

Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen
Band: 24 (1972)
Heft: 4

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FILM KRITIK

The Strangler of Rillington Place

(Der Frauenwürger von London)

Produktion: Grossbritannien, 1970
Regie: Richard Fleischer
Buch: Clive Exton, unter Verwendung von Originalprotokollen des Christie-Prozesses
Kamera: Denys Cope
Darsteller: Richard Attenborough (John Reginald Christie), John Hurt (Tim), Judy Geeson
Verleih: Vita-Film, Genf

Richard Fleischers filmische Palette reicht vom Science-Fiction-Genre («2000 Meilen unter dem Meer»), unter Walt Disney; «Fantastic Voyage») über das monumentale Geschichtsspektakel («The Vikings», «Barabbas») und das Musical («Dr. Doolittle») bis zum Thriller («Blind Terror»); auf sein Konto geht zudem die höchst zweifelhafte Verfilmung von Che Guevaras Leben («Che!»). Sein «Strangler of Rillington Place» nun steht in direkter Beziehung zu einem anderen Film über einen Massenmörder: «The Boston Strangler» mit Tony Curtis, wo die Persönlichkeitsspaltung des Täters noch mit einigermaßen wissenschaftlicher Akribie aufgedeckt wurde. Der Würger von London aber wird bloss beobachtet, unter Verzicht auf jegliche psychologische Beimengung.

John Reginald Christie lebt mit seiner Frau in einem heruntergekommenen Haus in einem Londoner Arbeiterquartier. Allzeit freundlich, gibt er bereitwillig Ratschläge an alleinstehende Frauen, die er von ihren Leiden (etwa von Rückenschmerzen, Zahnweh usw.) zu befreien verspricht. Mit einer Gasnarkose (Christie gibt sich als ehemaliger Arzt aus) betäubt er seine gutgläubigen Opfer, missbraucht und erwürgt sie, um sie dann im Garten oder im Haus zu verscharren. Als er die Wohnung im oberen Stockwerk an ein junges Ehepaar vermietet, gelingt ihm sein diabolisches Meisterstück. Er nützt die Unerfahrenheit des Paares aus, verspricht, die Abortion des unerwünschten Nachwuchses in die Wege zu leiten, und bringt auf raffinierte Weise den Ehemann an den Galgen: Das Indiziennetz weist auf einen Doppelmord hin, den natürlich nicht der hilflose Tim, sondern Christie begangen hat. Erst als der wahnwitzige Mörder zügelt und die neuen Hausbewohner buchstäblich über die gestapelten Leichen stolpern, eröffnet sich der

Polizei die grauenhafte Wahrheit. Auch Christie wird, nach langer Fahndung, verhaftet und schliesslich hingerichtet. Die Umsicht, mit der Christie seine Taten vorbereitet, und die peinlich genaue Kalkulation des Risikos werden beklemmend geschildert. Die perverse Nächstenliebe, die aus diesem kleinbürgerlichen Mief strömt, erscheint um so bedauerlicher, als ja die Motivation irrational ist. Die trüben Farben, das triste Milieu und die schleichende Freundlichkeit des irren Würgers addieren sich zu einer unheimlichen Studie des Bösen. Die unauffällige Selbstverständlichkeit des Vorgehens ist durchaus wertfrei; weder ethische noch andere Kriterien sind sichtbar. Damit hängt der Film aber auch irgendwie in der Luft, denn als vordergründiger Thriller fehlen ihm die typischen Elemente ebenfalls. Erwähnenswert sind die schauspielerischen Leistungen, besonders die Darstellung von Tim durch den jungen John Hurt: Die Charakterisierung des unterprivilegierten, seinem Geltungstrieb erliegenden «Niemand» ist beeindruckend.

Urs Mühlemann

Ten Day's Wonder

(La décade prodigieuse, Der 10. Tag)

Produktion: Frankreich/Italien, 1971
Regie: Claude Chabrol
Buch: Paul Gegauff, Eugène Archer und Paul Gardner nach dem gleichnamigen Roman von Ellery Queen
Kamera: Jean Rabier
Musik: Pierre Jansen
Darsteller: Marlène Jobert, Orson Welles, Anthony Perkins, Michel Piccoli, Guido Alberti
Verleih: Idéal Film, Genf

Claude Chabrol, Mitbegründer der «nouvelle vague» («Le Beau Serge») und später Regisseur zahlreicher mittelmässiger Kommerzfilme ist seit etwa zwei Jahren

wieder im Gespräch bei den Cinéphilen. Dazu trägt einerseits seine Produktivität bei – Chabrol hat in den letzten zweieinhalb Jahren nicht weniger als fünf Filme fertiggestellt – andererseits aber hat der raffinierte Regisseur seinen jüngsten Werken einen Stil zu geben vermocht, der berechtigtes Aufsehen erregt. Spätestens seit «Que la bête meure» ist in Chabrols Œuvre etwas von jenem hitchcockschen Suspense zu finden, und mit dem grossen Engländer hat er auch die Präzision der Inszenierung gemeinsam. Chabrols Filme muss man gesehen haben; sie gehören zum «Pflichtprogramm» der Filmbewussten.

