

**Zeitschrift:** Der Filmberater  
**Herausgeber:** Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 27 (1967)  
**Heft:** 7  
  
**Rubrik:** Filme

### **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:** 03.02.2026

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

## Filme

### **Hombre** (Sie nannten ihn Hombre)

III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: Fox; Regie: Martin Ritt, 1966; Buch: I. Ravetch, H. Frank jr., nach dem Roman von E. Leonard; Kamera: J. W. Howe; Darsteller: P. Newman, F. March, R. Boone, D. Cilento, M. Balsam u. a.

Der Amerikaner Martin Ritt ist nicht der Mann, der sich mit der Reproduktion von Schablonen begnügt. Das lässt sich am Western, der neben der Literatur-Adaptation sein eigentliches Fach ist, leicht kontrollieren. Ritt geht von klassischen Motiven aus, variiert sie intelligent und verlegt die Spannung überwiegend ins Psychologische. Insofern – aber auch in anderer Hinsicht – mutet sein Western «modern» an. Rückblickend verzeiht man dem Film auch seine längere Anlaufzeit, während welcher er die Herkunft der beiden Hauptpersonen erläutert. Sie schafft die Voraussetzungen dafür, dass später beim Zuschauer mit der Spannung menschliches Interesse sich einstellen kann.

Knotenpunkt der Handlung ist ein Postkutschen-Überfall. Den Banditen gelingt dabei bloss die Entführung einer Geisel, während Geld und Trinkwasser in den Händen der Überfallenen bleiben. Während sich die beiden Gruppen fortan belauern, kommt es unter den Reisenden selbst zum Konflikt, dessen Exponenten ein bei den Apachen aufgewachsener und mit ihnen solidarischer Weissler und ein korrupter Regierungsbeamter aus dem gleichen Indianer-Reservat sind.

Das Rassenproblem gibt Ritts Film einen aktuellen Zug, ist jedoch im Wildwester nicht neu. Hingegen fällt dem Kenner die sachlich-knappe Inszenierung der Schiesereien auf. Dass Töten Angst und Ekel erregen kann, erfährt man ebenfalls selten in einem Western. Die Idylle, zu der Gelegenheit genug geboten wäre, findet nicht statt. Ebenso bleibt schliesslich das Happy-end aus. Der Held, John Russell, ist kein idealistischer Verteidiger des Guten. Im Gegenteil, er bleibt den Opfern des Überfalls gegenüber kalt, er schießt als erster, aus dem Hinterhalt und sogar auf einen Unterhändler. Am Schluss freilich riskiert er sein Leben für die Frau seines Gegners – und verliert es auch, während die Schwächlinge, die Wankelmütigen und Korrupten überleben. Das ist viel Nüchternheit für einen Wildwester. Dennoch fehlt es dem Film nicht ganz an Pathos. «Hombre» – Mann – nennen die Banditen Russell mit bewunderndem Unterton. Ein Hauch von Tragik umgibt in dieser letzten Szene die Titelfigur, die Ritt seinem Lieblingsschauspieler Paul Newman auf den Leib gepasst hat. Doch selbst hier hält der Film seine Linie, bleibt er unsentimental und knapp. Die Korrektur am Bild des Helden, das Ritt früher schon in Frage gestellt hat, behält ihre Geltung.

ejW

---

**The persecution and the assassination of Jean Paul Marat as performed by the inmates of the Asylum of Charenton under the direction of the Marquis de Sade** (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielergesellschaft des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade)

III–IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Marat-Sade; Verleih: Unartisco; Regie: Peter Brook, 1966; Buch: A. Mitchell, nach dem Stück von Peter Weiss; Kamera: D. Watkin; Musik: R. Peaslee; Darsteller: P. Magee, J. Richardson, G. Jackson, H. Sullivan, C. Rose und andere.

