

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 22 (1970)
Heft: 15

Rubrik: Filmkritik

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: 12.01.2026

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

FILM KRITIK

Tristana

Produktion: Spanien, 1970

Regie: Luis Bunuel

Buch: Luis Bunuel, Julio Alejandro

Darsteller: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero

Verleih: Distributeur de Films, Genf

ue. Wie Tristan in der alten Sage des deutschen Volksbuchs entspringt seine Filmschwester «Tristana» (Catherine Deneuve) der verstorbenen Mutter; der Tod der Mutter ermöglicht der verwaisenen Tochter den Eingang in die Leinwandgeschichte Luis Bunuels. Ähnlich wie Tristan von der schönen Isolde wird sie von ihrem Onkel Don Lope (Fernando Rey), der ihr Vater und Vormund sein sollte, bald aber Geliebter werden will, verführt. Viele Beziehungen und Gegensätze zu der alten Sage, die wohl alle mit in der Absicht des spanischen Altmeisters liegen, liessen sich erörtern, aber sie würden wenig zum Verständnis dieses Films beitragen, der einmal mehr der Vollendung eines surrealistisch traumhaften Filmstils entgegenstrebt, dessen Verwandtschaft mit Märchen, Sagen und Mythen wir hier aber nicht untersuchen und nachweisen können. Oberflächlich betrachtet, erzählt Bunuel in einfacher und leichtverständlicher Weise die Dreiecksgeschichte von dem schönen, unschuldig-schuldigen Mündel, das von seinem Vaterersatz verführt und missbraucht, vom Künstler entführt und verspielt wird und sich schliesslich beider entledigt und an beider Stelle tritt: Tristana hilft dem Tod ihres Onkels und Gatten nach und tritt sein Erbe vollumfänglich an, sowohl finanziell wie ideell, nachdem sie durch den Maler zum Klavierspiel fand und diesen entlässt. Gelegentlich erscheinen aber in dieser einfachen Geschichte für den wenig kinogewohnten Betrachter «störende», sexualpsychologische Motive und «falsche», unfruchtbare Sozialkritik in marxistischen Zitaten. Diese beiden Störmomente sollen unser Nachdenken von der Oberfläche weg etwas in die Tiefe dieses filmischen Traums und in eine fragmentarische Analyse der seelischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge locken. Im sprachgebundenen Annäherungsversuch der folgenden Gedanken dieser kurzen Kritik bin ich allerdings einer bestimmten Vernünftigkeit verpflichtet, die dem Film selber nicht eignet, da vieles unsagbar bleiben muss und im Kino selbst erlebt werden will; denn Traum und Wirklichkeit, die

wir sonst säuberlich zu trennen geneigt sind, werden hier zu einer eigenen Einheit in der Kinowirklichkeit zusammengefügt, für deren Würdigung mir gelegentlich die Sprache versagt.

Die beiden Themen der Sexualpsychologie (Inzest, Prostitutio, Kastration) und der Sozialkritik (Selbsterhaltung, Geld, Arbeit) vereinigen sich einmal in der gelegentlich sarkastischen Kirchenkritik Don Lopes, dessen Schwester ihm aus religiösen Gründen die finanzielle Unterstützung erst nach ihrem Tod gewährt. Zwei Beispiele für die Kirchenkritik Lopes, wie sie sich mit sexuellen und sozialen Überlegungen verbindet: Beim ersten Spaziergang mit seinem neueingekleideten Mündel zur Besichtigung einer alten Kirche deutet Lope auf ein Ehepaar mit Kind, dessen Liebe in der Ehe ausgebrannt sei, und sagt: «Heirate nie! Die Leidenschaft muss absolut frei sein, das ist ein Naturgesetz (vergleiche hierzu die Analyse des Kurzfilms «fingerübung», in ZOOM 14) – weder Kette noch Unterschrift –, und sie bedarf auch keiner (geistlichen) Einsegnung!» Später, als der Arzt ihn vor der Operation. Tristanas bittet, doch gleich einen Priester zu holen, erwidert Lope erbittert: «Ein Priester in meinem Haus? Niemals! Ich ehre Ihren Rat, werde ihn aber nicht befolgen. Ich weiss zwar, dass Christus der erste Sozialist war usw. usw. Na und? Die Priester, die den Namen wirklich verdienen, sind wir, die Unschuldigen verteidigt haben, wir, die wir gekämpft haben gegen die Ungerechtigkeit und die Heuchelei und das gemeine Metall (Geld)!» Die Ausführungen über

ben darum fruchtlose Selbsttäuschung Lopes.