Mehr noch als in «La Rupture» nähert sich Claude Chabrol in «Ten Day's Wonder» dem Absurden, dem Horrorfilm. Bilder und Geschichte entfernen sich vom Realen, der Film handelt in einer Welt, die es eigentlich nicht gibt – oder zumindest nicht mehr gibt – und die gerade deshalb menschliche Verhaltensweise transparent macht. Es ist die morbide Welt des Abgeschnittenseins vom Fluss der Zeit, die sich ein reicher Gutsbesitzer im Elsass geschaffen hat. Theo van Horn (Orson Welles) hat in Amerika sein Geld gemacht und führt nun ein Leben im Luxus. In Erinnerung an die Zeit, «in der er glücklich war», holt er die Jahre um 1925 auf sein Gut zurück. Seine junge Frau (Marlène Jobert) und sein Adoptivsohn (Anthony Perkins) haben sich nach der Mode von damals zu kleiden, die Autos sind ein zünftiger Rolls Royce und ein Hispano Suiza. In diesem Milieu bricht, nachdem Paul (Michel Piccoli), ein Freund des Adoptivsohnes, gewissermassen als Vermittler zum Filmbesucher auf dem Landsitz eintrifft, Ungeheuerliches aus. In neun Tagen verwandelt sich scheinbare Ordnung in Chaos, bricht durch die Fassade stilvollen und luxuriösen Lebens die wahre Hölle durch, deren oberster Teufel

Mehr als ein Hauch des Morbiden ist in Claude Chabrols Film «Ten Day's Wonder» zu finden. Die Schauspieler von links: Anthony Perkins, Guido Alberti, Orson Welles, Marlène Jobert



niemand anderes als Theo van Horn ist. Der zehnte Tag dann ist einem schaurigen Blutgericht gewidmet, dem von Horns Frau und der Adoptivsohn zum Opfer fallen und dem sich schliesslich der sich göttlich wahnende Tyrann selber beugen muss.

Chabrol inszeniert diese eigenwillige und mysteriöse Geschichte mit kühler Sachlichkeit und perfekter Logik. Kalte, aber dennoch erlesene Bilder unterstreichen das Morbide. Gerade damit trifft der Regisseur den Geist der literarischen Vorlage. «Ten Day's Wonder» wird vorerst zum nervenaufreibenden Thriller, dessen Bildgewalt man sich nur schwer entziehen kann. Das Unheimliche wird durch die Schauspieler noch verstärkt: Anthony Perkins mimt den psychisch angeschlagenen Adoptivsohn mit einem Stich ins Verträumte, Unwirkliche, aber bisweilen auch ins Dämonische. Sein Charakter ist der Spielball seiner Launen, Ruhe findet sein geplagter Geist eigentlich nur bei der jungen Frau von Horns, mit der er auch ein Verhältnis hat. Dass gerade daraus eine spannungsgeladene Konfliktsituation entsteht, dass darin wahrscheinlich das Geheimnis der Unrast im Hause van Horns steckt, steht nun wiederum im bleichen Gesicht von Marlène Jobert geschrieben, die mit einer geradezu beängstigenden Zerbrechlichkeit die Frau des Gutbesitzers spielt. Zuerst verhalten, aber dann mit zunehmender Wucht gibt Orson Welles den Theo van Horn, der sich als Gott fühlt und über seine Mitmenschen Macht ausübt, nicht nur indem er glaubt, die Zeit anhalten zu müssen, sondern auch weil er seine Nächsten gleich Marionetten über jene Bühne führt und irren lässt, die er sich als seine Welt geschaffen hat. Anonym erpresst er seine Frau, von deren Verhältnis er weiss, und von seinem Sohne lässt er sich als Zeus mit dem Blitz in der Hand in Gips hauen und auch berauben, damit das Erpressergeld bezahlt werden kann. Hinter dem biedermännischen Gesicht des jovialen Gönner und Lebemanns verbirgt sich die Fratze eines Monstrums mit unstillbarer Machtgier. Er wähnt sich als Gott und macht die Gebote.

Die zehn Gebote sind es denn auch, die Paul – von Michel Piccoli mit weiser Distanz und diskreter Zurückhaltung gespielt – auf die Spur des Geheimnisses bringt, das die Familie van Horn unheimvoll umgibt. Er, der erst zum Geheimnisträger gemacht und dann schmächtig fortgejagt wird, hört auf der Heimreise in der Eisenbahn, wie ein Mädchen einer Nonne die zehn Gebote aufsagt. Dabei fällt es ihm wie Schuppen von den Augen, dass auf dem Landbesitz die Umkehrung der Gebote den Schlüssel zum sich abzeichnenden Verbrechen bilden: Da hat sich einer ein Bildnis von Gott gemacht, wurde der leibliche Vater des Adoptivsohnes nicht gehört, ist Ehebruch geschehen, wurde gestohlen und falsches Zeugnis abgelegt, beehrte einer das Weib seines Nächsten... Alle Gebote sind gebrochen worden bis an eines: Du sollst nicht töten. Doch als Paul in Eile zum Landsitz zurückkehrt, ist auch dies geschehen. Mit durchschnittener Kehle liegt



die Frau auf dem Bette, der Adoptivsohn spiesst sich in Verzweiflung an einem Gitter auf, van Horn schliesslich richtet sich selber, nachdem ihm Paul in voller Erkenntnis des perfiden Intrigenspiels erklärt hat, dass für Menschen wie ihn auf dieser Welt kein Platz mehr sei.

