

Die Filme

Autor(en): **Balts, Livio / Murer, Christian / Eichenlaub, Hans M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1974)**

Heft 4

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933310>

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.

völlig aus dem üblichen Rahmen fallende *Sage vom alten Hirten Xeudi und seinem Freund Reimann* und der weitgehend missglückte, im Bieler Uhrenmilieu spielende Krimi *Die Fabrikanten* von Aebersold, Klopfenstein und Schaad zeigen. Alle drei jedoch sind wichtig als Schrittmacher für weitere Deutschschweizer Spielfilmvorhaben, die geplant oder in Arbeit sind.

Parteinahme für die Erniedrigten und Beleidigten

Faszinierend war es, in Solothurn zu verfolgen, auf welchem hohem Niveau sich der Dokumentarfilm bewegte und wie verschiedene Möglichkeiten und Methoden ausprobiert wurden, um ein bestimmtes Thema adäquat zu behandeln. Besonders deutlich vertreten diese verschiedenen Möglichkeiten etwa Roman Hollensteins *Freut euch des Lebens*, Yves Yersins *Die letzten Heimposamenten*, June Kovachs und Alexander J. Seilers *Wer einmal lügt oder Viktor und die Erziehung*, Walter Martis und Reni Mertens *Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann*, Kurt Gloor's *Die besten Jahre* und Hans-Ulrich Schlumpfs *Armand Schulthess*. Befasste sich letztes Jahr eine starke Gruppe von Filmen mit und über Künstler, so fiel diesmal auf, dass eine ganze Reihe von engagierten Werken sich mit Randfiguren und Randgruppen, Unterprivilegierten, Benachteiligten und Einzelgängern – kurz: mit den «Erniedrigten und Beleidigten», beschäftigte. Neben den bereits genannten Dokumentarfilmen gehören etwa dazu: *Emil Eberli* von Friedrich Kappeler, *Le bonheur à septante ans* von Marcel Leiser und Lucienne Lanaz, *Quartier d'Osiris* von Francis Reusser, *Il rovescio della medaglia* von Alvaro Bizzarri, *Justice* von Erich Langjahr und *Arbeiterehe* von Robert Boner.

Zum Schluss muss noch Richard Dindos etwas langatmige und formal kaum ganz bewältigte Dokumentation über *Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg* erwähnt werden. Hier, wie auch in den Filmen von Yersin, Kovach/Seiler, Schlumpf und anderen, wird eine neue Dimension im jungen Schweizer Film sichtbar, eine Dimension, die es früher schon einmal in ganz anderer Art gegeben hat, nämlich die *historische*. Man begnügt sich nun nicht mehr bloss mit Momentaufnahmen und pamphletären Darstellungen heutiger Probleme und Missstände. Einige Filmemacher haben sich auf die Suche nach den Wurzeln gegenwärtiger Situationen und Zustände gemacht. Damit haben sie sich einen wichtigen Bereich der Reflektion und Differenzierung erschlossen, aus dem vermutlich noch weitere substantielle Arbeiten zuwachsen werden. Die Situation des Schweizer Films jedenfalls stimmt hoffnungsvoll.

Franz Ulrich

Die Filme

Für die positive Bilanz der Solothurner Filmtage 1974 müssen auch jene Werke berücksichtigt werden, die in ZOOM-FILMBERATER bereits eine ausführliche Würdigung erfahren haben: «Le retour d'Afrique» von Alain Tanner (7/73), «L'invitation» von Claude Goretta (20/73), «Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann» von Walter Marti und Reni Mertens (10/73), «Die Fabrikanten» von AKS und «Die besten Jahre» von Kurt Gloor (beide 1/74). Weitere Besprechungen wichtiger Filme finden sich in dieser und in den nächsten Nummern in der Rubrik «Filmkritik». Nachstehend ist zudem eine Auswahl bemerkenswerter Filme zusammengestellt, die ebenfalls in der nächsten Nummer fortgesetzt wird.