Aber auch in der Stummheit und Taubheit des einzigen Arbeiters, mit dem Lope überhaupt Kontakt haben könnte, werden die beiden Themen auf einen Nenner gebracht: Er ist durch seinen Defekt unfähig zur Verständigung (Inkommunikabilität) und muss sich gleichzeitig in der Toilette einschliessen, um der Selbstbefriedigung zu frönen; er ist sowohl sexuell, wie gesellschaftlich in einem autoerotischen Gefängnis eingesperrt, aus dem er sich trotz einigen Annäherungsversuchen gegenüber Tristana nicht befreien kann. Im Gegenteil, indem Tristana gegen Ende des Films auf dem Landgut ihre Brüste für ihn entblösst, treibt sie ihn in die dunkle Höhle des Laubwerks im Garten zurück und bleibt erst recht unerreichbar. Der nächste Schnitt auf die Marienstatue in der Hochzeitskirche assoziiert gar Tristanas exhibitionistische Schönheit und Reinheit mit der unantastbaren Heiligkeit der «göttlichen Jungfrau» – wie letztere für den einfachen Katholiken, steht auch sie für den Taubstummen moralisch zu hoch.

Aber auch Tristana selbst endet in dem Gefängnis der Einsamkeit, wenn sie sich die Ehe mit Lope unter kirchlichem Segen schliesslich vom Priester aufdrängen lässt, obwohl sie mit diesem Mann gar keine Begegnung mehr haben will. Den unzerstörbaren Kreis ihrer narzisstischen

Catherine Deneuve spielt die Hauptrolle in Luis Bunuels «Tristana»



die Arbeit gegenüber Saturno, als Lope nach der ersten Liebesnacht mit Tristana erkaltet im Bett liegt, haben allerdings schon vorweggenommen, wie «falsch» und unfruchtbar diese Kritik bleiben muss, da sie den taubstummen Arbeiter nicht erreicht: «Die Arbeit ist ein Fluch, Saturno; man soll nur arbeiten, wenn man dazu gezwungen ist, um sein Leben zu verdienen. Aber diese Arbeit ehrt uns nicht, wie einige (z. B. die Kirche?) behaupten, sie dient lediglich dazu, die Wänste all dieser Schweine von Ausbeutern zu füllen!» Diese Worte werden von Saturno nicht einmal vernommen, geschweige denn verstanden, und blei-

schen Selbstliebe schliesst sie vollständig, als sie die endgültige Kastration Lopes durch Beihilfe zu seinem Tod vollstreckt, indem sie den Arzt nicht über den Anfall verständigt; in ihren Visionen von Lopes Kopf als Glockenschwengel hatte sie seine Entmannung schon phantasievoll vorweggenommen; ihre Flucht mit dem Maler war nie ein echter Versuch, sich zu befreien, sie hatte Lopes selbsttäuschenden Liberalismus schon vorher übernommen ohne ihn zu durchschauen, und blieb an diesen gebunden.

Wie sich die Kreise der obenerwähnten drei Hauptpersonen (Lope, Saturno, Tri-

stana) geschlossen haben, so schliesst der Film selber mit etwa einem Dutzend kurzen Rückblenden bis zum Anfang den seinen – und es bleibt die Frage, ob Bunuel mit diesem (vorerst?) letzten Film resignierte. Vielleicht wollte er, da es sich um einen traumhaften Film handelt, seine eigene Versuchung zur Resignation und zum kreisenden Wiederholungszwang seiner Kritik, die in allen Filmen wiederkehrt, im Film ersatzweise durchspielen, um sie so los zu werden; und/oder der Film ist selber ein Gleichnis für die Situation des Gegenstandes seiner Kritik, der Kirche und der von ihr bestimmten Gesellschaft, die beide in einer narzisstischen Nabelschau und unfähig zur Begegnung gefangen sind.