Peter Brook, renommierter Theater- und Filmregisseur, fügt der Reihe englischer Versuche, Bühneninszenierungen auf die Leinwand zu übertragen, ein weiteres Beispiel an. Eine Aufführung der Royal Shakespeare Company, die in London und New York mit grossem Erfolg über die Bretter gegangen ist, hat er aufs Zelluloid gebannt – für die Nachwelt und mehr noch für all jene, die sich die Inszenierung nicht an Ort und Stelle ansehen konnten. Da es sich um ein Stück neuester Theaterliteratur handelt, das erst 1964 entstanden und in der Schweiz unseres Wissens

bisher nur in Luzern aufgeführt worden ist, vermittelt er dem überwiegenden Teil des Publikums überhaupt erst die Bekanntschaft mit dem Stoff. Als Kuriosum erscheint es dabei, dass ein deutsches Bühnenwerk uns auf dem Umweg über die Kinoleinwand und über eine englisch gesprochene Aufführung erreicht. Diese Umstände machen es notwendig, das Stück selbst kurz zu würdigen.

Es kann nicht verwundern, dass Brook gerade diese Aufführung in dauerhafte Form umgiessen wollte. Der Vorwurf von Peter Weiss bietet dem Regisseur wie nur selten ein Stück Anreiz und Möglichkeit zu virtuoser und spektakulärer Entfaltung seines Theatergenies. Pantomime und Tanz, Gesang, Chor und Ausstattungskünste sind aufgeboten, um die Diskussion zu begleiten, die ausgetragen wird zwischen dem Marquis de Sade als extremem Individualisten und Jean Paul Marat, dem gewalttätigen Revolutionsführer. Was der komplizierte Titel anzeigt, wird gleich mehrfach praktiziert: Das Spiel im Spiel, in welchem sich Schauspieler in Irre verwandeln und Irre wiederum in Schauspieler, die ihre Rollen oftmals verlassen, oftmals auch in ihr sich vergessen. Zweierlei Publikum – diesseits und jenseits der Anstaltsgitter – agiert auf der Bühne, dieweil auch die Spieler immer wieder in die Zuschauerrolle zurücktreten. Den Vorwand für die Verschachtelung liefert Weiss die belegte Tatsache, dass Sade während seiner Internierung in Charenton mit den Insassen der Anstalt eigene Stücke inszenierte. Als Konsequenz dieser Technik ergibt sich, dass alles Geschehen und jede Äusserung auf der Bühne vielfach gebrochen erscheint, dass beredet, gedeutet, kritisiert und in Frage gestellt wird, was an Anekdote und Meinung zum Vortrag kommt. Das effektvolle Theater, das auf diese Weise veranstaltet wird, kann eilfertigen Lobes und Widerspruchs sicher sein. Doch, so lautet die berechtigte Frage der Kritik, bringen die Effekte und Brechungen den Kern des Stoffes zur Entfaltung? Eine vielfache Anreicherung des Spiels mit historischen und aktuellen Assoziationen ist ihr unbestreitbarer Gewinn. Über das Niveau kabarettistischer Anmerkungen zu den aufgeworfenen Problemen gelangen sie aber kaum hinaus, eine Vertiefung oder «Erhellung» – auf die sich Weiss durch den Mund Sades beruft – bewirken sie nicht. Die Auseinandersetzung Sade-Marat bleibt, wie auch gewissen Bühneninszenierungen bestätigt haben, unter dem Beiwerk rohes Gerüst, dem es zudem an dramatischem Duktus fehlt. Wenn man weiss, dass die Sympathien des Autors heute jedenfalls auf Seiten der sozialistischen Ideologie liegen, so überrascht es auch, wie deutlich in der englischen Inszenierung Weissens Methode den Revolutionär Marat benachteiligt. Wo dauernd in Frage gestellt wird, kann nicht der Prophet einer neuen Ordnung, sondern höchstens der Skeptiker Sade triumphieren, dies erst recht, wenn der Marquis zwar mit Marat diskutiert, zugleich aber als Erfinder und Leiter des Spiels über seinem Gegenpart steht. Brook hat daraus bloss die Konsequenz gezogen, wenn er das Stück im Chaos enden lässt. Dass er sich um realistische Darstellung der Irren bemüht, wirkt nicht als Distanzierung, wie etwa behauptet worden ist, sondern als gleichnishafte Deutung: Die Welt, so lautet dann die letzte Weisheit, ist im Grunde doch nur ein Irrenhaus.