Armand Schulthess (J'ai le téléphone oder Unsere Schwierigkeit zu sprechen)

Regie, Einleitung und Kommentar: Hans-Ulrich Schlumpf; Kamera und Trick: Kurt Aeschbacher; Musik: Enrico Toselli, auf der Klarinette gespielt und auf Wachsplatten aufgenommen von Armand Schulthess; Sprecher: Arnold Kübler, Urs Bihler, Karen Meffert und Peter Kner; Ausschnitte aus Gesprächen mit Dorfbewohnern von

Auressio und ehemaligen Arbeitskollegen in der Bundesverwaltung in Bern; Produktion: Schweiz 1973, Hans-U. Schlumpf, mit Beiträgen des EDI, des Schweizer Fernsehens und der Pro Helvetia, 16 mm, 55 Min.; Verleih: Film-pool, Zürich.

Eigentlich wollte Hans-Ulrich Schlumpf den Aussenseiter Armand Schulthess kennenlernen; jenen Mann, der «nett und korrekt, fast etwas scheu – und ein absoluter Gegner des Kapitalismus» war (so der von der Ratlosigkeit des sogenannten Normalen zeugende Kommentar eines ehemaligen Arbeitskollegen) und im Alter von fünfzig Jahren der sicheren Pension konsequent das Der-Verunsicherung-ausgesetzt-Sein vorgezogen hatte. Aus dem Bundesdienst ausgetreten, zog er sich in seine 18000 Quadratmeter umfassende Welt im Onsernonetal zurück, wo er ein kompliziertes System von Wegen, Stegen und Sitzplätzen anlegte; die Bäume und Mauern behängte er mit unzähligen Tafeln und Zetteln, auf denen er die Erkenntnisse und Vermutungen des menschlichen Geistes aufzeichnete.

Der plötzliche Tod von Armand Schulthess zwang den Autor nun zum Versuch, den seelisch-geistigen Raum dieser exzentrischen, introvertierten Persönlichkeit auf Grund der immensen Fülle zurückgebliebenen Materials auszuloten und anhand der deskriptiven Begehung des labyrinthischen Wegsystems auf Armands vielschichtiges Gedanken- und Geistessystem zu verweisen, das oft die Grenzen der Erkenntnisfähigkeit des Aussenstehenden tangiert. Was am Schluss des Filmes entsteht, sind die vagen Umrisse des Porträts eines Menschen – und das ist schon sehr viel, denn wohl niemand hätte diese faszinierende, beinahe schon endzeitliche Figur völlig ergründen können –, der einerseits nicht sprechen konnte, andererseits aber ein ungeheures Bedürfnis verspürte, sich mitzuteilen und das mit ungeheurer Gier in sich aufgesogene Wissen in Akten elementarer Gewalt stückweise wieder aus sich herauszuwürgen.

Im nachhinein möchte man es – und das klingt zynisch – beinahe als Glücksfall bezeichnen, dass Schlumpf das Thema in der vorliegenden Form zu bewältigen gezwungen war. Er wird damit dem Wesen Armand Schulthess', der mit seiner



Umwelt nur mittelbar (etwa unter Zuhilfenahme von Tonträgern) kommunizierte, weit mehr gerecht und bewirkt gleichzeitig eine Verdichtung, die dem im Zuschauer ausgelösten Bewusstwerdungsprozess nur förderlich sein kann. Man erhält den Eindruck, so und nicht anders hätte Armand Schulthess einen Film über Armand Schulthess gemacht; und das ist wohl das grösste Kompliment, das man H.-U. Schlumpf machen kann.

Nicht unwesentlicher Nachsatz: Abschliessend schwenkt die Kamera über den Scheiterhaufen, auf dem die peinlich berührten (nicht ins Bild tretenden) Erben den schriftlichen Nachlass des Verstorbenen «den Flammen übergeben». Es war dies möglich, weil trotz allen Bemühungen Schlumpfs weder die eidgenössischen Instanzen noch die Pro Helvetia, noch das in Entstehung begriffene «Musée de l'art brut» schnell genug reagiert hatten. Armand Schulthess starb also eines zweifachen Todes, denn seine Selbstzeugnisse wurden nachträglich der Normalität geopfert. Wie traurig, elend und stur diese doch manchmal sein kann! Balts Livio

Christopher & Alexander

Regie, Konzept und Schnitt: Fredi M. Murer; Kamera: F. M. Murer, Iwan Schumacher; Musik: Jonas C. Haefeli; Produktion: Schweiz 1973, Nemo Film und Artco-Film/Eric Franck, 16 mm, Magnetton, 46 Min.