L'Armée des Ombres

(Die Schattenarmee)

Produktion: Frankreich, 1970
Regie: Jean-Pierre Melville
Szenario: Jean-Pierre Melville, nach dem Roman von Joseph Kessel
Kamera: Pierre Lhomme
Musik: Eric Demarsan
Darsteller: Lino Ventura, Simone Signoret, Jean-Pierre Cassel, Paul Meurisse
Verleih: Distributeur de Films, Genf

bj. Spätestens seit «Le deuxième souf-
fle» und «Le Samourai» ist bei uns Jean-Pierre Melville als ein Regisseur bekannt, der sich jener Menschen an-
nimmt, die sich am Rand der Gesell-
schaft, im Schatten der Nacht bewegen. Auch in diesem Film dient ihm die Ge-
schichte – sie stammt aus der Zeit der
Résistance – nur als Vorwand, um er-
neut sein Universum auszuleuchten, in
dem einsame Menschen um Ehre, Freundschaft, Würde kämpfen und im
klassischen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung stehen.

Man wird also niemals den Kontakt zu diesem eigentlichen Todesballet dämo-
nischen Schatten finden, solange das
Thema in der Widerstandsbewegung
und diese selber als geschichtlich fixier-
baren Phänomen gesehen wird. Es feh-
len hier nicht nur jede patriotische
Grundsatzklärung und jede nationale
Glorifizierung, sondern die Résistance
erweist sich vielmehr als die Haltung
eines Individuums, das sich in seiner
blinden Unterordnung unter seine Prin-
zipien sogar schuldig machen kann. Zwei
verschiedene Liquidierungen von Ge-
fährten stehen am Anfang und Ende
des Films einander gegenüber: war die
erste lediglich in ihrer Ausführungsart
diskutabel, so verrät die letztere eine
eigentliche Degradation der Kämpfer,
die ihre Tat nur noch in machiavellisti-
schem Sinn rechtfertigen können, als
dem Gesetz von Aktion und Reaktion
unterworfenen Chiffren, die ausschliess-
lich in sich selber treuen Handeln ihre
Existenzberechtigung finden.

Dabei umgeht Melville alle Äusserlich-
keit, die von seinem Brennpunkt, eben

dem einsamen Menschen im einsamen
Kampf (mit sich selber), ablenken könn-
ten. Hier wird die Aktion nicht von einer
allgegenwärtigen imaginären (und wirk-
lichkeitsverzerrenden) Über-Person
überblickt; das Dasein der Figuren und
der Ablauf des Ganzen bilden keine
kontinuierliche Geschlossenheit mehr.
Das Wesentliche liegt daher auch folge-
richtig im Detail, in der Stille, im gros-
sen Loch zwischen den heterogenen,
stets auf den einzelnen zielenden Hand-
lungen. Hier erst entwickelt sich das
eigentliche Spannungsverhältnis: die
präzise Transparenz der Beobachtung
zeigt einen unsinnigen und doch allein
sinnvollen Kampf gegen die Angst, ge-
gen die eigene Verletzbarkeit, gegen die
Resignation. Widerstand wird hier als
Zustand eines Gefühls, eines hartnäckigen
Charakters, einer festen Idee gedeutet.
Und es ist ein zutiefst tragischer, absurder
Widerstand.

