

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater

**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

**Band:** 25 (1973)

**Heft:** 20

**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:** 18.01.2026

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

# FILMKRITIK

## **Viskningar och rop** (Schreie und Geflüster)

Schweden 1972. Regie: Ingmar Bergman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/299)

Der langen Reihe seiner «Frauenfilme» – zu denen unter anderen «Sehnsucht der Frauen» (1952), «Frauenträume» (1955), «Das Schweigen» (1963), «Persona» (1966) und «The Touch» (1971) gehören – hat Ingmar Bergman mit «Viskningar och rop» einen neuen und vielleicht seinen bisher eindrücklichsten hinzugefügt. Ich wüsste keinen lebenden Regisseur zu nennen, in dessen Werk Frauen eine bedeutendere Rolle spielen. Mit seinen hervorragenden schwedischen Darstellerinnen hat Bergman seit bald drei Jahrzehnten ein weibliches Universum geschaffen, das in der neueren Kultur- und Geistesgeschichte kaum seinesgleichen hat und in dem er sich in immer neuen Variationen mit den ihm eigenen Themen auseinandersetzt. Er hat diese Schauspielerinnen nicht nur zu einem äußerst sensiblen Instrumentarium seiner Bildwelt geformt, sie sind für ihn auch zu einer ständigen Quelle psychologischer, künstlerischer und menschlicher Inspiration geworden. «Schreie und Geflüster» wird vorab geprägt durch den Charakter und die ungeheuer intensive Präsenz von Harriet Andersson (seit 1953 Bergman-Darstellerin), Ingrid Thulin (seit 1957) und Liv Ullman (seit 1966), mit denen sich neu die ebenbürtige Kari Sylwan vereint.

«Die Erde ist nicht rein, das Leben ist nicht gut, die Menschen sind nicht böse und auch nicht gut. Sie leben, wie sie können, von Tag zu Tag» (August Strindberg, Ein Traumspiel) – diese Sätze könnten als Motto über «Schreie und Geflüster» gesetzt werden. Die Beschäftigung mit Theaterinszenierungen Ibsens und Strindbergs in den letzten Jahren haben ihre Spuren in Bergmans neuem Film hinterlassen, der gleichsam eine Synthese der Themen aus früheren Filmen – «Das Schweigen», «Persona», «Die Stunde des Wolfs», «Schande» und «Passion» – darstellt. In einem herrschaftlichen Landhaus der Jahrhundertwende liegt Agnes im Todeskampf, von Harriet Andersson mit erschreckender Selbstentäußerung gespielt. Sie ist unverheiratet und führt bis zuletzt ein Tagebuch, in dem sie die glücklichen Momente ihres einsamen Lebens zur Erinnerung festhält. Mit ihrer Haushälterin (Kari Sylwan) ist sie freundschaftlich verbunden, seit diese ihr kleines Kind verloren hat. Um Agnes bei ihrem schweren Krebsleiden beizustehen, sind ihre beiden verheirateten Schwestern, Karin (Ingrid Thulin) und Maria (Liv Ullman) eingetroffen.

Angesichts des Todes offenbaren sich Charakter und Wesen dieser vier Frauen. Agnes erträgt ihr schweres Los gefasst und geduldig; der Pastor (Anders Ek, der tragische Clown aus «Abend der Gaukler»), dem Tod gegenüber ebenso hilflos wie der Arzt, sagt von der Verstorbenen, ihr Glaube sei stärker gewesen als seiner. In Rückblenden werden die Existenznöte der beiden Schwestern enthüllt. Maria, die jüngste der drei Schwestern, ist eine hübsche, kokette, sinnliche Frau, die sich selbst geniesst, mit andern jedoch nur zu oberflächlichen Beziehungen fähig ist. Sie hatte eine Affäre mit dem Hausarzt; ihr schwächerlicher Mann unternahm einen Selbstmordversuch. Karin, die älteste, ist mit einem ausgetrockneten Diplomaten verheiratet, den sie hasst. Um sich ihm zu verweigern, drückt sie eine Glasscherbe in ihr Geschlecht – ein entsetzliches Bild des Ekels, der Verzweiflung und der Entfremdung. In ihrer Berührungsphobie und Kontaktunfähigkeit weist sie zunächst Marias freundschaftliche Annäherungsversuche zurück. Erst nach dem Tode von Agnes kommt es zu einem Moment euphorischer Kommunikation, in der sich jahrelange

Verkrampfung in zärtlichen Gesten löst. Aber schon nach der Beerdigung schliesst sich jede wieder in ihr Gefängnis aus bürgerlicher Fassade, Kälte und Härte ein – an der Seite steriler, zynischer Männer sind sie noch im Leben bereits tot. Für die Dienste der Magd, deren Wesen sie nicht erkannt haben, lassen sie sich gerade noch zu einem schäbigen Almosen herab.