Es liegt nahe, Chabrols Film einfach als raffinierte Ellery-Queen-Adaption, als vordergründigen Thriller zu bezeichnen, als anspruchsvolle, wenn auch nicht tief-schürfende Unterhaltung also. Das darf man gewiss tun, wird aber damit den Intentionen des Regisseurs kaum gerecht. In allen Filmen Chabrols ist, mehr oder weniger deutlich und mit unterschiedlichem Geschick, eine Botschaft untergebracht. Seine Filme sind Vehikel für die Aussage seiner sozialkritischen Anliegen. In «Ten Day's Wonder» geht es ganz eindeutig um den Menschen, der sich zum Gotte macht, der über die andern Menschen verfügt und ihr Schicksal in den Händen hat, aber gerade deshalb zum Scheitern gezwungen ist. Für diese Sorte Menschen, lässt Chabrol seinen Schauspieler Piccoli mit aller Deutlichkeit verkünden, gibt es keinen Platz mehr. Sie haben kein Recht mehr zu leben. Der museale Charakter der Umgebung, in der sich die schauerliche Geschichte abspielt, mag zudem Hinweis darauf sein, dass es sich bei diesen Machtsüchtigen um museale Stücke handelt, um Menschen also, die nicht mit dem Zeitgeist leben. Der Film kann deshalb ohne weiteres als Gleichnis gegen jede Form des Machtstrebens empfunden werden. Kann sein, dass manch einer sich gegen solcherart «gewalttätige» Interpretation verwehrt. Unbestritten ist, dass sie durch das Gesamtwerk Chabrols provoziert wird, indem die Filme des begabten und sich in seinen letzten Werken ständig steigernden Franzosen sich stets einer deutlichen moralischen Aussage befleissigten.

Urs Jaeggi

(Es folgt in der nächsten Nummer ein Interview mit Orson Welles.)

Das immer wieder auftauchende Bett ist der einzige ruhende Pol inmitten eines monströsen Panoptikums, das Jaromil Jires meisterhaft in Szene gesetzt hat

Valerie und die Wunderwoche

(Valerie a tyden divu)

Produktion: Tschechoslowakei, 1969/70
Regie: Jaromil Jires
Buch: J. Jires und Ester Krumbachova nach der literarischen Vorlage von Vitezslav Nezval
Kamera: Jan Curik
Musik: Jan Klusak
Darsteller: Jaroslava Schallerova (Valerie), Helena Anyzova (Grossmutter), Petr Kopriva (Orlik), Martin Wielgus (Tchor Vater), Jan Klusak (Gracian)
Verleih: Columbus Film, Zürich

Den Bemühungen des unabhängigen Columbus-Verleih ist es zu verdanken, dass Jaromil Jires' vorerst einmal letzter, 1969/70 fertiggestellter Film «Valerie a tyden divu» nun endlich auch in unseren Kinos zu sehen ist. Der Film ist in mannigfaltiger Beziehung voller Wunder; eines beispielsweise ist, dass er überhaupt für den Export freigegeben wurde. Das von Ester Krumbachova und dem Regisseur selbst verfasste Drehbuch entstand nämlich im Jahre 1968 noch während des Prager Frühlings, dessen Spuren heutzutage überall ausgemerzt werden. Jires Werk ist wohl das endgültig letzte Zeugnis jener tiefgreifenden Veränderungen, die im Zuge der Tauwetterperiode in starkem Masse auch die tschechoslowakische Filmindustrie geprägt und für neue, unkonventionelle Ideen und Gestaltungsformen empfänglich gemacht haben. Ein