Es wäre daher auch völlig unsinnig, den
Inhalt des Films, seine verschiedenen
Stationen aufzuzeichnen; sie bilden nur
das Gerüst und den Widerhall des ein-
zelnen, dessen verschwiegener, trotziger
und doch im Versteckten verwundbarer
Existenz die Kamera in fast elegischer
Eindringlichkeit folgt. Melvilles Beob-
achtungskonzentration erreicht dabei die
Askese eines Bresson, und zugleich
bringt er mit untergründiger Zärtlichkeit
und lyrischer Melancholie die Reaktio-
nen dieser Menschen ins Bild, die ge-
gen die ungezählten Hinterhalte und
Unsicherheiten ihres Daseins ankämpfen
und nie aufgeben, weil Aufgabe hier
Selbstvernichtung bedeutete. Alles, von
der kleinsten Lampe im Flugzeug bis zu
einer Hand, die einen Stoss Bücher um-
fasst oder eine andere Hand zu berüh-
ren versucht, ist hier an seinem Platz,
haargenau; ohne akademische Kälte,
ohne die Konstruktion aus dem Körper
des Ganzen hervortreten zu lassen, baut
hier Melville einen Film von harmoni-
scher Symmetrie auf, in dem jede
Sequenz ihren äusserst genau abge-
grenzten Raum einnimmt, von unbe-
dingter Notwendigkeit ist und ihre Be-
deutung jeweils erst im Kontext zum
Ganzen erlangt.

Ich will nicht verschweigen, dass dieser
grosse Film Melvilles – eines Regis-
seurs, den man zuvor noch als den Cor-
neille der siebten Kunst bezeichnet hat
– da und dort, bei Presse und Publikum,
auf strenge Kritik gestossen ist. Es wird
daran liegen, dass wir heute kaum noch
die Zeit und die Kraft haben, genau hin-
zusehen. Denn täte man dies: wie
könnte da bloss von hervorragendem
Handwerk geredet werden, wo unter
der Maske dieser «Samourais» doch eine
derartige Lebensfülle offenbar wird, wo
die Ruhe der Inszenierung doch stets
tiefste Bewegung zu verbergen ver-
sucht, wo die Beherrschtheit in der An-
wendung der Mittel doch nur die unter-
gründige Energie domptieren will und
wo die äussere Kälte doch nur das Mittel
bedeutet, sich von dieser grossen Tra-
gödie anonymer Menschen zu verber-
gen? Lino Ventura, Simone Signoret,
Paul Meurisse, Jean-Pierre Cassel, und

Paul Crauchet erscheinen dabei gerade
in den Momenten der gewollten Aus-
druckslosigkeit und Undurchdringlich-
keit völlig verwundbar und zugänglich.
Und Melvilles zugleich süsse wie bittere
Erinnerung an eine grausame und doch
menschliche und allgegenwärtige Zeit
konnte nur in dieser grossartigen Ver-
haltenheit und beispielhaften Uner-
schütterlichkeit eine derartige Wucht
und Explosivkraft mit Zeitzündern, eine
derart tief menschliche Verbindlichkeit
gewinnen. Melville verbindet hier die
Wirksamkeit eines Hawks und die Lyrik
eines Becker, aber er ist als Klassiker
doch stets unverkennbar er selbst: ein
Mann, der den Menschen und den Film
zugleich und mit letzter Aufopferung
liebt, ohne dies je explizit zu zeigen.

Vidas Secas

Produktion: Brasilien, 1969
Regie: Nelson Peireira dos Santos
Kamera: Luis Carlos Baretto, José Rosa
Darsteller: Atilo Lorio, Maria Ribeiro,
Orlando Macedo
Verleih: Monopole-Pathé, Genf

uj. Das neue, unabhängige Kino Brasi-
liens, das «cinema novo», gehört zu den
wohl ausdrucksstärksten Filmgenres un-
serer Tage. Es ist engagiert und oft voll
bitterer Anklage gegen Korruption und
Unterdrückung und wird damit zum lei-
denschaftlichen Sprachrohr gequälter
und armer Menschen. Obschon dem
eigenen Lande verpflichtet, also stark
national gefärbt, hat es in Windeseile
die Welt erobert und ist – zusammen
auch mit dem kubanischen Film – zum
Massstab für den revolutionären Film
der Neuzeit überhaupt geworden. Ein
Merkmal des neuen brasilianischen
Kinos ist seine Unabhängigkeit von star-
ren filmischen Formen, seine Vielschich-
tigkeit. Das «cinema novo» hat viele
Gesichter. Es kennt den aufreizenden
Agitationsfilm (etwa Glauber Rochas
«Terra em Transe») so gut wie das stille,
aber anklagende Dokument. Doch wie
wandelbar sein Stil auch immer ist, in
der Thematik hat es sich festgelegt. Fast
immer dreht diese sich um die armen
und unterdrückten Menschen im Hun-
gergebiet des Sertão im Nordosten Bra-
siliens, um die wilden Cangaceiros, die
auf räuberische Art einen Revolutions-
und Guerillakrieg gegen den Gross-
grundbesitz und die Korruption des
Staates führen, um das Elend einer un-
terentwickelten Bevölkerung, die zuwe-
nig zum Leben und zuviel zum Sterben
hat.

