Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 20 (1968)

Heft: 12

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

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

Der stille Don

Produktion: UdSSR, 1957
Regie: S. Gerassimow
Besetzung: Piotr Glebow, Zinaida Kirijenko, Elina Bystritzkaja, Alex. Blagowestow
Verleih: Domino

FH. Ein wichtiger Film, nicht weil er ein «guter» Film im alltäglichen Sinn des Wortes wäre. Sondern weil er zu den wenigen gehört, die in die Problematik des russischen Kommunismus hineinführen, auch einen Blick hinter die Kulissen des bolschewistischen Werdens gewähren. Angesichts der gesellschaftlichen und politischen Lage des Westens müssen wir für jeden Fingerzeig dankbar sein, der unser Wissen nach dieser Richtung mehrt.

Der der Verfilmung zugrunde liegende Roman von Michail Scholokow gilt nämlich als das bedeutendste Werk der bolschewistischen Literatur überhaupt. Sonderbar, denn er entspricht in keiner Weise den Grundsätzen des «sozialistischen Realismus». Die russische Literaturgeschichte weiss denn auch zu erzählen, dass die beiden ersten Bände des Werks nur deshalb von Stalin 1929 eine bedingte Zustimmung erhielten, weil er es damals noch nicht wagen konnte, in den künstlerischen Gestaltungsprozess einzugreifen. So mussten sich auch die offiziellen Kritiker gegen ihren Willen positiv dazu einstellen, abgesehen von Einzelheiten. Doch konnten sie 1952 kurz vor Stalins Tod eine Umarbeitung des Werkes durchsetzen, eine Verballhornung, die jedoch nur Details betraf, keine Aenderung der Grundanlage. Das Werk, in 52 Sprachen übersetzt und in einer Auflage von 5 Millionen in der ganzen Welt als Meisterleistung sowjetischer Kunst verbreitet, wirkt jedoch heute selbst als abgeschwächter Film wie eine Abrechnung mit dem Bolschewismus.

Allerdings hat der Film den Akzent von der politischen Seite mehr auf die private Geschichte des Helden gelegt, was damit zusammenhängt, dass die vier Bände nur in drei Teilen verfilmt werden konnten, die zusammen mehr als 6 Stunden pausenlose Vorführdauer erheischen. Bei uns wird eine zusammengeschnittene Fassung gezeigt, erstmals im deutschen Sprachgebiet, da in Deutschland seinerzeit nur der 1. Teil gezeigt wurde, der wenig Beachtung fand.

Grigori, der Donkosak, hintergeht kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges einen im Militärdienst abwesenden Nachbarn mit dessen Frau Axinia. Sein Vater verheiratet ihn darauf gewaltsam mit einem ungeliebten Mädchen, wozu er nach Kosakensitte das Recht hat. Doch der Sohn brennt mit der Geliebten durch, muss jedoch bald selber in den Militärdienst einrücken, als der Krieg ausbricht. Nachdem er im Urlaub Axinia ebenfalls auf einem Seitensprung ertappt hat, rächt er sich, kehrt zur Armee zurück, gerät jedoch 1917 in die ersten Revolutionswirren. Die Geister scheiden sich, bald stehen auch bei den Kosaken Rote gegen Weisse.

Ihre Mehrheit hält zu den Weissen, den Anti-Bolschewisten, doch Grigori glaubt für eine bessere Zukunft bei den Roten kämpfen zu müssen. Deren brutale Gewalttaten empören ihn jedoch, so dass er sie verlässt und sich im folgenden Jahr den aufständischen Weissen anschliesst. Mit deren reaktionärer Gesinnung gerät er bald ebenso in Konflikt wie mit ihren konterrevolutionären Greueln. Doch auch mit den Roten, mit denen er wieder Kontakt aufnimmt, ergibt sich kein gutes Verhältnis mehr; er wird beinahe erschossen.

So dringt er 1919 in dem neuen, grossen Kosakenaufstand gegen die Bolschewisten weit vor als Offizier, bis er sich an dem sturen Hochmut der weissen Aristokraten stösst, die übrigens bald geschlagen werden und fliehen müssen. Die wiedergewonnene Axinia erkrankt dabei, während er sich wieder der roten Armee anschliesst und dort mit grosser Tapferkeit kämpft. Seine politische «Unzuverlässigkeit» führt jedoch zu seiner Entlassung, und zu Hause im Dorf droht er in die Mühle der Tscheka zu geraten. Die Flucht vor dieser misslingt, Axinia kommt dabei ums Leben. Nachdem er so alles verloren hat, kehrt er ins Dorf zurück, wo ihn unzweifelhaft die Tscheka, die Geheimpolizei, der Tod erwarten, obschon das im Bild nicht mehr sichtbar ist. Die Terror-Hinrichtung des geliebten Helden dem Publikum zu zeigen, konnten auch die Bolschewisten nicht wagen.