Film in der Art des vorliegenden könnte im jetzigen eisigen Klima nicht mehr gedreht werden; seit dem Machtwechsel auf dem Hradschin befindet sich auch die staatliche Filmproduktion wieder fest in regimetreuer Hand, und für die einem zersetzenden, bourgeoisen Formalismus und Ästhetizismus huldigenden Experimente ist kein Platz mehr – der staaterhaltende, im Sinne Lenins aufklärerisch die Revolutionstheorien visualisierenden Film hat seine absolute Vormachtstellung wieder. Zwar ist «Valerie a tyden divu» in Prag nicht verboten worden, wird jedoch nur in Vorstadtkinos gezeigt – man hat ihn als dekadentes Produkt bürgerlicher Kultur normen kaltgestellt. Ebenfalls kaltgestellt hat man Jiri Menzel, Jan Nemeč, Evald Schorm und alle andern, deren Namen bei uns jeweils in Zusammenhang mit dem tschechoslowakischen «Filmwunder» genannt wurden; sie sind arbeitslos, wollen sie sich nicht prostituieren. Bei Jires' Werk handelt es sich um einen jener Filme, die zu besprechen dem Kritiker schwer fällt; nicht, weil er keinen Zugang zu ihm gefunden hätte, sondern weil dieser Zugang zwangsläufig so subjektiv ist wie der Film selbst. Gruselige und schreckliche Dinge geschehen um Valeries weisses, Unschuld signalisierendes, immer wieder auftauchendes Bett herum, das als einziger ruhender Pol inmitten eines monströsen Panoptikums steht und in das das eben zur Frau werdende Mädchen von seinen Abenteuern mit blutgierigen Vampiren, geilen alternden Männern, verführerischen Frauen, prallen Wäscherinnen, schüchternen Jünglingen und lüsternden Geistlichen immer wieder, gleichsam Schutz suchend, zurückkehrt – «Unschuld ohne Schutz» hätte der Film sehr wohl auch heissen können. Es sind die Wünsche und Ängste, die erotischen Vorstellungen und Träume eines pubertierenden Mädchens, die hier, alle Bewusstseins Ebenen durchjagend, in einem tollen, phantastischen Reigen durcheinanderwirbeln. Der Zuschauer weiss nie so recht, wann Realität und wann Fiktion einander ablösen; er kann es auch gar nicht wissen, denn Traum und Wirklichkeit gehen fugenlos und unmerklich ineinander über – Zeugnis des grossen Könnens des Regisseurs! Nur eines steht fest: Valerie sehnt sich, allen Ängsten zum Trotz, genauso stark nach dem Erwachsensein wie sich die alternden Erwachsenen nach ihrer vergangenen Jugend zurücksehnen, in deren Maske sie mittels der allmächtigen Magie zeitweilig zwar schlüpfen, die sie aber niemals wiedergewinnen können. Doch das alles ist bei Jires' Werk nicht von Belang; «Valerie a tyden divu» ist einer jener Filme, die sich rationalen Deutungen verschliessen und mit dem Intellekt nicht erfasst werden können. Fassen kann man den durch und durch sinnlichen Film nur mit Hilfe jenes Gefühls, das dem sensiblen Leser auch die Welt beispielsweise Rimbauds oder eines anderen Lyrikers erschliesst. Man würde, hier wie dort, dem Schöpfer Unrecht antun, sein Werk nach streng rationalen Gesichtspunkten zu beurteilen, denn dann müsste man es – ganz im Sinne sozialistischer Filmkritik – als Produkt

eines dekadenten Kulturverständnisses verurteilen.

Angesichts der auftretenden Sagenwesen könnte man im Wissen um die weit zurückreichende osteuropäische Volkskultur durchaus zum Schluss kommen, die Figuren seien allesamt direkt der reichen tschechischen Märchen- und Sagenwelt entnommen; Jiri Menzel, der anlässlich der Zürcher Premiere den Film seines Freundes präsentierte, bestritt das aber entschieden. Das Drehbuch – mitverfasst von Ester Krumbachova («Kleine Margeriten») und «Früchte paradiesischer Bäume»), was die stellenweise sehr deutlich spürbare feminine Perspektive erklärt – basiert jedoch auf dem gleichnamigen surrealistischen Roman von Vitezslav Nezval, der darin Klischees aus dem gängigen Kolportageroman verarbeitet und abgewandelt hat. Es bleibt die Frage nach der politischen Aussage, die sich bei Filmen östlicher Provenienz immer wieder stellt. Auch hier schob Menzel der voreiligen Interpretation einen Riegel: «Valerie a tyden divu» ist kein politischer Film, wenn auch die blutsaugenden Vampire durchaus Assoziationen wecken, die um so berechtigter sind, als man ja um die Staatszensur weiss, durch deren Bestimmungen, wenn überhaupt, höchstens verschlüsselte Aussagen schlüpfen können. Für Menzels Erklärung spricht jedenfalls die Tatsache, dass Jaromil Jires nie politische Filme gemacht hat («Zert» war nur vom Drehbuch her ein solcher); sein Interesse liegt auf einem andern Gebiet. Jires hat – wie Menzel übrigens bestätigte – schon immer eine Vorliebe für surrealistische Stoffe gehabt, und die durch den Prager Frühling auch im kulturellen Bereich bewirkte relative Freiheit hat ihm die Möglichkeit gegeben, endlich einmal einen solchen Stoff zu adaptieren. Als Beweis kann übrigens auch «Krik» (Der Schrei) gelten, wo streckenweise ganz unverkennbar surrealistische Motive auftauchen.