Peireira dos Santos zeigt in «Vidas
Secas» das Elend an einer Familie auf,
die von Ort zu Ort ziehen muss, um ihr
Leben mit gelegentlicher Tagelöhnerar-
beit fristen zu können. Der Vater, ein
bescheidener und schwerfälliger Mann,
die Mutter, ein ergebener, aber kluges
Weib, die zwei von der Armut bereits
gezeichneten Knaben und der treue



Hund bewegen sich durch die ausgetrockneten Einöden des Sertão, fristen ein Leben wie Tiere, völlig auf sich allein gestellt und immer mit dem Damoklesschwert des Hungers über sich. Zum nackten Existenzkampf gesellen sich die zahlreichen kleinen und grossen Ungerechtigkeiten, die armen Leuten immer wieder widerfahren und die Ausweglosigkeit ihrer Situation.

Peireira dos Santos verzichtet auf Agitation. Er erzählt, dokumentiert. Das kümmerliche Leben der Familie wird ohne Leidenschaft dargestellt, lange und ruhige Einstellungen schildern die Eintönigkeit des Alltags. Doch der stille, inspektakuläre Ablauf des Filmes bewirkt nicht Langeweile: «Vidas Secas» ist von einer ungeheuren und zugleich beklemmenden innerlichen Dynamik getragen, die keinen kalt lässt. Ich glaube, dass der Grund dafür einmal in den grossartigen, sprechenden Bildern, andererseits in der unheimlichen Präzision der Schilderung liegt.

Wenn immer auch Peireira dos Santos auf direkte Agitation verzichtet, bloss feststellt und dokumentiert, so geht doch von diesem Film eine starke Ausstrahlung aus, die nie eine Teilnahmslosigkeit zulässt, sondern aufrüttelt und erschreckt. Der Film wird – über Brasilien hinaus – zu einer bitteren Anklage gegen eine Gesellschaft, die solches Unrecht Menschen gegenüber zulässt. Wie dieses Unrecht aussieht und wo die Wurzeln allen Übels liegen, das formuliert Peireira dos Santos am Ende des Films in jener Szene, wo sich die Familie wieder einmal auf Wanderschaft begeben muss. In stillen Worten beginnt da die Mutter ihre Wünsche und Träume zu formulieren, die Erwartungen, die sie in das Leben setzt. Eine sichere Zukunft für die Kinder, genügend zu essen, Bildung und ein Bett aus Leder, das sind die bescheidenen Forderungen, die sie – um die Unerreichbarkeit wissend – stellt. So einfach und schlicht sich auch diese Szene im Film ausnimmt, sie wird zu einem schrillen, Aufschrei wider das Unrecht, das ein grosser Teil der Menschheit über sich ergehen lassen muss.

Der Film, der nach dem gleichnamigen Roman von Craciliano Ramos (Edition Gallimard, Collection Croix du Sud, Frankreich) gedreht wurde, ist speziell auch für das Verständnis reifer Jugendlicher zur Dritten Welt geeignet.

Le Boucher

(Der Metzger)

Produktion: Frankreich, 1970

Regie: Claude Chabrol

Darsteller: Stephane Audran, Jean Yanne

Verleih: Idéal-Film, Genf

kh. Bilder der in spätsommerliche Farben getauchten Landschaft von Perigord in Frankreich entzücken das Auge des Betrachters während des ganzen Films. Zarte Pastelltöne erinnern an Gemälde der Impressionisten. In dieser stillen, friedlichen Gegend spielt sich ein erschütterndes Drama ab, das in seiner so verhaltenden Darstellungsart tief bewegt.

