigene Seelenheil gerungen. Hier wird in sentimental-verkitschtem Fahrwasser eine rührselige Dramenhaut abgezogen, die schon vor Dürre knisterte, als sie noch auf dem Papier ausgespannt war. Das «Laster» im historischen Album hat keinen exemplarischen Eigenwert, keine Zeitlosigkeit. Es wird – in diesem Film – zum Spektakel für geschmacklerisch veranlagte Voyeurs umfunktioniert. Ein Gartenlaube-Film, der Ansprüche stellt, die er nicht erfüllen kann.

Heinrich von Grünigen

## Blue Water, White Death

(*Blaues Wasser, weisser Tod*)

Produktion: USA, 1971  
Regie: Peter Gimbel und James Lipscomb  
Unterwasserphotographie: Peter Gimbel, Stan Waterman, Ron Taylor  
Verleih: Columbus, Zürich

Abenteuer, die ein einzelner oder eine Gruppe von Menschen bewältigen, erreichen heute kaum mehr jenes Aufsehen, das noch die Pioniertaten des Südpolforschers Scott, des Langstreckenfliegers Lindbergh, des Mount-Everest-Bezwinners Hillary vor 70, 50 oder 20 Jahren hervorriefen. Am Beispiel der Mondfahrer hat sich gezeigt, wie aus waghalsigen Abenteurern kühle Techniker geworden sind, die als kleine Bestandteile einer gigantischen Maschinerie von einem Kommandopult aus gesteuert werden. In einem solch perfekt programmierten Unternehmen ist wenig Platz mehr für unerschrockenen Forschermut und leidenschaftliche Abenteuerlust. Der Wunsch des Menschen, einmal etwas zu tun, was noch keiner vor ihm getan hat, einmal eine ganz ursprüngliche Erfahrung zu machen, ist jedoch noch nicht vollständig ausgestorben. Allerdings haben es die heutigen Abenteurer schwerer, etwas wirklich Spektakuläres zu vollbringen; denn allzu vieles ist ja schon einmal unternommen worden. Unerforscht und rätselhaft sind etwa noch weite Räume der Meerestiefen. Peter Gimbel schildert in seinem Dokumen-

tarfilm das Abenteuer einer Unterwasserjagd auf den gefährlichsten und aggressivsten Raubfisch, den unheimlichen Weisshai. Auf der Suche nach diesem Hai sind Peter Gimbel, der Photograph Waterman und das australische Taucherehepaar Taylor mit einer Crew sechs Monate lang von Ostafrika nach Australien unterwegs. Sie folgen zunächst einer Walfangflotte und hoffen vergebens, der Weisshai würde mit den andern rudelweise auftretenden Haien den gefangenen und ans Schiff gebundenen Wal wegfressen. Hier verlassen die kühnen Taucher ihre Aluminiumkäfige und filmen die Fische aus nächster Nähe.

Erst in Südaustralien gelingt es ihnen jedoch, den lange gesuchten Weisshai mit Blut heranzulocken. Zum erstenmal können nun Aufnahmen dieses Hais gemacht werden. Jetzt wagt es niemand mehr, den Käfig zu verlassen, denn das drohende Verhalten des Weisshais, der seine messerscharfen Zähne an den Gitterstäben festbeißt, genügt zur Abschreckung. Dennoch entsteht eine Reihe faszinierendster Unterwasseraufnahmen, die den Film denn auch sehenswert machen. Gimbels Film scheint bewusst unprofessionell gemacht zu sein. Dies verleiht dem Ganzen eine sympathische Natürlichkeit. Die gelegentlichen Versuche der Expeditionsteilnehmer, über ihr Tun zu reflektieren, wirken eher störend. Der handelnde Mensch steht hier im Vordergrund, und der Sinn solcher riskanten Unternehmungen steht nicht zur Diskussion. Die Taucher können denn auch nicht erklären, warum sie diese Wagnisse auf sich nehmen. Sie tun's einfach – vielleicht noch einem menschlichen Urtrieb gehorchend.  
Kurt Horlacher