Wer kennt sie nicht, die braven Super-8-Familienfilmchen, welche jeweils im trauten Kreis über die Heimleinwand flimmern? Das Budget wird nicht allzusehr strapaziert, und die Freude ist alleweil aufrichtig. Was nun, wenn ein Filmprofi von einem reichen Privatbankier den Auftrag erhält, eine Dokumentation über das Leben seiner beiden vorschulpflichtigen Söhne zu drehen? Fredi M. Murers ökonomische Situation war dazu angetan, diesen Auftrag anzunehmen. Ist es eine Überlebenschance des schweizerischen Filmemachers oder eine schizophrene Haltung? Oder wollte sich der mehr als wohlhabende Auftraggeber mit diesem Werk als Filmmäzen vorstellen? Murers «ethnographische» Studie ist, akzeptiert man erst einmal den eiskalt beobachtenden, «neutralen» Standpunkt der Kamera, entlarvend. In herzigen, lebendigen Alumbildchen zeigt er das Familienleben eines Finanzmannes. Eines Mannes also, der sich eine Villa, antike Möbel, Gemäldesammlung, Swimming-pool, Dienstmädchen und jetzt noch ein Filmteam leisten kann. Man sieht den Reichtum dieser Leute auf Schritt und Tritt. Kein Detail entgeht dem aufmerksamen Kameraauge. Selbst das gewaltige Spielzeugarsenal wird im wahrsten Sinne lebendig. Die beiden Buben, welche sich in dieser Welt bewegen, scheinen «normale» Kinder zu sein. Sie schreien und lachen, putzen täglich mehrmals die Zähne, schlafen, planschen und lassen sich von einem Kindermädchen bedienen. Sie finden es selbstverständlich, dass ihnen das Dienstmädchen den Dreck aufräumt. Murer betrachtet aus innerer Distanz und scheinbar ohne jegliche Systemkritik. Es macht sogar den Anschein, als ob sich der Filmautor mit dieser Umwelt identifiziere, als ob er sie akzeptiere. Und nachgerade kommt einem das Sprichwort «Wer zahlt, befiehlt» in den Sinn. Man kann sich von diesem Dokument unsozialen Protzentums achselzuckend oder empört abwenden. Man kann es aber auch als eine Milieustudie nehmen, die zu denken gibt, vor allem vom Schluss her: Sehen verwöhnte Bankiersöhnchen im Adamskostüm nicht gleich aus wie einfache Arbeiterbuben? Nur, das Milieu schafft ihnen eben ganz andere gesellschaftliche Voraussetzungen. Christian Murer

Marcel-Pagnol-Retrospektive

Im Rahmen einer «Hommage à Marcel Pagnol» zeigt das Zürcher Kino Le Paris zur Zeit in seinen «Late Shows», jeweils Freitag um 23.15 Uhr, fünf Filme des französischen Autors: «Le Schpountz», die Marius-Trilogie und «Topaze».

Emil Eberli

Regie/Buch/Kamera/Schnitt/Produktion: Friedrich Kappeler; Musik: J. P. Krieger; Schweiz 1973, 16 mm, 18 Min.; Verleih: F. Kappeler, Zürcherstr. 139, 8500 Frauenfeld.