Es ist das Schicksal eines mutigen, sich selbst treu bleibenden Mannes, der weder weiss noch rot ist, sondern abgestossen von beiden nach einem menschlichen Dasein

Links erkennt der menschlich denkende Kosak Grigori, dass er bei keiner der kämpfenden Parteien mehr Rückhalt besitzt («Der stille Don».)

für sein Volk sucht. Mit ihm geht das freie, selbständige Volk der Kosaken unter, das ist die Tragödie, die sich in seinem Schicksal vollzieht. Sehnsucht nach Freiheit einerseits und Ablehnung von Unmenschlichkeit andererseits sind die beiden Gesichtspunkte, nach denen er als Held seines Volkes lebt, das sich in ihm verkörpert. Kaum zu glauben, dass die Anklagen gegen den Bolschewismus in diesem seinem Hauptwerk, etwa er vernichte wertvolle Menschen durch Terror, im Osten übersehen wurden. Oder waren sie ihm gleichgültig? Immerhin erkennt im Film einer der roten Machthaber in Grigori «den Feind von morgen», nämlich einen jener Leute, welche die Aufhebung des Terrors, der Erschiessungen und Plünderungen und die Anerkennung der demokratischen Rechte fordern, wie es später in Ungarn, Jugoslawien, Rumänien und jetzt der Tschechoslowakei tatsächlich geschehen ist.

Die Zusammenziehung des Films auf ein gutes Drittel seiner Gesamtlänge macht besonders in der zweiten Hälfte das Geschehen stellenweise unübersichtlich. Während in der ersten mehr das Kosakenleben geschildert wird, Feste und Hochzeiten, die Landarbeit, Fischfang und der Militärdienst, spitzen sich die Situationen in der zweiten auf politischem Gebiet zu, obschon das Schwergewicht des Films, nicht des Buches, auf die persönlichen Ereignisse im weitern Verwandten- und Bekanntenkreise Grigoris gelegt wird. Da die Schnitte zu scharf ausgefallen sind, wirkt manches sprunghaft und verwirrend, da auch die Gestaltung konventionell ist. Doch wie treffend sind diese russischen Menschen geschildert: mit ihren abgründigen Leidenschaften, oft böse, aber auch von einer ebenso abgründigen menschlichen Sehnsucht nach Reinheit erfüllt, die aller Kirchenfeindlichkeit zum Trotz eine tiefliegende Frömmigkeit erahnen lässt, uns letzten Endes unverständlich. Der Film, von dem wir hier nur einige Aspekte deuten konnten, ist auch in dieser Fassung noch sehr lehrreich.

Ich bin neugierig — gelb

(Jag är nyfiken — gul)

Produktion: Schweden, 1967
Regie: Vilgot Sjöman
Darsteller: Lena Nyman, Börje Ahlstedt, Peter Lindgren
Verleih: Parkfilm, Genf

uj. Was gleich vorweg genommen werden muss: es ist nicht möglich, den Film zu beurteilen, den der schwedische Regisseur Vilgot Sjöman («491», «Geschwisterbett») geschaffen hat, sondern nur jenen, den der Verleiher dem Publikum zu sehen gestattet. Bei diesem handelt es sich um eine um über 20 Minuten beschnittene Version. Anderthalb Minuten Sexszenen hat der selbstkontrollfreudige Verleiher herausgenommen und 20 Minuten «innenpolitische schwedische Angelegenheiten, die den Filmbesucher in der Schweiz nicht interessieren». Dass dieser gewaltsame Eingriff den Film in seinem logischen Ablauf stört, wird an dieser Stelle noch zu beweisen sein.