Etwas ist unbestritten: «Valerie und die Wunderwoche» ist einer der schönsten und faszinierendsten Filme seit langem; dazu ist er durch und durch erotisch, allerdings nicht im Sinne der landläufigen Kinoproduktion. In bestechenden, immer vorzüglich gegeneinander abgewogenen Pastellfarben wird mit einer perfekten Choreographie ein Gemälde beinahe absoluter Schönheit komponiert. Nichts in diesem ungeheuer subjektiven, von Phantasie überquellenden und in «lyrischer Prosa» (Menzel) erzählten Werk ist Chaos oder Zufall – die Ordnung ist dank einer sorgfältigen Inszenierung trotz scheinbarer Unordnung immer vorhanden. «Valerie a tyden divu», geprägt von Formalismus zwar, der oft bis an die Grenze des Zumutbaren geht, ist nie langweilig und ein kategorischer Imperativ für Filmfreunde, die ob der heute oft zur Verzweiflung Anlass gebenden Kinoprogrammation das «filmische Sehen» noch nicht verlernt haben. Man soll in diesem Film nicht suchen, nicht fragen, sondern sich hineinversenken, sich einfach treiben lassen in einem Strom von Sinnlichkeit und Schönheit.

Balts Livio

Man in the Wilderness

(Ein Mann der Wildnis)

Produktion: USA, 1971

Regie: Richard Sarafian

Buch: Jack Dewitt

Darsteller: Richard Harris, John Huston

Verleih: Warner Bros., Zürich

Die Story erscheint auf den ersten Blick einerseits nährisch, andererseits primitiv. Die Narretei beginnt mit einem Schiff, einem schweren, mit Biberfellen gefüllten Holzkahn, seiner Konstruktion nach nicht weit von den Entdeckerschiffen entfernt, der, statt die Fluten zu pflügen, auf Rädern von 18 Maultieren durch die Wildnis der Nordwest-Territorien von Nordamerika gezogen wird. Wilde Gesellen, mit der Wildnis vertraut, begleiten Tiere, Boot und kostbare Fracht. Kommandiert wird der ebenso erstaunliche wie unheimliche Zug von Captain Henry, meisterhaft gespielt von John Huston, der in seinem wallenden schwarzen Mantel und mit seinem hohen steifen Hut eher einem Schlossgeist aus einer englischen Gruselgeschichte denn einem Schiffskapitän ähnelt. Er ist der Mann, der sich ein Ziel gesetzt hat und dieses Ziel erreichen muss, rücksichtslos jedes Opfer bringend und, wenn nötig, den Fuss auf Leichen setzend. Pionier und Tyrann, Entdecker und Diktator. Eine tragikomische Ausgeburt des Jahres 1820 und des in Gärung begriffenen nordamerikanischen Kontinents, ein verrückter Teufelskerl oder ein teuflischer Verrückter. Jedenfalls gibt es für Captain Henry nur eines: Die Natur, diese Barrikade vor der menschlichen Entwicklung, muss um jeden Preis überwunden werden.

Das wäre die eine Seite der Story, die nährische. Die andere, die primitive – im ursprünglichen Sinn des Wortes – ist die bedeutungsvollere. Sie überlagert die erste durch ihre Echtheit, durch den spürbaren Pulsschlag des Lebens, durch die Berührung mit dem Tod, die hier auf erschütternde Weise gezeigt wird. Held dieser Sache ist Zach Bass. Er ist der Pfadfinder des eigenartigen Trupps, der wahre Anführer neben der grotesken Gallionsfigur des Kapitäns. Er ist eins mit der Natur, doch uneins mit Gott. Er ist vertraut mit Tier und Pflanze, doch sein Widerpart scheint die Macht des Himmels zu sein. Auf der Reise zu fernen Wassern ist er nicht nur Wegweiser, sondern auch Lehrer. So weist er jüngere Expeditionsteilnehmer im Schiessen an. Ein von einem Kameraden nur angeschossener Grizzly-Bär wird ihm denn auch zum Verhängnis. Zach Bass unterliegt im ungleichen, erschütternd gefilmten Kampf. Zwar gibt Captain Henry Befehl, den Zerissenen zu flicken, und der Feldscher näht den tödlich Verletzten zusammen. Bevor der Zug sich wieder in Bewegung setzt, werden zwei Totenwachen beim Sterbenden zurückgelassen; aber auch sie warten nicht, bis der letzte Herzschlag vorbei ist. Zach Bass wird mehr tot als lebendig zurückgelassen.



«Man in the Wilderness» von Richard Sarafian: ein interessanter Film über den Pulsschlag des Lebens, der durch die Nähe des Todes fühlbar wird

Aus dieser Situation des Sterbenden nun hat Richard Sarafian seinen Film geschaffen. Geradezu zähflüssig wie das verkrustete Blut im Ledergesicht des verwundeten Mannes bewegt sich der Film von diesem Augenblick an vorwärts: Jede kleinste Bewegung, jedes fallende Blatt, aber auch jedes schwache Aufleuchten des Bewusstseins werden in packender Bildsprache eingefangen. Unerhört langsam, unerhört fesselnd aber auch, kommt hier Leben in einen Körper zurück, bis schliesslich der zündende Funke den Willen zum Leben wieder entflammt. In diesen Szenen ist nicht allein das hervorragende Spiel von Richard Harris zu bewundern, vielmehr das ganze Einssein des Erwachenden mit der Natur, die hier in ihrer Polarität, als Retterin und Bedroherin zu Darstellung kommt. Die Genesung, die von Rachedenken bewegte Suche nach dem Schiff und schliesslich der heroische Verzicht auf Sühne zugunsten der Befreiung seiner Kameraden mögen unwahrscheinlich erscheinen. Echt hingegen ist dieser «Man in the Wilderness», dieser Primitive, der von einem Steinzeitmenschen auf 600 Meilen Weg wieder in das 19. Jahrhundert zurückfinden muss.