Brooks Film hat ohne Zweifel Bedeutung als Dokument des zeitgenössischen Theaterschaffens. Das heisst aber auch, dass er mit dem Gehalt des Stückes und dem Interesse der Bühnen-Inszenierung steht und fällt. Dass letztere Format hatte, sowohl als Regieleistung wie vom Schauspielerischen her, ist dem Film ohne weiteres zu entnehmen. Sie soll denn auch die Anerkennung des Autors gefunden haben, wiewohl Weiss in neueren Bearbeitungen entgegengesetzte Interpretationen begünstigt hat. Was die Filmregie anbetrifft, leistet Brook Beachtliches. Stilgerecht wirkende Farben, dem Fortgang des Stückes angemessener Wechsel zwischen dialoggebundenen und ballettmässig aufgelockerten Szenen sowie eine allgemeine Perfektion des Zusammenwirkens der Kräfte sind ihre Qualitäten. Am Bühnencharakter des Spiels wird freilich durch die optische Gestaltung nichts geändert, so dass die Problematik aller derartigen Aufzeichnungen auch diesem Film anhaftet: Nicht das Spiel selbst, sondern ein Bericht über das Spiel wird gegeben, der durch akzentuierende Eingriffe und Auflösung des Ensembles den Verlust der Unmittelbarkeit wettzumachen versuchen muss. Die ohnehin schwierige Stellung des um Verständnis

ringenden Zuschauers wird dadurch noch weiter belastet. Mehr als für eine Aufführung im Theater empfiehlt es sich darum – und weil die Untertitel der Bedeutung des Wortes nicht gerecht zu werden vermögen –, vor Besuch des Films den Text zu Rate zu ziehen (erschieden in der Edition Suhrkamp, Band 68). ejW

## Privilege

## IV. Mit Reserven

Produktion und Verleih: Universal; Regie: Peter Watkins, 1966; Buch: N. Bogner; Kamera: B. Suschitzky; Musik: P. Jones, M. Leander; Darsteller: P. Jones, J. Shrimpton, M. London, M. Bacon, J. Child und andere.

Zur «festlichen europäischen Premiere» von Peter Watkins' Film in Zürich wurde ein Programm in der schönsten Tradition des internationalen Schaugeschäftes inszeniert, in dessen Mittelpunkt weniger der Film als vielmehr der Hauptdarsteller und Pop-Sänger Paul Jones stand. Interviews, Pressekonferenz, Empfang beim Stadtpräsidenten, Auftritt am Fernsehen, Champagner-Cocktail und eine «Guest-Star-Party» sollten den jungen Star (Jahrgang 1942) einem schweizerischen Publikum bekannt machen. Vom Propaganda-Rummel versprochen sich alle Beteiligten Prestige-Gewinn: Verleih und Kino für die Karriere des Films und die Schallplattenfirma für die Karriere des Sängers sowie für den Start einer eigenen Niederlassung in der Schweiz. Ungewöhnlich daran war eigentlich nur der Anlass, die Premiere eines Films nämlich, der die Machenschaften des Schaugeschäfts (show business) beim Aufbau eines Schlageridols entlarven will. Dass sich dabei weder die Veranstalter in die Nesseln gesetzt haben noch der Star Paul Jones eine Abwendung seiner Fans befürchten muss, zeigt zumindest an, dass es mit «Privilege» und seinem Thema eine besondere Bewandnis hat.