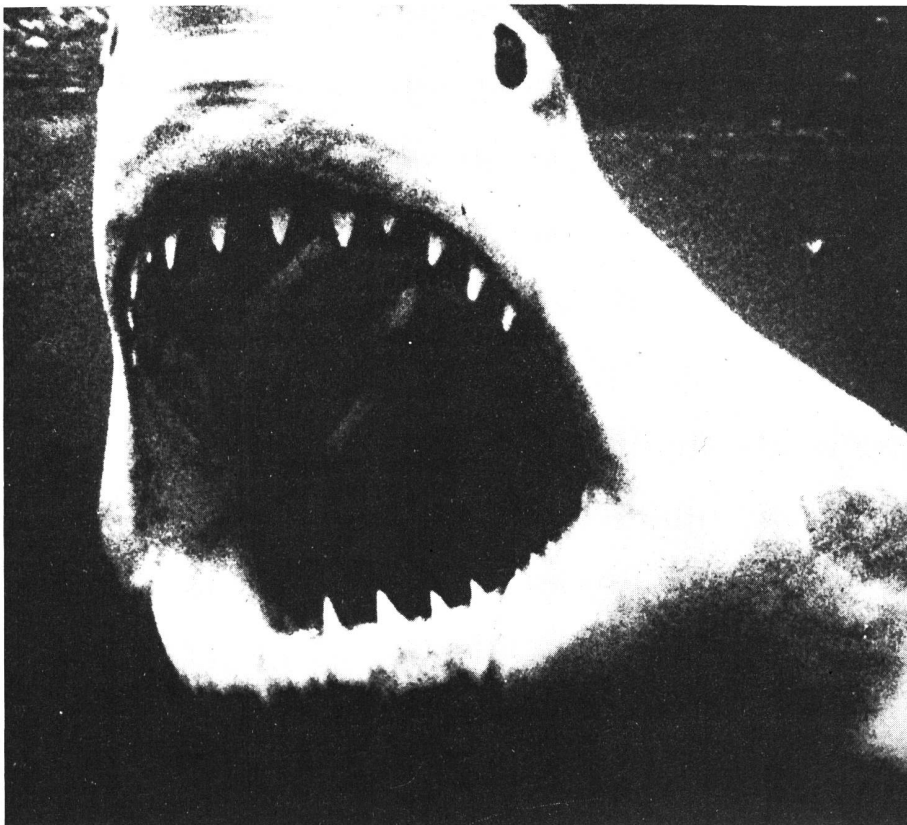
## The Omega Man

Produktion: USA, 1971  
Regie: Boris Sagal  
Darsteller: Charlton Heston, Antony Zerbe, Rosalind Cash  
Verleih: Warner Bros., Zürich

Um dem Kinopublikum das Gruseln zu lehren, muss auf der Leinwand nicht unbedingt Graf Dracula mit Blut gesäugt oder mit Frankensteinen auf Werwölfe geschossen werden. Der Schrecken hat das düstere Transsylvanien des Jahres 1877 verlassen und sich in die städtischen Steinwüsten des Jahres 1977 abgesetzt: der Zelluloid-Horror erinnert sich an die Zukunft...