Wir nennen sie leichtfertig und meist bedenkenlos «Stadt-» oder «Dorforiginal». Es sind in der Regel Menschen, die sich in unserer Gesellschaft nicht zurechtfinden, sogenannte sozial Unangepasste, und sie werden von den Kindern auf der Strasse ungestraft angepöbelt und ausgelacht. «Emil Eberli» von Friedrich Kappeler berichtet von einem solchen Fall. Emil Eberli, ein halbblinder, geistig zurückgebliebener Mann, wohnt bei seiner Schwester und lebt von verschiedenen Gelegenheitsarbeiten. Er holt bei den Gaststätten die Essensreste und bringt sie in eine Schweinemästerei, er trödelt etwas mit Altmaterialien, holt da Zeitungen und bringt sie dort jemandem, der dafür Verwendung hat. Als «Lohn» bekommt er ein Trinkgeld und bei einem Wirt regelmässig als Mittagessen eine Suppe und ein Bier, das er in der Küchenecke zu sich nimmt. Dies ist gleichzeitig die einzige regelmässige Mahlzeit des Emil Eberli. In einigen Restaurants ist er ein nicht gern gesehener Gast, oft genieren sich die Leute, mit ihm am selben Tisch zu sitzen. Leistet ihm aber jemand Gesellschaft, so ist Emil Eberli oftmals das Objekt von Spötteleien und grobschlächtigen Bemerkungen. Man sagt von ihm, er sei halt ein «Tschumpel»; die meisten möchten mit ihm am liebsten nichts zu tun haben.

Kappeler hat mit diesem 18minütigen schwarzweissen Film nicht nur einen Menschen gezeigt, der sich schwer tut mit seiner Umgebung. Er ist weiter gegangen, indem er den sogenannten «Asozialen» in seinem gesellschaftlichen Kontext erscheinen lässt, indem er die Meinung der sogenannten «Normalen» über den Aussenseiter darstellt. Kappeler ist sehr behutsam vorgegangen, und man spürt aus dem Film heraus das grosse Einfühlungsvermögen, die ehrliche Anteilnahme des Autors. Wie sonst wäre es ihm wohl gelungen, Emil Eberli dazubringen, selbsterfundene Lieder, die von seinen Sorgen – von seinem verlorenen Auge etwa – handeln, aufs Tonband zu singen. Damit ist Kappeler mit formal einfachen Mitteln ein sehr menschlicher Film gelungen, der sogar schon Wirkungen gezeitigt haben soll: Nach mehreren Aufführungen in Frauenfeld, dem Wohnort Emil Eberlis, seien die Leute überrascht und betroffen zugleich gewesen und die Situation für Emil Eberli habe sich bereits gebessert, erklärte Kappeler in Solothurn. Hans M. Eichenlaub

Ranzabona

Helvetia 1973; Regie: Unda Stöck (Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung; Laufzeit 15–35 Minuten, je nach Bildgeschwindigkeit).

Dieser im neuen Doppel-Achtmillimeter-Verfahren hergestellte Perforé-Film (auf 35 mm emulsioniert) fand an den Solothurner Film-Festtagen trotz ungewohnter Vorführungszeit (morgens geschlossene Vorstellung um 7.30 Uhr im Elite) grosse Beachtung. Der Film beginnt mit einer brutalen Messerstecher-Orgie (da könnte der Italo-Western noch lernen), und sofort ist der Zuschauer gefesselt. Leider war die Kameraführung unsorgfältig, so dass der Drehort (Gersau) bei einer Nahaufnahme ersichtlich war. Dass die Frau des Atomreaktor-Direktors (eine Nebenrolle) mit Glenda Sense besetzt wurde, machte sich bezahlt. Sie spielte jedenfalls Stefan Portmann (Mitorganisator der Solothurner Film-Festtage) glatt an die Wand. Überhaupt war erfreulich, wie sich Leute aus der Filmbranche gratis (ausgenommen Verpflegung und Kleiderentschädigung) zur Verfügung stellten. Fürsprech Fink als brutaler Concierge mit Schnurrbart an den Wangen war auf seine Art Klasse, hingegen vermochte Martin Schaub als verstümmelter Liebhaber seine Rolle nicht ganz auszunutzen.

Die Linkstendenz des Films – er wurde nur auf die linke Leinwandhälfte projiziert – wurde durch überraschende Gags, mittels Film-Einspritzverfahren auf der rechten

Leinwandseite, gesteigert und liess beim Zuschauer eine transzendente Haltung als absolut offen erscheinen, obwohl das Selbstzweckhafte, mit Kernsätzen der Dritten Welt, als Sado-Schwemme der pluralistischen Gesellschaft einen Shack der Immunität gewisser Leute keinen Abbruch zu reorganisieren vermochte. Ein Schweizer Film der kommenden Regeneration, der besonders an Kirchenbazars und Wohltätigkeitsveranstaltungen seine hohen Kosten einspielen wird. E. MIL

Il rovescio della medaglia (Die Kehrseite der Medaille)

Regie/Buch/Kamera/Montage: Alvaro Bizzarri; Musik: Antonio Ascione; Produktion: Collettivo «Cinema Indipendente»; 16 mm, 50 Min.; Verleih: Film-pool, Zürich.