Zu Beginn wird man gleichsam als Gast zu einer ländlichen Hochzeit geladen, wo fröhlich, doch keineswegs ausgelassen gefeiert wird. Das ganze Dorf ist dabei, man tanzt und trinkt Champagner. Der Lehrer hat ein Mädchen aus dem Dorf zur Frau genommen. Hélène, die hübsche Directrice der kleinen Dorfschule, ist auch eingeladen. Ihr Tischnachbar ist der junge Metzger «Popaule», mit dem sie sich angeregt unterhält. Am späten Nachmittag, nach dem Fest, begleitet er sie nach Hause. Leicht beschwipst spazieren die beiden durch die menschenleeren Strassen zum Schulhaus, wo Hélène wohnt. Ein neuer Tag beginnt in der Schule. In der Pause tuscheln zwei Knaben, lautlos fährt ein Polizeiauto am Schulhaus vorbei. Im Wald soll die Leiche eines Mädchens gefunden worden sein. Doch stört diese unheimliche Kunde die dörfliche Idylle noch nicht. Man überlässt die Angelegenheit den aus der Stadt hergereisten Polizisten. Es ist draussen im Wald geschehen, fern vom Dorf. Die Beziehung zwischen Hélène und Popaule nimmt weiterhin ihren freundschaftlichen Fortgang. Er bringt ihr auserlesene Fleischstücke, die er auch zubereitet, man geht ins Kino. Sie schenkt ihm ein Feuerzeug zum Geburtstag. Popaules Zuneigung wächst, doch Hélène möchte es beim freundschaftlichen Verhältnis belassen. Bei einem Schulausflug findet die Klasse die Leiche eines Mädchens. Wieder hat der Täter dem Mädchen mit einem

Menschen, die sich im Schatten bewegen: «L'Armée des Ombres» von Jean-Pierre Melville

Stellmesser tödliche Wunden beigebracht. Neben dem Mädchen – es ist die jungverheiratete Frau des Lehrers – liegt das Feuerzeug, das Hélène dem Metzger geschenkt hat. Ein schrecklicher Verdacht wird geweckt. Hélène behält das Feuerzeug für sich; erleichtert darf sie bald feststellen, dass Popaule noch immer im Besitz eines gleichen Feuerzeuges ist. Alles scheint wieder seinen normalen Gang zu nehmen. Inzwischen wird ein drittes Mädchen tot aufgefunden, und wieder tappt die Polizei im dunkeln.

Schliesslich findet Popaule sein Feuerzeug in Hélènes Wohnung und weiss nun, dass sie ihn verdächtigt haben muss. Er nimmt es wieder zu sich, und als Hélène erfährt, dass Popaule es genommen hat, weiss sie, dass er der Mörder ist. In panischer Angst verriegelt sie alle Türen, doch Popaule erscheint, das Messer in der Hand, und versucht, Hélène zu sagen, dass er sie liebt, dass er nichts für seine Taten könne. In dieser ausweglosen Situation ersticht er sich selber. Sie fährt ihn ins Spital, wo er gleich nach der Einlieferung stirbt. Auf der Rückfahrt ins Dorf hält sie an und erwartet, allein am Fluss stehend, den anbrechenden Tag.

Es ist Chabrol gelungen, diese Geschichte auf meisterliche Art in Bildern zu fassen. Wir betrachten ein Kunstwerk, bei dem alles stimmt, einen sowohl inhaltlich wie auch formal abgerundeten Film. Es ist dem Regisseur hoch anzurechnen, dass er dem Reisesrischen nicht erlegen ist und die «Suspense» in Schranken hält. Die Menschen sind hier wichtiger als die spannende Handlung. Gemessen, im Rhythmus der wiederkehrenden Glockenschläge der Dorfkirche, läuft das Geschehen ab. Warum nun aber all das Schreckliche in dieser pastoralen, friedlichen Welt, wo alles noch in Ordnung zu sein scheint? Es ist schwierig, hier eine Antwort zu finden. Böse Mächte sind überall, wo Menschen sind. Doch so unausweichlich ist die Antwort wohl nicht. Chabrol deutet noch anderes an.