Dem Film «Ich bin neugierig» ist ein unguter Ruf vorausgegangen. Er ist als das Werk bezeichnet worden, das die letzten bescheidenen Tabus in sexuellen Dingen niederreisst, das keine Grenzen mehr kennt und vor nichts mehr halt macht. Gerade in deutschen Zeitungen und Zeitschriften erschienen unter dicken Schlagzeilen Artikel, in welchen die Sexszenen derart breitgeschlagen wurden, dass darüber einmal der wirkliche Inhalt des Films vergessen und zum andern eine vollkommen falsche Besucherschicht in den Kino gelockt wurde. «Ich bin neugierig» — das muss vorerst einmal deutlich gesagt werden — ist nicht ein Film über Sex, sondern ein provokatives Werk über das schwedische Establishment. Es wird darin in erster Linie nach dem Stand des Sozialismus in einem überzüchteten Wohfahrtsstaat gefragt. Durch die fragwürdigen Schnitte des Verleihers droht dem Film bei uns jetzt ein ähnliches Schicksal wie in der Bundesrepublik. Die Gewichte werden verschoben, zugunsten einer Sache, die zwar dialektischer Bestandteil des Films, nie aber die Hauptsache ist.

«Ich bin neugierig-gelb» ist eine recht sonderbare Mischung von Politik, Sex, Cinéma vérité und Spielfilm, die den Zuschauer in ungewohnter Weise provoziert. Lena Nyman und Börje Ahlstedt spielen die Hauptrollen.

Lena, eine junge Schwedin, nicht besonders hübsch und auch nicht besonders hässlich, ist neugierig. Mit dem Tonbandgerät geht sie auf die Strasse und fragt die Passanten, ob es in Schweden eine Klassengesellschaft gäbe, die Rekruten über ihre Meinung zur Wehrdienstverweigerung und heimkehrende Mallorca-Reisende, ob sie sich nicht schämten, als Demokraten ihre Ferien in einem faschistisch und diktatorisch regierten Land verbracht zu haben. Die Rekruten sind wenig begeistert, ihr Land zu verteidigen, die Antworten der Passanten sind wenig indifferent und eine Mallorca-Heimkehrerin sagt ins Mikrophon: «Ach wissen Sie, gewiss wird Spanien diktatorisch regiert, aber in Schweden kostet dafür eine Flasche Whisky über 50 Kronen.» Wenn Lena nicht gerade interviewt, demonstriert sie mit Gesinnungsgenossen vor den verschiedensten Botschaften, vor der amerikanischen, vor der chinesischen und vor der sowjetischen. Oder sie ergänzt zuhause ihr «Institut», ein kleines Zimmer, in dem sie ihr Material auf grossen Regalen und in unförmigen Kisten sammelt. Daneben findet Lena Zeit zu einem recht freizügigen und unkonventionellen Privatleben. Börje ist ihr 24. Liebhaber (auch er wird in einer Kartei archiviert). Sie treffen sich im Bett, im schwedischen Landhaus, auf der Schlossmauer in Stockholm, auf blühenden Wiesen und gar auf einer ehrwürdigen alten Eiche. Dazwischen gibt es Interviews mit dem russischen Posten Ewgeni Jewtuschenko und dem inzwischen ermordeten Negerführer Martin Luther King. Für den Russen interessiert sich Lena wenig, für King schon mehr: wie er, ist sie für Gewaltlosigkeit — bis sie entdeckt, dass Börje neben ihr noch andere Frauen hat. Derart erzürnt über ihn und auch wegen seinem Desinteresse an Fragen des Sozialen und der Linken, sieht sie ein, dass sie die Ideologie der Gewaltlosigkeit in der Wirklichkeit nie durchführen könnte.

In einer Traumsequenz fügt sie Börje furchtbare Verstümmelungen zu.

Sjömans Film besteht aus lauter mehr oder weniger provozierenden Versatzstücken. Sie gäben zusammen ein recht abgerundetes Bild über die schwedische Gesellschaft und über einen Teil der Jugend, die sich nicht mehr an die Gewohnheiten und die Lebensgrundsätze früherer Generationen hält und deren Ideale, sofern sie solche überhaupt noch haben, auf einer anderen Ebene liegen. Gäben, wenn der Film nicht zerschnitten wäre. Zwei Beispiele: Nachdem Lena im Traum zur Gewalt gegriffen hat, verkündet das schwedische Parlament die Einführung der gewaltlosen Landesverteidigung. Zu diesem abstrakten, schwer vorstellbaren Begriff hat Sjöman eine Uebung gewaltloser Verteidigung und einen Bericht über die Möglichkeiten wirksamer Sabotage in Rüstungswerken beigefügt. In der hier gezeigten Fassung fehlt beides. Nachdem Lena auf der Strasse Passanten interviewt hat, ob es in Schweden eine Klassengesellschaft gäbe, tut sie dasselbe bei Gewerkschaftssekretären und -führern. Diese Umfragen mit Persönlichkeiten, die über die Materie Bescheid wissen müssten und deren Antworten äusserst aufschlussreich sein sollen, sind ebenfalls weggeschnitten. Es ist also nicht allein die ethische Gesinnung des Verleihers, die zu den gravierenden Schnitten geführt hat, sondern in weit grösserem Masse die Angst davor, dass das Publikum vor der ersten Beischlafszene das Kino verlassen könnte, da es nicht das sieht, was ihm durch die Reklame suggeriert worden ist.