Spärlich erhellt Richard Sarafian das Bild dieses Mannes durch Rückblenden: Zeiten blutiggeschlagener Finger in der Schule, Zeiten der Liebe und dann diese kleine Rede an den noch ungeborenen, im Schoss seiner Mutter lauschenden Sohn. Dann Tod der Geliebten. Dann eine niederkommende Indianerin. Dann ein verletzter Hase. Gefundenes Leben, bedrohtes, doch gefundenes Leben überall. Gefundenes Leben prägt auch den Schluss des Films, indem sich Zach Bass zwischen die Indianer, die das Schiff auf

der ganzen Reise als unsichtbare Macht verfolgt haben, und seine Kameraden stellt. Beide Seiten kennen ihn, beide, Indianer und Weisse, haben ihn liegen gesehen, beide wissen, dass dieser Mann dem Tod näher war als jeder von ihnen, dass dieser Mann das Sterben auf seine Art überwunden hatte. Ob Gottes Hand hineinzuzinterpretieren ist oder nicht, muss jedem Besucher überlassen werden.

Fred Zaugg

Les aveux les plus doux

(Wie ein Tier in der Falle)

Produktion: Frankreich/Algerien/Italien, 1971

Regie: Edouard Molinaro

Buch und Dialoge: Jean-François Haudrey und E. Molinaro

Darsteller: Marc Porel (Jean), Caroline Cellier (Cathérine), Philippe Noiret, Roger Hanin

Verleih: MGM, Zürich

Beträchtlich über die nun bereits zur Masche gewordene Sozialkritik hinausgehend, bohrt dieser Film von Edouard Molinaro eines der Fundamente heutiger Legalität an: die staatliche Autorität. Der Streifen stützt sich auf einen Text von Georges Arnaud und spielt in Algier.

Die Handlung setzt ganz üblich ein. Jean Dubreuil (Marc Porel), ein junger Typ mit ganz unfertigem Gesicht, lebt mit dem Mädchen Cathérine (Caroline Cellier) zusammen. Sie haben kein Geld und lieben sich sehr. Durch einen copain bekommt Jean den Tip, wie die Kasse eines Wanderzirkus zu rauben sei. Zwar gelingt der Coup, d. h. Jean kann die Kasse irgendwo

vergraben, doch wird er erkannt, und bald darauf stirbt der Compagnon des Zirkusdirektors an seiner Schussverletzung. Dubreuil kommt in Untersuchungshaft, gesteht nicht und verrät auch nicht seinen Komplizen.

Nach sieben Monaten Haft wenden sich die Dinge. In Erscheinung treten der Hauptkommissar (Philippe Noiret) und der Unterkommissar (Roger Hanin). Erstmals sieht man Noiret im Ehebett zu seiner Gattin sagend: «Hitler war ein Kretin. Aber eines hat er verstanden: Das Rückgrat der Völker ist biegsam und ebenso dasjenige von Einzelpersonen.» Damit ist ein Grundmotiv angeschlagen. Hanin spielt den bulligen Choleriker. Noiret ist lebenswürdig, kann Manieren vortäuschen und ist eiskalter Zyniker. Dem Häftling Dubreuil wird nun als erstes die Ehe mit Cathérine vorgeschlagen. Warum? Macht sich gut vor den Geschworenen, die angesichts so junger unglücklicher Liebe die vorgesehenen 20 Jahre Zwangsarbeit auf 15 oder 10 reduzieren werden. Dubreuil ist weich geworden, sehnt sich nach Cathérine, willigt ein. Minuziös wird nun die zivile Trauung vor dem Maire zelebriert. Nach der Trauung, so der Hauptkommissar, eine halbe Stunde Schäferzeit für das junge Paar in einem Zimmer, wo vorsorglich ein Feldbett aufgeschlagen wird. Rührung bei Monsieur le Maire, verständnisvolles Nicken bei den unteren Chargen.