Die führenden Autoren jener in Amerika äusserst populär gewordenen Science-fiction-, Grusel- und Horror-Stories, allen voran der auch literarisch ernst zu nehmende Ray Bradbury («Fahrenheit 451»), «verkaufen» ihre Nervenkitzel in perfekt gestalteten Kurzgeschichten, denen sie langsam ihre Prise Horror und Gruselromantik einträufeln, bis sich die Nackenhaare des Lesers zu sträuben beginnen. So ist beispielsweise Robert Bloch, der das Drehbuch zum Hitchcock-Schocker «Psycho» geschrieben hat, ein Meister jener Federzunft, deren Angehörige aus Frankenstein längst einen schizoiden Killer unter der Maske des Biedermannes gemacht haben, die hemmungslos die Vampire ihrer Vergangenheit in Siebenbürgen entrissen und in New Hampshire angesiedelt haben, die unentwegt den Aufstand im Weltall proben oder im legendären Städtchen Arkham unfassbare Wesen aus anderen Sphären einschmuggeln wollen. Dass da natürlich bisweilen mit geradezu handfester Symbolträchtigkeit und wie im Falle des «Omega-Mannes» auch mit einer Portion Blasphemie gewürzt wird, gehört zum Horror-Rezept. So hat auch der Filmautor des «Omega-Mannes», Richard Matheson, dessen «Legion of Plotters» (Verschwörung gegen Mr. Jaspers) die Story eines an Verfolgungswahn leidenden Mannes, der zum bösen Ende unter den Bus-Fahrgästen ein Massaker veranstaltet, ein zwar nicht gerade erfreuliches, aber dafür um so schreckhafteres «Bijou» der Horror-Literatur darstellt, von diesem Erfolgsrezept reichlich Gebrauch gemacht.

Im Jahre 1977 hat der bakteriologische Weltkrieg die Menschheit ausgerottet. Nur ein Mann, so scheint es, hat überlebt: ein Wissenschaftler (Charlton Heston), der im Schluss-Stadium der Katastrophe allzu spät ein rettendes Serum entwickelt und an sich selber erfolgreich ausprobiert hat. Der letzte Mann in der geisterhaften Leere einer zerstörten Zivilisation – eine wirklich gespenstische, optisch beklemmend gestaltete Vision. Doch damit des Schockes nicht genug: Noch weitere Menschen haben auf ihre Weise den bakteriologischen Krieg auch «überlebt». Doch sie sind – ein beliebtes Thema der Horror- und Science-fiction-Literatur – zu Mutanten geworden (unter Mutation wird ein entwicklungsgeschichtlicher



Vorgang verstanden, der zum Entstehen eines abgeänderten Erbmerkmals führt). Diese «Familien», die unter ihrem «Religionstifter» Mathias in mittelalterlichem Wahn vegetieren, zu Albinos geworden, lichtblind und nachsehend glauben, den letzten Intellektuellen als Repräsentanten jener Spezies des Homo sapiens, die für den Niedergang der Menschheit verantwortlich war, mit Feuer und Schwert ausrotten zu müssen. Der letzte Rest einer Zivilisation, die sich selbst vernichtet hat, soll ebenfalls noch vernichtet werden. Und da setzt nun erst der kalt über Rücken hinablaufende Schrecken ein: Tagsüber ist der Wissenschaftler vor den Lemuren sicher und macht sich, mit einer Maschinenpistole bewaffnet, auf die Suche nach ihrem Versteck, nachts wird er von den düsteren, in Kapuzen gehüllten «Halbtoten» belagert. Doch da taucht plötzlich noch eine weitere Gruppe von Überlebenden auf: junge Leute, die von der Krankheit noch nicht befallen sind. Der Wissenschaftler entwickelt sein Serum weiter, und man hätte die Zukunft vor sich, wenn nicht im letzten Augenblick Mathias seine finsternen Pläne doch noch verwirklichen könnte. Die «alte» Wissenschaft wird damit ausgelöscht; ihr sterbender letzter Vertreter gibt jedoch sein immunes, gesundes «Herzblut» der Jugend in die Hände, welche nun die Welt von vorne beginnen kann, nachdem die «Schuld der Alten» getilgt ist...