Die Sexszenen: Sie machen in der Fassung des Schweizer Verleihers etwa 10 Prozent der gesamten Filmdauer aus. Ueber sie zu diskutieren ist meines Erachtens hinfällig, da die Grenzen des Zumutbaren doch bei jedem Filmbesucher anders gesteckt sind. Wer in den letzten zehn Jahren nicht mehr im Kino war, wird schockiert, wer indessen die Entblössung des weiblichen Busens im Film bis und mit Kolle mitverfolgt hat, wird kaum überrascht sein. Zu sagen ist, dass Sjöman die Schauspielerin Lena Nyman, über die er sich mit den Worten «Sie ist schlau, nicht sehr gebildet, unintellektuell, aber natürlich schlau» äussert, mehrere Male in unfairer Weise blosstellt. Darüber hinaus ist es dem schwedischen Regisseur zweifellos gelungen, die Sexszenen zu entmystifizieren, ja zu enterotisieren. Ein Beispiel: als sich Lena und Böje zum erstenmal im «Institut» treffen, bemerken sie, dass im überstellten Zimmer kein Bett ist. Halb ausgezogen schleppt Lena eine Matratze herbei, während Börje Bücherstapel, Tonbandgerät und andere Utensilien zur Seite räumt, um Platz zu schaffen. Die Szene ist voller Komik und nimmt der Situation jede prickelnde Spannung. Aehnlich geht Sjöman bei allen andern umstrittenen Szenen vor: sie lösen in der Regel eher Heiterkeit als einen Schock aus. Gewiss verlangen sie ein reifes Publikum, doch ist zu sagen, dass in vielen neueren Filmen, etwa in «Blow up» von Antonioni oder auch in «Das Wunder der Liebe», zweideutigere und in ihrer Verzauberung der Erotik wesentlich gefährlichere Szenen zu sehen waren. Zur bewusst angestrebten Versachlichung des Sexualvorganges trägt auch bei, dass Lena keine aufreizende schöne Beauty mit edlem Körperbau, sondern ein sehr durchschnittliches, ja fast plumpes Mädchen ist. Mit diesen Argumenten soll in keiner Weise der Zerstörung aller Schranken das Wort gesprochen werden. Sie sollen ganz einfach zeigen, dass der Voyeur in «Ich bin neugierig» nicht auf die Rechnung kommt.

Vilgot Sjömans Werk ist formal gesehen ein Gemisch von Cinéma vérité, Spielfilm und Film im Film. Der Regisseur bringt sich selber von Zeit zu Zeit mit einer zweiten Kamera ins Bild; er zeigt sich beim Filmen. Inhaltlich vermag das Werk durch sein politisches Engagement, durch seine Frische und Unbekümmertheit und durch seine scharfe und oftmals witzige Attacke gegen die teilweise fadenscheinigen heiligen Güter der schwedischen Nation zu gefallen, wobei sogleich beizufügen ist, dass viele der angeschnittenen Fragen auch über das skandinavische Land hinaus Gültigkeit haben. Sjöman hat von «Ich bin neugierig» nach der gelben eine blaue Version hergestellt. Die Reaktion des Publikums auf den gelben Teil, der vorerst nur in den zensurfreien Kantonen Bern und Neuenburg gezeigt wird und deshalb eine gewaltige Publizität in der ganzen Schweiz erzielt, wird entscheiden, ob «Ich bin neugierig — blau» in unserem Lande ebenfalls zu sehen sein wird. Möglich, dass Sjömans Film in verschiedenen Kantonen zum Politikum wird, weil er Zensoren und Staatsanwälte in Verlegenheit bringt und ein grelles Licht auf die teilweise veralteten gesetzlichen Zensur- und Schutzmassnahmen wirft.