Nach der Trauung Cathérine im Feldbettzimmer. Dubreuil und die beiden Kommissare im Nebenzimmer. Und nun geht's los, und die Kamera ist hautnah dabei. Dubreuil kann sofort zu Cathérine gehen. Nur eine Kleinigkeit vorher und nebenbei: sein Geständnis. Dubreuil ist erstaunt. Es war doch von Trauung die Rede und nicht von Geständnis. Und nun dringen – in genau abgekartetem Spiel und Zusammenspiel – die beiden Kommissare auf ihn ein. «Voyons, mon cher!» Noiret schmiegsam und verständnisvoll, Hanin aufbrausend, ausfallend und fast schon handgreiflich. Noiret hält ihn zurück, beruhigt ihn, wendet sich Dubreuil zu, schildert ihm Cathérines Sehnsucht, die Freuden der Mutter- und Vaterschaft, die Aussicht auf eine Familie, aber Dubreuil bleibt unbewegt. «Was», schreit Hanin auf, «Monsieur der Hauptkommissar ist voller Verständnis für Sie, und Sie, verstockt und ein kleiner Krimineller, wagen es, darauf nicht einzugehen.» Schon ballen sich Hanins Fäuste, er schäumt, und wieder muss Noiret mit Wehmut eingreifen und ihn zurückhalten. Cathérine stürzt herein: «Mais, Madame», eilt ihr Noiret entgegen, «un moment, une seconde», und führt sie behutsam am Arm ins Feldbettzimmer zurück.

Langsam erwacht Dubreuil inmitten dieses künstlichen Wirbels, langsam kommt er zu sich und sieht ein, dass er etwas grundlegend falsch gemacht hat: Er hat nämlich bislang angesichts der staatlichen, d. h. polizeilichen Macht geglaubt, er, Dubreuil, sei ein mieser Kerl und ein ganz übler Verbrecher. Aber nicht er, Dubreuil, ist die miese Figur, sondern diese beiden hohen Herren, die jeden fiesen Terrortrick benutzen, um ein Geständnis

zu erhaschen? Nein, um bei ihren Oberen fein dazustehen! Von diesem Augenblick an dreht sich in Dubreuil alles! Er unterschreibt das Geständnis, verzichtet auf das Schäferstündchen mit Cathérine, geht in die Haft zurück, wird die Strafe auf sich nehmen, denn im Entscheidenden seiner selbst ist er frei, hat er sich befreit von einer Welt, deren oberstes Gesetz – Vergewaltigung ist. Noiret, der das alles spürt, muss von Hanin vom tobenden Totschlag an Dubreuil zurückgerissen werden.

Was Dubreuil schliesslich begreift, ist, dass jedermann nur eine Rolle spielt und nie zu sich selbst kommen darf und kann. Der junge Mann zieht es vor, im Kerker einsam er selbst zu sein. Molinaro inszeniert diesen Sachverhalt nicht als Ohrfeige ins Gesicht von irgendeinem Staatssystem. Ihn interessiert der Vorgang der Selbstentlarvung der Justiz im Bewusstsein eines ihrer Opfer. Sünde, Schuld, Reue, Strafe, Unterwerfung müssen sein, damit ein System bestehen kann. Und seine Diener haben die Aufgabe, jedes Mittel – hier – des psychischen Terrors einzusetzen, um die Dauer eines Systems zu gewährleisten. Denn der Sinn eines – irgendeines – Systems ist die Dauer. Diese und weitere Gedanken vermag der Film beim Zuschauer zu evozieren; ein Film, dessen maschendichte Inszenierung nicht ohne Eindruck bleibt.

C. R. Stange

FESTIVALS

Dunkle Wolken...

Anmerkungen zu den 7. Solothurner Filmtagen

Dunkle Schneewolken hingen am Himmel, als die Leinwand für die 7. Solothurner Filmtage freigegeben wurde; dunkle Wolken, die einem die Teilnahme am viertägigen Film-Marathon leichter machten als strahlender Sonnenschein, die aber irgendwie auch als Symbol über den 70 Filmen standen: Die engagierte Auseinandersetzung der Filmemacher mit Gegenwartsproblemen und Zukunftsvisionen, die Konfrontation mit unserem Dasein und unserer Gesellschaft war noch nie von so düsteren Zügen geprägt wie dieses Jahr. Tod, Zerfall, Verrottung, aber auch eine auffallende Resignation gegenüber der herrschenden Ordnung und Unordnung waren immer wiederkehrende Motive in den neusten Filmen schweizerischer Cinéasten. Aufrührerische Agitationsfilme gab es kaum mehr zu sehen. Der Aufstand und die Rebellion wurden verinnerlicht, statt zu pöbeln wurde dokumentiert. Das Bild der Schweiz und des Schweizer wurde mit schmutzigen Far-

ben gemalt, und das filmische Selbstporträt unseres Landes erhielt mehr und mehr die Züge eines Totenkopfs. Was blieb, war die Beerdigung: Noch nie in der jetzt siebenjährigen Geschichte der Solothurner Filmtage blickte der Zuschauer in so viele offene Gräber, noch nie ist die Zahl der Leichen und Kadaver so hoch hinaufgeklettert. Filme sind immer Spiegel unserer Zeit – bisweilen enthalten sie ein Stück Prophetie. Das müsste eigentlich zu denken geben...