Alvaro Bizzarri ist gewissermassen über Nacht berühmt geworden. Letztes Jahr wurde er in Solothurn entdeckt. Sein Film, «Lo stagionale», war auf Super-8 und mit 18 Bildern in der Sekunde gedreht. Die Spontaneität, mit der der in Biel lebende Italiener die Probleme des Familien- und Kindernachzugs italienischer Fremdarbeiter darstellte, fand Bewunderung und erregte Aufmerksamkeit. «Lo stagionale» wurde über die Schweizer Grenzen hinaus bekannt, der Film wurde zu einem Denkmal für jene, die unter – sagen wir es doch deutlich – unwürdigen Bedingungen an unserem Wohlstand arbeiten.

Bizzarri ist zu Ruhm und – so sieht es aus – auch zu einem bescheidenen Sümmchen Geld gekommen. Seinem zweiten Film haftet nicht mehr das Mäntelchen der Armut und der Bescheidenheit an. «La rovescio della medaglia» ist in 16 mm gedreht, überrascht durch eine gepflegte handwerkliche Arbeitsweise sowohl auf der Bild- wie auch der Tonebene. Geblieben ist die Brisanz des Themas. Erneut verwendet sich Bizzarri für jenen Teil der Gastarbeiter in der Schweiz, der am unwürdigsten und deshalb auch am unmenschlichsten behandelt wird. «Die Kehrseite der Medaille» ist eine handfeste und ohne Zweifel notwendige Kritik am Saisonarbeiterstatut, das in mehr als nur einer Beziehung gegen Menschenwürde und Menschenrechte verstösst. Darüber hinaus entspricht es einer absoluten Notwendigkeit, einmal darauf hinzuweisen, wie Saisonarbeiter in der Schweiz untergebracht werden und welcher Willkür ihrer Arbeitgeber sie sich zu fügen haben. Schade ist allenfalls, dass sich Bizzarri auf die Wohnverhältnisse in Baracken beschränkt, die oftmals noch wesentlich besser sind als jene in den zu Spekulationsobjekten gewordenen Altwohnungen, mit denen Bauherren und Unternehmer nicht nur Mietwucher treiben, indem sie statt Wohnungen Betten vermieten, sondern überdies durch Überbelegung systematisch dafür sorgen, dass die Häuser verlottern und dadurch zu Abbruchobjekten erklärt werden.

Der Kritik, die Bizzarri übt, fehlt indessen die Spontaneität und damit auch die Menschlichkeit seines ersten Films. «Die Kehrseite der Medaille» ist der Film eines Routiniers geworden, eines Autors auch, der weiss – oder dem beigebracht wurde – wie Bild und Ton bewusst manipuliert werden. Bizzarri hat sich auf eine Gratwanderung begeben, die nicht ungefährlich ist. Seine Gegner werden versuchen, ihn abstürzen zu lassen. Die Fussangeln dazu liefert er selber. Wohlverstanden: Keine von Bizzarris Behauptungen ist falsch, aber etliche sind nicht ganz richtig. Wenn er etwa davon spricht, dass in Biel 13 000 Gastarbeiter leben, trifft dies absolut zu. Wenn er aber durch das Bild impliziert, dass alle 13 000 in Baracken leben, dann entspricht dies eben nicht der Wahrheit. Und wenn Bizzarri sich so gebärdet, als gebe es keinen einzigen Schweizer, der ihn und seine Freunde in ihren Bemühungen unterstütze, dann stimmt dies eben auch nicht ganz.