Regisseur und Drehbuchautor verlegten die Handlung in die nahe Zukunft, 1970, um die Auswüchse des Schaugeschäftes unserer Gegenwart umso schärfer satirisch aufs Korn nehmen zu können. Pop-Singer-Idol Steven Shorter, der die Beatles an Popularität weit überrundet hat, tritt in seiner Nummer als Rebbe auf. Brutal wird er von Polizisten mit Schlägen und Fusstritten auf die Bühne und in einen eisernen Raubtierkäfig gestossen; seine Hände sind gefesselt. Die Handschellen emporreckend und an den Gitterstäben rüttelnd, bringt er die jugendlichen Zuhörer mit seinem schmachtenden Gesang zur hysterischen Raserei. Die intensive Anteilnahme am rohen Geschehen auf der Bühne befreit sie von Spannungen und gibt ihnen Gelegenheit, aufgestaute Aggressionsgelüste abzureagieren, die sich sonst vielleicht anderswo Luft machen würden. Shorter rebelliert stellvertretend für diese Jugend und wird deshalb von den politischen Mächten unterstützt und gefördert. Manager, Verleger und Finanzmann, sein «Brain trust», pflegen sein «Image» als verlorenen, sozialen und anarchischen Aussenseiter der Gesellschaft. Shorter, der mit seiner Fähigkeit, den Enthusiasmus der Jugend nach Wunsch zu lenken, seinen Managern eine erstklassige Kapitalanlage, die Millionen einbringt, bedeutet, ist in Wirklichkeit ein sensibler, einsamer Junge, der sich sowohl zur Fanatisierung der Massen als auch zu Absatzwerbung für Äpfel missbrauchen lässt. Eines Tages aber ist ein neues «Image» fällig, nach der harten kommt nun eine weiche Welle. Aus dem einstigen Rebellen wird ein reumütiger Sünder, der für Konformismus wirbt. Vertreter der (anglikanischen) Kirche ergreifen gerne das Angebot der Manager, den umgemoelten Steven unter ihre Fittiche zu nehmen, um auf den Wellen seiner Popularität einen «christlichen Kreuzzug» gegen Kommunismus und Anarchie und für den Glauben in der Hoffnung auf tausendfache Bekehrungen zu organisieren. Auch der Staat unterstützt diese neue Masche mit der Begründung: «Wenn alle an einen Gott glauben, dann gibt es auch keine politischen Streitigkeiten mehr.» Auf einer nächtlichen Grossveranstaltung im riesigen Stadion beten die Massen Steven nach: «Wir fügen uns.» Inzwischen hat aber Shorter seine Lage als manipulierter Roboter und Abgott der Massen erkannt und möchte ein Mensch werden wie alle. Unter dem Einfluss einer jungen Malerin, aus deren Perspektive übrigens die ganze Geschichte erzählt wird, beansprucht er ein eigenes und nicht mehr von andern gesteuertes Leben. Auf dem Höhepunkt seines Ruhms enthüllt er den Betrug, der mit



ihm und dem Publikum getrieben wird. Die Manager lassen ihn fallen und wenden sich einem neuen Idol zu; es ist Steven Shorters Untergang als Star. Wird es zur Wiedergeburt des Menschen Steven?

Peter Watkins wurde vor zwei Jahren mit «The war game» (Die Bombe), eine fiktive Reportage über einen Atombombenangriff in England, bekannt. Der für die BBC gedrehte Fernsehfilm wurde vom Programm abgesetzt, für die Kinos jedoch freigegeben und brachte einen Oscar ein. «Privilege» wird ebenfalls im Stile der Fernsehreportage erzählt, wodurch sich eine erregende, fast dokumentarische Unmittelbarkeit und Lebendigkeit ergibt, obwohl trotz virtuoser Gestaltung und Farben einige Längen nicht zu übersehen sind. Die überspitzte Satire an einer Gesellschaft, in der Manager, für die es nichts gibt, was nicht «gemacht» werden kann, nach ihrem Gutdünken die Massen manipulieren, trifft oft ins Schwarze und deckt den Mechanismus des Schaugeschäftes auf. Diese Kritik aber wird weitgehend um ihre Wirkung gebracht durch die Figur des Steven, der als blosses Opfer seiner Hintermänner dargestellt wird. Dadurch und durch die mehr als konventionelle, oberflächliche Liebesgeschichte mit der Malerin wird er als Idol soweit sentimentalisiert, dass der jugendliche Zuschauer mit dem armen Teufel nur Mitleid haben kann. Statt Distanzierung stellt sich Identifikation ein. Hier liegt der Grund, warum Paul Jones die Identifikation mit Steven nicht zu fürchten braucht. In der Wirklichkeit aber sind unsere Idole und Stars keineswegs nur Opfer der Verhältnisse, sie sind am Aufbau ihres Images massgeblich und mit Gewinn beteiligt. Der kanadische Kurzfilm «Lonely boy» (Fb 1/64) über Paul Anka, auf den sich die Autoren von «Privilege» berufen, zeichnete ein bedeutend wirklichkeitsnäheres Bild eines suggestiv auf die Massen wirkenden Sängeridols.