Filme ohne Sonne und Lachen

Am düstersten geht es in den Filmen des Cinéma Marginal zu, jener Gruppe welscher Filmschaffender, die sich zu einer Produktions- und Distributionsgemeinschaft zusammengeschlossen hat und unablässig Filme dreht. Cinéma Marginal hat die Sonne aus den Bildern verbannt und mit ihr auch das Lachen. Verhängter Himmel, traurige, ausdruckslose Gesichter, triste Treppenhäuser und schmutzige Schüttsteine in verlebten Küchen prägen die Werke von Jean-Gus Jeanne, Jean François Amiguet, Dominique Lambert Lambert, Arnold Walter und Guy Schibler. Aber über all diesen Filmen schwebt auch die düstere Wolke der künstlerischen Pleite: Das gebrochene Verhältnis der Romands zum Kurzfilm ist nun über Jahre zu verfolgen. Es findet kaum eine Entwicklung statt. Ausnahmen, wie sie alle Jahre wieder vorkommen – Einzelleistungen zumeist – bestätigen nur diese Feststellung. Diesmal war es dem 21jährigen Marcel Schüpbach vorbehalten, die welschen Kurzfilmfesseln zu sprengen. Sein Porträt über das kleine Leben einer kleinbürgerlichen Familie mit ihrer mongoloiden Tochter zeugt von grosser Beobachtungsgabe und einer nahezu genialen Fähigkeit der Umsetzung von Feststellungen ins Bild. Der 14minütige Film kommt ohne ein Wort des Dialogs oder Kommentars aus und dringt weit unter die Oberfläche. Dass es Schüpbach gelingt, Kleinbürgerlichkeit ohne Spott und Hohn, sondern als eine mögliche Form der Lebensgestaltung, die sogar bescheidenes Glück garantiert, darzustellen, ist ein weiterer Vorzug dieses Werkes, in dem nichts zerredet wird und das gerade dadurch grosse Transparenz erhält.

Anschluss an die Elite der Filmkunst

Das Filmschaffen aus der Westschweiz schlechthin der Stagnation zu bezichtigen, wäre indessen ungerecht. Alain Taners neuer Spielfilm «La Salamandre», den wir in ZOOM Nr. 23/1971 ausführlich besprochen haben, war unbestrittener Höhepunkt der diesjährigen Filmtage und legte Zeugnis davon ab, dass die Elite der welschen Filmschaffenden den Anschluss an ein internationales filmkünstlerisches Niveau gefunden hat. Bestätigt hat sich ohne Zweifel auch Claude Goretti («Le fou») mit seinem heiteren und dennoch gesellschaftskritischen 16-mm-Spielfilm «Le jour des noces». Im Thema ist die scheinbar leichte Komödie, die in ihrer Art ganz an die heiteren Werke etwa eines Ewald Schorm erinnert, mit «Le fou» verwandt. Erneut geht es um einen Ausbruch



Fritz E. Maeder fordert in «Eines von zwanzig» das Recht auf Ausbildung für mehrfach behinderte Kinder

aus den Zwängen der Gesellschaft: Diesmal sind es zwei junge Menschen, die dem Leben in einem satten und langweiligen Bürgertum keinen Reiz mehr abzugewinnen vermögen. Die zufällige Bekanntschaft nützt der Bursche aus, um das Mädchen von der Hochzeit mit seinem reichlich etablierten und plumpen Bräutigam zu entführen. Die brillant inszenierte und nicht minder gut gespielte Story endet in eher besinnlichem Tone, zeigt doch der Schluss des Filmes die Unmöglichkeit eines solchen Ausbruchs. Der witzige und intelligente Film beruht auf einer Novelle von Guy de Maupassant und ist bereits einmal von einem bedeutenden Regisseur für den Film adaptiert worden: Es entstand daraus Jean Renoirs Meisterwerk «Une partie de campagne». Claude Champion wartete gleich mit zwei Filmen auf. Es scheint, dass sich dieser begabte Filmmacher mehr und mehr zum Vertreter eines feinen und exakt beobachtenden Sensibilismus entwickelt, der es versteht, Stimmungen, Regungen und Gefühle im Bild darzustellen. Das gilt sowohl für seinen Sieben-Minuten-Film «C'était un dimanche en automne», in dem der Filmschöpfer während einer Woche die sich unter den meteorologischen Bedingungen verändernde Seelandschaft mit einer starren Kamera in Sekundeneinstellungen beobachtet und zum Leben erweckt, wie auch für sein Dokument «Le moulin Develey sis à la Quielle». Ein Müller erklärt in seiner alten Mühle, die noch von einem respektablen Wasserrad betrieben wird, sein beschauliches Handwerk. Der Film – ein Stück lebendige Vergangenheit beinhaltend – ist getragen von exakter Beobachtungsgabe und einer nahezu schon pedantischen Liebe zum Detail. Seine Merkmale sind lange, präzise Einstellungen und ein enorm ruhiger, gemessener Rhythmus. Schade, dass dieser wichtige Film in Solothurn so ungünstig angesetzt wurde. Die nach vier anstrengenden Filmtagen und -nächten übermüdeten Zuschauer hatten nicht mehr Geduld für dieses Aufmerksamkeits- und wache Konzentration erfordernde Werk, das nahezu eine Stunde dauert.