Zur Sache, Schätzchen

Produktion: Deutschland, 1967
Regie: May Spils
Besetzung: Werner Enke, Uschi Glas, Henry van Lyck
Verleih: Rialto

FH. Nun ist bei den Deutschen endlich ein Filmtalent sichtbar geworden und zwar eine Frau, und, doppelt erfreulich, 26 Jahre jung. Während die sogenannten «Hamburger Filmmacher» in Oberhausen und anderswo mit Filmen, die schon wieder vergessen sind, anmassend und

Ein gestohlenes Geisslein und andere Gammler-Scherze sind in dem hoffnungsträchtigen jung-deutschen Film «Zur Sache Schätzchen» aus dem heutigen Münchner Schwabing zu sehen.

pornographisch Radau machten, hat still und abseits davon eine echte Begabung einen Film fertiggestellt, der zeigt, was wirklich junger, deutscher Film sein könnte.

Es ist ein Film der jungen Generation. Der ältern stehen ob solchen jungen Männern, wie sie der «Held» darin darstellt, die Haare zu Berge. Unsagbar faul liegt er bis Mittag im Bett, und nachmittags beginnt dann erst recht der Feierabend. Dabei ist er keineswegs dumm, er hat sich eine eigene Philosophie als Rechtfertigung für seine Lebensweise zurechtgelegt und vermag ausserdem aus dem Handgelenk brauchbare, selbst gute Schlagertexte zu improvisieren, was ihn vor ernster Arbeit schützt. Nicht einmal ein Einbruch ins gegenüberliegende Nachbarhaus, dem er ruhig zusieht, vermag ihn zum Aufstehen zu bewegen. Hie und da leistet er sich einen Streich, bloss so zum Spass oder als Bürgerschreck, doch auch seinem Freund gelingt es nicht, seine Lethargie zu durchbrechen. Nur gegen Schluss brechen bisher unterbewusste ernste Aversionen auf: gegen die Polizei, wobei er in grosse Gefahr gerät, womit wohl angedeutet werden soll, dass seine Apathie nur ein vorübergehendes Entwicklungsstadium gewesen sei.

Doch bis dahin nimmt er nichts ernst, und es wird angedeutet, dass er dadurch als typischer Vertreter des heutigen Schwabing in München, wo der Film spielt, charakterisiert sei. Wir wissen das nicht, nur, dass das alte Schwabing von einst, vor dem 1. Weltkrieg, jedenfalls noch zusätzlich Geist, ja Genialität besass. Leute von grossem, geistigen Rang sind daraus hervorgegangen, während es sich hier doch mehr oder weniger um einen intelligenten, kleinen Gammler handelt.

Das ändert jedoch nichts daran, dass wir hier eine sympathische kleine Sub-Welt vor uns haben. Wie sie erzeugt wird, ist schwer in Worte zu fassen, es liegt an gefühlsmässigen Werten: Charme, Liebenswürdigkeit, Witz, Munterkeit. Ein wesentliches Hilfsmittel dazu ist allerdings die besondere Sprache, dieser Schwabinger-Jargon, der mehr als einmal heitere Effekte erzeugt. Es ist die komische und auch ein wenig tragische Atmosphäre einer Jugend, die irgendwie mit ihrem Lebensgefühl nicht auf sicheren Grund kommt, die nur herumschwadert, nicht weiss wohin und nicht woher.

Die Braut trug Schwarz

(La mariée était en noir)

Produktion: Frankreich/Italien, 1967
Regie: François Truffaut
Besetzung: Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, Claude Rich, Charles Denner, Michel Bouquet
Verleih: Unartisco

ms. Eine junge Frau (Jeanne Moreau) tötet zwei Männer. Man nimmt an, dass zwischen den Morden ein Zusammenhang besteht, und weiss daher, dass weitere Morde folgen werden. Sie folgen, ihrer drei noch. Die Frau hat also ein Motiv, das für sie zum Zwang wird. Sie schafft jene fünf Männer aus der Welt, die, aus jugendlicher Torheit, ihren Bräutigam, David, am Tage der Hochzeit, getötet haben. Ihre Rache hat System, und wie sie sie ausführt, beweist ihre Intelligenz. Nur diese? Beweist ihre Liebe, die unausgeschöpft geblieben ist. Jeder der Morde räumt ein Hindernis aus dem Weg, das zwischen ihr und David steht.