Die Kritik an Bizzarris Film darf nicht falsch aufgefasst werden. Es geht nicht darum, menschenunwürdige Zustände, wie sie durch das Saisonarbeiterstatut geschaffen werden, zu vertuschen oder gar zu verteidigen, sondern um die Frage, wie weit Bizzarri seinen Gegnern selber Argumente in die Hände liefert. Er tut es, indem er von einer sauberen Dokumentation abweicht und sich in die nicht ungefährlichen

Gefilde der Agitation begibt. Damit erntet er zwar den Beifall jener, die rasch zur Stelle sind, wenn einer wider den Stachel der bestimmt nicht unbestrittenen «Obrigkeit» lökt, um ihr eigenes Klagelied zu heulen, aber er nimmt sich gleichzeitig die Chance, dass sein Film in der ernsthaften Diskussion um die Verbesserung einer beschämenden Situation einen entscheidenden Beitrag leisten kann. Urs Jaeggli

FILMKRITIK

Korol Lir (König Lear)

UdSSR 1970. Regie: Grigori Kosinzew (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/54).

Die filmische Adaption bedeutender literarischer Werke hat seit je vielfältige Diskussionen angeregt. Seit es einigen Regisseuren gelungen ist, literarische Vorlagen auf überzeugende Weise zu verfilmen, haben sich die Wogen der Streitgespräche zwischen Anhängern der Dichtung und Anhängern des Films wohl etwas gelegt. Zu den Filmschöpfern, die solchermassen geglückte Adaptionen vorzuweisen haben, gehört der 1973 verstorbene Russe Grigori Kosinzew. Bereits 1956 hat er mit einer eigenwilligen «Don Quijote»-Verfilmung Aufsehen erregt, und mit «Hamlet» (1964) hat er neue Wege möglicher Shakespeare-Bearbeitungen gewiesen. Shakespeares Sprache, die in ihrer Dichte so einprägsame Bilder schafft, bedarf auch auf der Bühne kaum der optischen Mittel. Der vornehmlich aufs Bild angewiesene Film hat sich denn auch oft schwergetan, die Sinngehalte, die die Worte unnachahmlich evozieren, filmisch zu illustrieren. Gerade in dieser Beziehung hinterlässt etwa Polanskis «Macbeth» einen zwiespältigen Eindruck.

Kosinzew war sich dieses Dilemmas offenbar bewusst und ging andere Wege. Er versuchte, mit Bildern das auszudrücken, was Shakespeare mit Worten gesagt hat. Er verfährt also durchaus filmgerecht. Nun ist aber der Eindruck, den der Zuschauer von den Bildern erhält, ein anderer, als ihn der Leser oder Theaterbesucher vom Wort empfängt. Es ist auffällig, dass einem am Ende des Films die geläufigen Sentenzen aus «König Lear» nicht bewusst werden, ja dass man gar nicht sicher ist, ob sie überhaupt gesprochen wurden.

Folgender Aussprüche etwa, die einem sonst nachhaltig haften bleiben, entsinnt man sich nicht:

«Was Fliegen sind
Den müss'gen Knaben, das sind wir den Göttern;
Sie töten uns zum Spass.»
«Die Götter sind gerecht: aus unsern Lüsten
Erschaffen sie das Werkzeug, uns zu geisseln.»

Und doch: die Wirkung, die «König Lear» als Film hinterlässt, ist keineswegs geringer als bei einer Bühnenwiedergabe. Kosinzews Bilder erschliessen den Gehalt des Dramas in kaum geringerem Masse, als es die Worte tun. Einige beklemmende Eindrücke, die der Film vermittelt, seien besonders hervorgehoben. Da ist vor allem einmal Lear selbst, der vom Anfang an trotz aller Vitalität und Selbstsicherheit den Keim des Untergangs in sich trägt. Die Verblendung, der er wegen der vermeintlichen Lieblosigkeit seiner jüngsten Tochter Cordelia verfällt, ist bereits zu Beginn in seinem ganzen stolzen Getue angelegt. Juri Jarvet, der Lear hervorragend spielt, wirkt schon von der Gestalt her überzeugend, und die im hageren Gesicht hervorstechenden, grossen Augen scheinen seinen innern Widerspruch zu spiegeln. Augen eben, die sich blenden lassen. Bereits in den ersten Sequenzen deuten die Gruppie-