Bedenklich und fragwürdig wird «Privilege» vollends in den böartigen Ausfällen gegen die Kirchen. Nichts ist einzuwenden gegen Kritik an kirchlichen Kreisen, die bedenkenlos Anpassung und Propaganda mit allen Mitteln betreiben. Sie ist sogar begrüssenswert, da sie die Gefahren einer Modernisierung der Kirchen aus taktischen Überlegungen und um jeden Preis schlaglichtartig erhellt. «Privilege» aber wird zur pamphletären Polemik in den Szenen der religiösen Grosskundgebung, in der die Kirche mit Faschismus überhaupt gleichgesetzt wird. Bewusst wird an die Reichstage der Hitlerzeit in Nürnberg erinnert: Standarten, Hitlergruss, ein geistlicher Redner, der Goebbels gleicht. Sogar ein brennendes Kreuz à la Ku-Klux-Klan fehlt nicht. Hier wird am deutlichsten spürbar, dass es Watkins nicht in erster Linie um Kritik am Schaugeschäft geht, sondern um die Denunzierung jeder staatlichen, kirchlichen und geistigen Autorität und Ordnung als Seelenfängerei. Paul Jones sagte an der Pressekonferenz, ihm sei es gleich, welchem Idol, welcher Partei oder Kirche die Menschen folgten, wenn sie es sich nur genau überlegten und sich dabei etwas dächten. Doch weist «Privilege», vor allem im zweiten Teil, nicht etwa eine differenzierte Ablehnung von Auswüchsen und Misständen auf, sondern eine generelle Verwerfung der (wie es heute Mode ist) als faschistoid deklarierten weltlichen und geistlichen Autorität. Hier aber wird der Film selber demagogisch. Denn noch zu keiner Zeit gab es ein fruchtbares Denken ohne Leit- und Vorbilder. Watkins hat sich leider mit seiner (berechtigten) Kritik an geistiger Bevormundung und der Warnung vor kritikloser Übernahme von Vorgeordnetem übernommen, denn eine blässliche Liebesgeschichte allein vermag diese Gefahren wohl kaum zu überwinden.

ul.

---

#### **Älskande par** (Liebende Paare)

IV—V. Mit ernststen Reserven, abzuraten

Produktion: A. B. Sandrews; Verleih: Monopole Pathé; Regie: Mai Zetterling, 1964; Buch: M. Zetterling, D. Hughes, nach dem Romanzyklus von Agnes von Krusenstjerna; Kamera: S. Nykvist; Musik: R. Wallis; Darsteller: H. Andersson, G. Lindblom, G. Petre, A. Björk, E. Dahlbeck, G. Björnstrand und andere.

Der in den Jahren 1930 bis 1935 entstandene Romanzyklus «Die Fräuleins von Pahlen» der schwedischen Schriftstellerin Agnes von Krusenstjerna gab den Stoff für

diesen knapp zweistündigen Film, der in die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zurückblendet. Der Filmbesucher wird drei Frauen in einem Entbindungsheim gegenübergestellt, die kurz vor der Niederkunft stehen: einem adeligen Fräulein, einem leicht dahinlebenden Dienstmädchen, die uneheliche Kinder gebären, sowie der Frau eines Hausknechtes, deren ungewollte Leibesfrucht abgestorben ist. In Erwartung der Niederkunft erleben die Frauen die wichtigsten Stationen ihres Lebens vor ihrem geistigen Auge noch einmal. In diese teilweise verwirrenden Rückblenden fließen die Attacken gegen eine Gesellschaft ein, die äusserlich grossen Wert auf Etikette legt, innerlich aber morbid und ohne ethischen Halt ist. Es ist eine Gesellschaft, die in ihrem sittlichen Verfall so weit fortgeschritten ist, dass kein Lichtblick für eine seelische Erholung bleibt, die – und das ist das zentrale Thema des Films – zu keiner Liebe mehr fähig, aber einer sexuellen Triebhaftigkeit verfallen ist, die sich in allen Spielarten darstellt.