Rolf Niederer



Der letzte Rest einer Zivilisation (Charlton Heston als Wissenschaftler in «The Omega Man»), die sich selbst vernichtet hat, soll ebenfalls noch vernichtet werden

## The Light at the Edge of the World

(Ein Licht am Ende der Welt)

Produktion: USA, 1970

Regie: Kevin Billington

Darsteller: Kirk Douglas, Yul Brynner, Samantha Eggar

Verleih: Monopole-Pathé, Genf

Nach den Schauspielern Alain Delon mit «Madly» und Maximilian Schell mit «First Love» engagiert sich auch Kirk Douglas als Produzent. Als Vorlage zu seinem Machwerk dient ihm ein Roman von Jules Verne. 1865 besetzen Seeräuber eine Leuchtturm-Station am berühmten Kap Hoorn, am untersten Zipfel von Südamerika. Den grausamen Piraten kann nur einer entkommen: der Hilfsleuchter Denton (Kirk Douglas), den ein böses Schicksal (er tötete in Notwehr den Ehemann der geliebten Frau) auf diese Insel «am Ende der Welt» verschlagen hat. Die Räuberbande lässt den Leuchtturm erlöschen und lockt mit täuschenden Lichtsignalen die mit der rauhen See kämpfenden Seefahrer in den nassen Tod. Die Beute, die sie dabei machen, ist gross. Denton kann diesem üblen Treiben nicht tatenlos zusehen und tötet in der Folge einen nach dem andern. Am Ende besiegt er, als Verfechter der Ehrbarkeit den blutrünstigen Piratenboss (Yul Bryn-

ner) in einem dramatischen Schlusskampf.

Kirk Douglas versteht es, sich immer ins rechte Licht zu rücken, und der Gedanke, dass der Film nur gedreht wurde, um die strahlende Männlichkeit des alternden Filmstars an den Mann (oder die Frau) zu bringen, lässt einen nicht los. Es drängen sich die folgenden zwei Fragen auf: Sind die gezeigten, sinnlosen Grausamkeiten nötig, um einen spannenden Abenteuerfilm drehen zu können, und kann ein Film dieses Genres das Kinopublikum nur noch durch Vorzeigen unmotivierter Brutalitäten, Bestialitäten und anderer Abarbeiten an die Kinokassen locken? Diese Tendenz, die in letzter Zeit mehr und mehr festzustellen ist, muss zu denken geben. Die Effekthascherei lässt die Spannung meist vordergründig und allzu konstruiert erscheinen. Die Schauspieler sind im «Licht am Ende der Welt» oft nur halb bei der Sache, und man spürt, wie lustlos sie in solch «Dutzendfilmen» mitspielen.

Matthias Thönen

## Le Coppie

Produktion: Italien, 1970

Regie: Vittorio de Sica, Alberto Sordi,

Mario Monicelli

Darsteller: Monica Vitti, Enzo Jannacci,

Alberto Sordi, Rossana Lorenzo

Verleih: Starfilm, Zürich

Ein italienischer Drei-Episodenfilm bestritten von den Regisseuren Mario Mo-

nicelli («Il frigorifero»), Alberto Sordi («La camera») und Vittorio de Sica («Il leone»). Jedesmal ist ein Ehepaar oder ein Paar im Spiel, und jedesmal ist Sozialkritik gemeint. Wie sehr diese nun mittlerweile zur Masche erstarrt sein kann, beweisen Monicelli und de Sica.

Monicelli inszeniert breitetes Melodrama. Da ist Monica Vitti mit einem Mann verheiratet, der an Strassenecken Kastanienkuchen verkauft. Erstens ist er ein wenig ein Trottel und zweitens verliert er das Geld für die letzte Rate des Kühlschranks. Dieser Kühlschrank, einziger Schmuck der tristen Wohnung im Turiner Slum, ist nicht ein blosser Gebrauchsgegenstand, wird vielmehr nun zum Inbild und Emblem der Moderne, an die das Paar um keinen Preis der Welt den Anschluss verpassen darf. Dieser Kühlschrank wird für die Vitti das Ein und Alles, für dessen Erhaltung sie alles tut. Schliesslich verdient sie sich liegend die nötigen 9600 Lire, wobei Monicelli in der Schlusszene durchblicken lässt, die Vitti habe nun generell Geschmack daran gefunden, sich via Prostitution auch die weiteren elektrischen Haushaltgeräte anzulächeln. Moral: Es gibt keine mehr. Da Monicelli einen Schwank inszeniert, aber Sozialkritik meint, beides aber im Dialog uferlos zerdehnt, rutscht alles ins gestrige Melodrama ab.