Das gestörte Verhältnis zu seinem Vater, das Popaule erwähnt, dann sein fünfzehnjähriger Militärdienst, von dem er immer wieder berichtet, der ihn – in Algerien und Indochina – entmenslicht hat. Vielleicht hat die nicht erwiderte Liebe zu Hélène auch zu seinen krankhaften Taten beigetragen, sicher hat sie seine Vereinsamung vertieft. Hélènes Einsamkeit tritt am Schluss offen zutage. Ihr scheinbar geordnetes Leben, das sie glaubte, allein auf sich gestellt, führen zu können, liegt gebrochen vor ihr. Die Verantwortung, die sie ihren Schülern gegenüber auf sich nehmen konnte, war Popaule – dem Mann, den sie hätte lieben müssen – gegenüber zu schwach.

The Liberation of Lord Byron Jones

(Die Glut der Gewalt)

Produktion: USA, 1970
Regie: William Wyler
Darsteller: Lee J. Cobb, Roscoe Lee Brown, Lola Falana, Anthony Zerbe
Verleih: Vita-Film, Genf

rn. Altmeister William Wyler (68) hat auf der Leinwand «die Glut der Gewalt» entfach: Der aus dem Elsass gebürtige Hollywood-Veteran, dessen grosse, realistisch-engagierte Phase mit Werken wie «The Best Years of our Live», «Detective Story» oder «The Desperate Hours» bereits über 15 Jahre zurückliegt, lässt das verzehrende Feuer des Rassenhasses auflodern. Sein neuestes Werk «The Liberation of Lord Byron Jones» wird zur Anklage wider weisse Brutalität und Arroganz, zu einem Abgesang auch auf die gutgemeinten Poitier-Rührstücke wie etwa «In the Heat of the Night», die sich in den Wunschvorstellungen einer möglichen Integration von einsichtigen Menschen in der letztlich doch schönen und heilen Welt Amerikas bewegen. Wyler, der seinen Film nach einem Roman des Südstaaten-Farbigen Jesse Hill Ford gedreht hat, will die Wirklichkeit der Auseinandersetzung zwischen Schwarz und Weiss ohne «Make-up» zeigen: eine Auseinandersetzung, die mit Negerblut auf dem Hintergrund von Vergewaltigung und Mord unter der schweigenden Decke von «Law and Order» geschrieben wird...

Und das ist Wylers Realität des Südens: Im friedlichen Städtchen Somerton in Tennessee, in dem alles paradiesischen Frieden und idyllische Naturschönheit atmet, spielt sich ein «ganz alltägliches» Drama ab, ohne dass die Kunde davon über die Ortsgrenze dringt. Für einen Moment ist die «Glut der Gewalt» entfacht worden, für einen Augenblick herrscht Mord und Totschlag, ehe wieder fragwürdige Monotonie in überlieferte Daseinsordnung einkehrt. Der patriarchalische, reiche Rechtsanwalt Oman Hedgpath (Lee J. Cobb), der

das kleine Städtchen beherrscht, verhindert, dass sich der farbige Geschäftsmann L. B. Jones (Roscoe Lee Brown) von seiner ungetreuen jungen Frau Emma (Lola Falana) scheiden lässt, weil sonst deren Verhältnis mit dem weissen Ortspolizisten Willie Joe Worth (Anthony Zerbe) vor Gericht zur Sprache kommen würde. Er animiert vielmehr den brutalen Polizisten, die Angelegenheit «privat» zu regeln. Mit dem Erfolg dass der «Bulle» den Negerkurzerhand umbringt. Der Mord wird vertuscht, der Polizist bleibt im Amt, Ruhe und Ordnung sind wieder hergestellt. Und Friede waltet überall...