Die kleine Angela wird nach dem Tode ihrer Eltern in die Obhut ihrer Tante, Fräulein von Pahlen, gegeben, die durch Ehelosigkeit verkrampft und männerfeindlich geworden ist. Im Mädchenpensionat übersteht sie die Annäherung einer abnorm veranlagten Erzieherin, verfällt aber nach ihrer Heimkehr einem viel älteren Mann, der die durch die vaterlose Erziehung gegebene psychologische Situation schamlos ausnutzt und Vater ihres Kindes wird. Das Malermodell, das als Kind eine Schändung erlitt, gibt sich bereitwillig einem jungen Leutnant hin, der die werdende Mutter für eine hübsche Summe an einen von der Familie unterhaltenen Maler verkuppelt. Die Frau des Hausdieners kommt nicht über ihre niedrige soziale Stellung hinweg und lässt dafür ihren Mann büssen, dem sie sich nicht freiwillig hingibt. Aus einer Vergewaltigung im Anschluss an eine Eifersuchtsszene entsteht das Leben, das dann viel zu früh stirbt.

Da es um einen Stoff geht, der geschlechtliche Probleme aus fraulicher Sicht behandelt, ist es gewiss kein Zufall, dass ihn sich eine bisher nur als Darstellerin bekannte Frau als Regieerstling ausgewählt hat. Aber der Stoff birgt so viele Gefahren in sich wie er Berechtigung hat. Diesen Gefahren ist Mai Zetterling nicht ausgewichen, sie hat sie zum Teil in schiefer Auffassung von Ehrlichkeit gesucht. Sie bleibt nie beim Thema des Verhältnisses von Liebe und Sexus, sondern erweckt den Eindruck, dass sie verschiedenartigste Komplexe abreagiert, darunter ihre eigene Abneigung dem männlichen Geschlecht und der Religion gegenüber. So überhöht sie die psychopathischen Charaktere der Romanvorlage und stellt die ganze Gesellschaft in Frage. Ihre Kritik ist zutiefst pessimistisch und lässt keine Hoffnung zu. Zwar hört man das verheissungsvoll klingende Wort «Aus dem Bösen kann auch Gutes kommen», doch will es sich nicht recht in das Gesamtklima einpassen. Aus der negativen Erfahrung von Frauen, die Mittel zur Befriedigung des Mannes waren und dann alleingelassen wurden, wird eine tiefe Abneigung gegen die Ehe als Bindung entwickelt, nicht gegen das Kind, das unter Umständen gern angenommen wird, aber gegen die Ehe als Gemeinschaft, die das Aufgeben der Selbständigkeit als Opfer fordert. Dagegen wird das Auskosten des Augenblicks und der Genuss lebenslanger Freiheit gestellt. Diese Tendenzen bleiben trotz der zum Teil recht papierernen Dialoge nicht wirkungslos. Unmittelbar allerdings rühren undelicate Einstellungen (etwa im Untersuchungszimmer des Arztes oder bei dem schwangeren Dienstmädchen), frivole Symbolismen (Begattungsakt von Hunden während des Gebetes der Erzieherin um Reinheit) und krass naturalistische Szenen (das Wegwerfen der toten Frühgeburt in den Abfalleimer) an. Bei aller Anerkennung der Bildgestaltung einzelner Sequenzen – diese Verwechslung von klarer Sprache mit Geschmacklosigkeit kann nicht hingenommen werden. Solche Missgriffe sind Zeugnisse schlechter Geschmacksbildung, besonders für eine Frau. Mit diesen schockierenden Elementen versucht die Regisseurin offensichtlich, die Schwächen ihrer Dramaturgie zu übertünchen. Der Zweck heiligt aber nicht die Mittel, auch dann nicht, wenn der Film nicht nur durch die Verpflichtung vieler – ausgezeichnet spielender – Darsteller aus Bergmans Mitarbeiterkreis, sondern auch in der Machart die Verwandtschaft Bergmans sucht, aber bei weitem nicht erreicht. Bet.