De Sica bringt die Vitti mit Sordi zusammen. Ein illegales Paar trifft sich seit Jahren in der Villa von Sordis Chef in Castelfandolfo. So auch diesmal. Nach gehobtem Schäferstündchen will die Vitti aufbrechen und zu ihrem Gatten zurückkehren, doch vor der Haustüre liegt ein Löwe. Das Paar weiss sich nicht zu helfen, wird hysterisch, noch hysterischer, und aus dieser affektgeladenen Stimmung heraus prasseln die Vorwürfe jedes auf den andern nieder. Sordi beschimpft seine Geliebte als miese Schlampe. Die Vitti be-

schimpft ihren Geliebten als fieses «Dressman» und eitlen Typ, unfähig zu jeder männlichen Tat. Der Löwe, ein altes Zirkustier, wird von den Zirkusleuten entdeckt, doch von den Carabinieri erschossen. Das Paar findet sich erneut in Liebe und scheidet voller Zärtlichkeit. Moral: Ein harmloser Zirkuslöwe muss sterben, damit ein verrottetes Grossstadt paar seine Nerven wiederfindet. De Sica inszeniert ein lahmes Vaudeville mit angehängter blasser Moral, und ausserdem wirkt die Vitti in beiden Rollen sehr mittelmässig. Ihre Sternstunde ist die Arbeit mit Antonioni gewesen. Seitdem wird sie immer blasser.

Ganz anders Sordi. Ihn interessieren weder Symbol noch sozialkritische Moral, sondern die Phänomenologie einer Lage. Sordi führt hier Regie und spielt die männliche Hauptrolle. Thema: Der Riss in Italien zwischen den sehr reichen und den einfachen Leuten. Signor Colonna ist ein hart zupackender Metallarbeiter, der mit seiner Frau (Rossana di Lorenzo) den zehnten Hochzeitstag feiern will. Ein Hotelprospekt hat ihn nach Sardinien gelockt, und dort hat der Mann in einem Hotel ein Doppelzimmer gebucht. Die Buchung ist auch bestätigt worden. Und zwar darum, weil auf Sardinien angenommen worden ist, Signor Colonna sei ein Prinz Colonna. Denn besagtes Hotel ist ein ganz exquisites Milliardärshotel. Das Ehepaar trudelt also ein, im kleinen Wagen, sehr einfach angezogen, im Auftreten und Gehaben ganz ohne «allure», kurz, kleine Leute.

Sordi geht nun in seinem Film gekonnt und in präziser Dosierung der unvereinbaren sozialen Klimata den Schocks, Enttäuschungen, Peinlichkeiten, Eitelkeiten, grotesken Zwischenfällen und faux-pas nach, die das Ehepaar Colonna nun erleidet, denen es ausgesetzt ist und die es durchzustehen hat. Einerseits sind die Colonnas masslos naiv und merken somit über weite Strecken überhaupt nicht, in welcher Lage sie sich befinden, warum sie von Hotel zu Hotel weitergeschoben werden, wieso ihr Zimmer pro Tag 50 000 Lire kosten soll, warum man nicht in aller Ruhe frühstücken kann und darf usw. Andererseits sind die Gäste des Hotels masslos schockiert über die Tatsache, dass es überhaupt Leute wie diese Colonnas gibt. Sordi spielt den Mann, der sein gutes Recht durchzusetzen entschlossen ist und dabei ständig zu kurz danebengreift. Rossana di Lorenzo ist die umfangliche Kleinbürgerin, völlig verschüchtert, irgendwie ahnungsvoll und vor allem gierig nach grossen Portionen Teigwaren. Sordi versteht es, dieses «unmögliche» Paar in voller Groteske durch das sterile Dolce far niente eines vollklimatisierten Milliardärs-Paradieses zu steuern, wobei die eine Tatsache voll transparent wird: Nur das Geld zählt.