Als einzige für das Leben und gegen den Tod gewappnet erscheint Anna, die Magd. Diese urmütterliche, Wärme und Geborgenheit ausstrahlende Frau ruht in sich. Ihre Liebesfähigkeit und ihr Glaube – für sie ist das Gebet so natürlich und selbstverständlich wie der Biss in einen Apfel – machen sie zu einer Hingabe fähig, die den Tod überdauert. Sie allein kann aus der Fülle ihres ungebrochenen Lebens, ihrer Seele und ihres Gemüts heraus der Sterbenden helfend beistehen. Sie steigt zu der Todkranken ins Bett und legt sie an ihre grosse, weiche Brust, körperliche und seelische Wärme spendend. Fast die gleiche Szene wiederholt sich nochmals in der Schlüsselsequenz des Films: In einer traumhaften Vision sieht Anna die tote Agnes weinen und nach ihren Schwestern verlangen, die sich ihr aber verweigern, die Probe nicht bestehen. Anna aberbettet Agnes in ihren Schoss – zusammen bilden sie eine «Pietà». In dem ausserordentlich gewagten, weil missdeutbaren Bild, fasst Bergman seinen Film wie in einen Brennpunkt zusammen: Das Leben hat seine Erfüllung im Tode gefunden; aus Leiden und Qualen wird der Mensch durch Liebe und Hingabe erlöst. Mit diesem, von christlichem Glaubensinhalt nicht abzulösenden Bild der «Pietà» scheint Bergman einer Überzeugung Ausdruck zu geben, die er schon vor drei Jahren in einem Selbstporträt äusserte: Für ihn sei die Frage nach der Erlösung des Menschen ausschliesslich ein religiöses, kein politisches Problem. In einem Interview am diesjährigen Festival von Cannes sagte Bergman: «Ich habe den Schrecken vor dem Tod verloren. Er erscheint mir jetzt wie ein erlöschendes Licht, als eine Fortdauer, wie wenn das Leben auf andere Weise weitergeht.» Im Gegensatz zu früheren Werken, die in Düsternis und Zweifel enden, mündet «Viskningar och rop» in eine poetisch-heiter ausklingende Erinnerung von Agnes: Die vier weissgekleideten Frauen wandeln gemeinsam in einem grünen «Paradies» unter sonnendurchfluteten Bäumen, ein Bild ungetrübten Glücks – «und so nehmen Wispern und Schreie ein Ende» (für Faust besteht das vollkommene Glück dann, wenn er zum Augenblick sagen kann: Verweiledoch!).

«Viskningar och rop» ist Bergmans formal bisher am strengsten stilisiertes und strukturiertes Werk. Der ganze Film wird durch Rotblenden und Porträts der vier Frauen in Kapitel aufgeteilt (Struktur und Aufbau des Films wird Walter Vian in einer der nächsten Nummern näher analysieren). Ausserordentlich bewusst und wirkungsvoll setzt Bergman die Farben ein: Rot und Schwarz dominieren die Interieurs des Herrenhauses, Weiss und Schwarz die Kleider der Frauen. Das stumpfe Rot umgibt erstickend die in eine feindliche Welt ausgestossenen Menschen, die zwischen Liebe und Tod auf das Glück warten. Das Schwarz ist Ausdruck der erstarren, verhärteten bürgerlichen Fassade, der Trauer um Agnes, der Trauer auch über die innere Leere und Verzweiflung von Karin und Maria sowie über «diese dunkle und schmutzige Erde, den leeren und grausamen Himmel» (Worte des Pastors). Noch kaum jemals hat Bergman knappste Mittel derart sicher, ungekünstelt und wirkungsvoll eingesetzt, um Existenznot, Lebensangst, Einsamkeit, Kontaktlosigkeit, Verzweiflung und «die Wand aus lauter Lügen» zu zeichnen. Ebenso überzeugend hat er dagegen die lichten Farben der Erinnerung, der Jugend und des Glücks, hat er vor allem in der Gestalt der Anna ein Zeichen der Hoffnung gesetzt: Anna vermag ohne Furcht und Ekel den Tod ihres Kindes, dann jenen der Herrin und Freundin zu akzeptieren, weil sie ein natürliches Leben der Güte und Liebe akzeptiert. Bergmans grosser Film hat verschiedene Schichten, die im Rahmen einer solchen Besprechung nicht auszuloten sind; jeder Zuschauer mag sich mit seiner eigenen Erfahrung selbst damit auseinandersetzen. Unberührt von diesem ungeheuer eindringlichen Psychodrama, das zugleich tiefgründendes Mysterienspiel ist, dürfte kaum jemand bleiben.