Ein Kriminalfilm also! Nur ein Kriminalfilm? François Truffaut würde sich mit der Spannung des Thrillers nicht begnügen, obgleich er den Thriller liebt — hochschätzt im Werk eines Alfred Hitchcock. «La mariée était en noir» ist in gewissem Sinne dem amerikanischen Meister gewidmet: durch die Machart.

Worin besteht sie? Das Verbrechen fällt in den bürgerlichen Alltag wie ein Stein, der in einen stillen Teich fällt und die Kreise der Wellen auslöst: welchen Weg die fünf Männer, nachdem sie nach jener tödlichen Torheit auseinandergegangen sind, in ihrem persönlichen Leben auch eingeschlagen haben, die Rache trifft sie in ihrer Selbstzufriedenheit gleichermassen unerwartet. Der Tod wird zu ihrem Augenblick der Wahrheit, denn keiner stirbt, ohne zu wissen, weshalb er getötet wird. Zur Machart gehört auch, dass Truffaut, wie es Hitchcock fast immer tut, mitten im Film den Sachverhalt preisgibt: es liegt ihm an der Verfolgung und Lösung des Kriminalfalls nichts. Die Spannung jedoch bleibt. Nicht allein darum, weil sie dramaturgisch sitzt, sondern deshalb vor allem, weil sich mit der Preisgabe des Motivs zugleich eine Perspektive ins Menschliche auftut, das in seiner verborgenen Tiefe allmählich ausgeleuchtet wird.

Wenn also nicht eigentlich am Kriminalfall, woran ist ihm dann gelegen? Das nun unterscheidet ihn von dem Amerikaner, der allgemein darauf ausgeht, jene erschreckenden Träume, die den «Bürger» im Schlafe plagen und die er nach dem Erwachen sogleich verdrängt, dingfest zu machen, dass Truffaut die Normalität nicht nur für eine Weile des «Spasses» stört, sondern sie im Grunde in Frage stellt: er zeigt — in jedem seiner bisherigen Filme — Helden, die nach dem Absoluten streben und dieses, nicht so sehr intellektuell als vielmehr aus dem Gefühl heraus, auch zu verwirklichen trachten.

Das absolute Liebesgefühl seiner Heldin, Julie, wie er sie nennt, ist es, das sich gegen die Welt des Konformen stellt: sie stört diese Welt nicht bloss, sie macht sie unglaubwürdig. Julie übt Rache, doch ihre Rache ist, wie genau auch immer sie in den Augen der Normalen — etwa der Polizei oder des Priesters, dem sie beichtet — als Usurpation der Gerechtigkeit erscheint, etwas anderes als nur dies: die Rache wird, indem sie sich schliesslich im eigenen Tod vollendet, den sie als Strafe zu erwarten hat, zum Weg der Wiedervereinigung.

Das mag hoch tönen: Aber was anderes könnte Truffaut gemeint haben, wenn er seine Heldin darstellt als eine Frau, die mit jedem Mord die ihr im Leben vorenthaltene Liebe vollzieht? Die, mit einem Gesicht, das unbewegt bleibt und leer ist, ihr völliges Offensein für diesen tödlichen Liebesakt immer aufs neue zelebriert? Jeanne Moreau hat in dieser Rolle eine neue Dimension gewonnen: ihr Gesicht ist offene Glätte, durchzuckt von Hysterie. An die Stelle dieses unbewegten und leer gewordenen Gesichts tritt, nach dem letzten Mord, eine starre und tote Wand. Das hat seine Bedeutung: der Sturz in die Vollendung ist getan; die Liebe ist endlich ausgeschöpft. Was zurückbleibt, ist Leere.

François Truffaut braucht gerade deshalb, weil er die tödlichen Folgen eines ins Absolute gehobenen Gefühls zum Gegenstand seiner Darstellung macht, eine Erzähltechnik, die ganz sober ist und beinahe schon ans Konventionelle streift — obgleich sie, durch das Mittel der gerne und spannungsvoll angewandten Ellipse, durchaus modern ist. Aber vor einem Film Truffauts, auch wenn er, wie dieser, nicht zu den stärksten gehört — die Extravaganz des Stoffes macht sich bemerkbar —, fühlt man sich wohl, weil er Wert auf eine klar gebaute Geschichte legt; weil er, so sensibel und poetisch diese Geschichte erzählt wird, sie als ein Stück Prosa erzählt; als eine Prosa, die gerade, weil sie uns auf den ersten Blick als so einleuchtend erscheint, zuletzt doch so verwirrend auf uns wirkt.