Es ist William Wyler wohl gelungen, einen bitterbösen und zugleich spannenden, einen harten und nervenkitzelnden Film zu machen, der allerdings ganz dem konventionellen Hollywood-Stil verhaftet bleibt. «Detective Story», 1951 in schwarzweiss gedreht, mit dem aggressiven Kirk Douglas in der Hauptrolle, wirkte dazumal wohl echter in der Anklage der Gewalt als heute «Liberation of L. B. Jones», dessen Schluss symbolisieren soll, dass wer Gewalt sät, Gewalt erntet. Das böse Ende wirkt eher als emotionell-befreiender, «Genugtuung» spendender Racheakt, denn als zwangsläufige Verstrickung einer intoleranten Gesellschaft in immer neue Furcht und immer tieferen Hass. Trotzdem: der «Oldtimer» aus der Traumfabrik hat einen mutigen Film gedreht, den ihm die weissen Rassisten so bald wahrscheinlich nicht verzeihen werden.

Lee J. Cobb als Rechtsanwalt in
«The Liberation of Lord Byron Jones»



Qui?

Produktion: Frankreich, 1969
Regie: Léonard Keigel
Darsteller: Romy Schneider, Maurice Ronet
Verleih: Ideal-Film, Genf

kh. Kriminalfilme im Stile Hitchcocks verfehlen ihre unterhaltende Wirkung selten. Auch in dieser französischen Produktion spielen Leichen eine wichtige Rolle und sollten wohl das Interesse des Zuschauers bannen. Doch genügen etwas Nervenkitzel und Psychologie nicht, um die Spannung durchzuhalten. Die Figuren sind zu klischeehaft gezeichnet, als dass sie glaubhaft wären: der wohlhabende, weitgereiste Architekt, dem Flugzeug und schnellste Autos zur Verfügung stehen; die geschiedene Gattin, die sich noch immer mütterlich um ihn sorgt; der misstrauische, böse Bruder; die in Paris arrivierte, chiche Österreicherin. Dabei könnte man sich von der Handlung her einen ordentlichen Thriller durchaus vorstellen.

Ein junges Paar verlässt im Morgengrauen mit einem Sportwagen ein bretonisches Dorf. Sie haben sich gegenseitig eben heftig beschimpft, sogar ein Schuss ging los, ohne jedoch Unheil anzurichten. Er fährt wie ein Wahnsinniger dem Meer entgegen, die Bremsen versagen, und in imposanter Manier fliegt der Wagen über die hohen Klippen ins Wasser und versinkt. Wenig später sieht man die Frau benommen auf den Steinen sitzen, ein Mann kümmert sich um sie, die Polizei ist zur Stelle. Der Mann ist der Bruder des Lenkers, von dem jede Spur fehlt. Er fährt die Frau nach Hause; sie fürchtet sich jedoch, in ihre eigene Wohnung zu gehen, und zieht zu ihm. Schon bald entwickelt sich ein Liebesverhältnis zwischen den beiden. Er versucht, sich über den Tod seines Bruders Klarheit zu verschaffen, und stösst dabei auf Indizien, die seine Geliebte belasten. Diese fühlt sich ständig bedroht und glaubt, verfolgt zu werden. Schliesslich taucht denn auch wirklich der Totgeglaubte wieder auf, in einem Handgemenge erschlägt sie ihn und begräbt die Leiche im Garten. Inzwischen wurde eine andere, verstümmelte Leiche im Meer, unweit des Unfallortes, gefunden und vom Bruder identifiziert. Damit sind auch die Indizien, die die Frau belasten, vermeintlich weggefallen. Ohne zu wissen, dass sie seinen Bruder erschlagen hat, fährt er mit ihr ans Meer. Während eines Regengusses jedoch kommt die im Garten begrabene Leiche zum Vorschein, und die Polizei unterbricht die glücklichen Tage am Meer. Eine ziemlich aufregende Handlung also, die doch einiges hergeben sollte. Leider wird sie zu oberflächlich und auf routinemässige Art in Szene gesetzt. Es bleibt alles vordergründig, und auch das Schaurig-Unheimliche wirkt eher komisch. Dementsprechend agieren denn auch die Darsteller eher lustlos. Somit darf auch der Unterhaltungswert des Films nicht allzu hoch veranschlagt werden.