Ein Hotelprospekt lockt das einfache Ehepaar, dargestellt von Alberto Sordi und Rossana Lorenzo, auf Sardinien in ein exquisites Milliardärshotel. Szene aus der dritten Episode von «Le Coppie»

Dass Sordi diesen Sachverhalt nicht marxistisch didaktisch, sondern als einsehbar existenzielle Lage vorträgt, macht den Reiz dieser Episode aus. C. R. Stange

## The Trojan Women

(Die Frauen von Troja)

Produktion: USA, 1971  
Regie + Buch: Michael Cacoyannis, nach Euripides  
Darsteller: Katharine Hepburn, Geneviève Bujold, Vanessa Redgrave, Irène Papas, Brian Blessed, Patrick Magee, Alberto Sanz  
Musik: Mikis Theodorakis  
Kamera: Alfio Contini  
Verleih: Cinévox, Genf

Nach der 1961 gedrehten «Elektra» hat sich nun der griechische Regisseur Cacoyannis zum zweitenmal hinter seinen bevorzugten Klassiker, Euripides, gemacht, wobei er diese Adaptation als Mittelteil einer Trilogie deklariert, dem später die «Iphigeneia im Trauerland» folgen soll. Die Erwartungen in die Leinwandfassung der antiken Tragödie wurden nunmehr unterboten – und es waren doch bereits recht zwiespältige Erwartungen.

Cacoyannis widmet seinen Film jenen, «die gegen die Unterdrückung des Menschen durch den Menschen kämpfen»: Die Geschichte eines Volkes, das durch den Imperialismus und Expansionsdrang einer grossen Macht erwürgt und zur Sklaverei erniedrigt wird, zielt auf eine zeitgenössische Warnung gegen Krieg, Militarismus und Oppression. Doch die Wirksamkeit dieser Modernisierung – die Musik stammt nicht zufälligerweise von Mikis Theodorakis («Z») – im Kolorit und Kostüm der Epoche fällt in sich zusammen, weil Cacoyannis einerseits am Kon-

zept der scheinbaren Authentizität und andererseits am Vermögen, dieses durchzuführen, scheitert.

Cacoyannis wollte sich mit dem Schrei Euripides', mit dessen Warnung und Weckruf, identifizieren, indem er Geschehen und Wort distanzlos bis ins Letzte konkretisierte – oder besser illustrierte: dieses «reale Klima» bleibt völlig undialektisch und zerschellt an der Macht des abstrakten Wortes, das beim Zuschauer und Zuhörer auf eine vertiefte Sichtbarmachung drängt, die Cacoyannis mit seinen filmischen Mitteln nie zu verwirklichen imstande ist. Eine eigentliche Unfähigkeit zum nuancierten und beherrschten visuellen Ausdruck paart sich mit einer die Möglichkeiten einer derartigen Adaptation verkennenden Übersteigerung, die sich auch in der Schauspielführung fatal auswirkt: Sowohl Katharine Hepburn als leidgeprüfte und verletzte Hekabe wie auch Geneviève Bujold, Vanessa Redgrave und Irène Papas kommen kaum über schauspielerische Einzelleistungen hinaus, was der ohnehin stark gefährdeten Einheit der Ver-Filmung keineswegs förderlich ist. Wo Euripides aufzeigt, dass Selbstkritik Bedingung zur eigenen Stärke und Grösse ist, so fehlt eben gerade dieses konstruktiv-destruktive Element dem Regisseur von «Sorbas» in allen Belangen. Die Gegenkraft zum Schwindelerregenden von Tragik, Schmerz und Rache fehlt; da liegt vielmehr ein pompöses Bilderbuch vor, grossmäulig, nuancenlos, ein teils aufschneiderischer, teils von falscher Treue geprägter Pastiche, dessen Fehler in Schnitt, Dramaturgie, Cadrage und Tonfall mitunter fast auf ein Dilettantentum verweisen. Bruno Jaeggi