Franz Ulrich

## **L'invitation** (Die Einladung)

Schweiz/Frankreich 1973. Regie: Claude Goretta (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/289)

Ohne Staatsaktion, vielmehr sachte, im Stil der kleinen Milieu-Studie hat der Westschweizer Claude Goretta («Le fou», «Le jour des noces» u. a.) seinen neuen Film inszeniert. Dennoch führt er mit «L'invitation» bemerkenswert direkt ans Zentrum dessen heran, was an Auffassungen und Verhaltensweisen für das Leben in unserem Lande – Goretta meint: in einer bestimmten sozialen Schicht – als bestimmd erscheint. Dieser Erfolg hängt damit zusammen, dass Goretta nicht von Aussenseitern her auf die Gesellschaft blickt, sondern letztere sich selber darstellen lässt.

Zu solcher Selbstdarstellung führt eine Nachmittags-Party die Belegschaft eines Büros. Ihr Kollege Rémy Placet, scheuer und verträumter Junggeselle, hat sie eingeladen auf den gediegenen Landsitz, den er gegen die zu Bauland gewordene städtische Liegenschaft seiner verstorbenen Mutter eingetauscht hat. Überraschung bei den einen, Skepsis bei den andern ob dieser ungewohnten Einladung lassen ahnen, dass die Generosität Placets nicht allen gleich angenehm ist. Bei der Ankunft der Gäste gibt es grosse Augen angesichts des plötzlichen Wohlstands ihres Kollegen, den sie eben noch wegen des Verlusts seiner Mutter glaubten bemitleiden zu müssen. Die noch etwas steife Party wird von Maurice, dem polternden Witzbold der Gesellschaft, in Bewegung gebracht, man lacht, tanzt, besichtigt Haus und Garten, beklopft fachmännisch und schätzt ab. Alkohol und Hitze tun ihre Wirkung, lösen die Hemmungen und die Zungen, befördern Ausgelassenheit und Aggressionen an die Oberfläche.

Bemerkenswert ist, dass Goretta dieses Gesellschaftsspiel – das seine Vorbilder in Literatur und Film hat – mit dem Blick fürs helvetische Mass in Szene setzt. Da wird



– vielleicht von der Diener-Figur François Simons abgesehen – nicht in vager Bedeutungstiefe gemacht und nicht in schneller Karikierung, wiewohl der Film karikierende Elemente kennt und auch mit Witz an sein Thema herantritt. Goretta hat Zeit, die Dinge sich entwickeln zu lassen in einer scheinbar lockeren, manchmal fast zufällig wirkenden Folge von Begebenheiten. In der Verknotung dann kommt es zur kurzen dramatischen Konfrontation: Vize-Bürochef Lamel, ordnungsliebender Ehrenmann und Patriot, sieht sich in seinem Misstrauen bestätigt: Placets Einladung ist Angeberei. Der Verschleuderung, die im übertriebenen Aufwand einschliesslich angeheuertem Butler steckt, folgt die Anarchie, folgen Sittenlosigkeit, Exzesse und Besudelung der Tradition auf dem Fusse.

Dass es wegen Lamels handgreiflichem Einsatz für die Wiederherstellung der Ordnung zur Auseinandersetzung kommt, dass einige sich ihm entgegenstellen, andere zu beschwichtigen suchen, diese Reaktionen täuschen nicht darüber hinweg, dass keinem der Gäste ganz behaglich ist an diesem Sommernachmittag in Placets Garten. Einzig Mermet, der stets mit den Seinen beschäftigte Familienvater, macht ziemlich ungeniert Gebrauch von den Möglichkeiten, die ihm die Einladung bietet. Ansonsten versetzt der Gegensatz zwischen ihrer eigenen Situation und derjenigen Placets, zwischen ihrem Alltag und diesem Party-Erlebnis, allen einen ziemlichen Schock, den sie bloss mehr oder weniger deutlich zeigen. Dass da einer über so viel Luxus verfügt und darob keineswegs ins Jammern über die Sorgen gerät, die ihm sein Reichtum bereitet, dass man so unverkrampt dem Leben und seinen Möglichkeiten gegenüberreten könnte, das ist für die meisten nicht akzeptabel; oder mindestens nicht nachvollziehbar. Placet selber erschrickt nachträglich ob dem eigenen Mut und schlüpft eiligst wieder in die Rolle des unscheinbaren Büroangestellten hinein. Als einzige hat die Lehrtochter Aline die heuchlerische Verklemmtheit ihrer Kollegen durchschaut und daraus Konsequenzen gezogen: Im Schlussbild, das mit jenem des Beginns identisch ist, fehlt sie – an ihren Platz ist ein neues Mädchen getreten.

«L'invitation» ist unter den bisherigen Arbeiten des Genfer «Groupe 5» diejenige, die am ehesten verständlich macht, von welchem Malaise in all diesen Filmen – meist indirekt oder in Dialogen – die Rede ist. Er benennt es konkret und verständlich als die Folge einer Lebenshaltung, die das System, die Prinzipien, die Gesetze, den Besitz (oder die Sicherheit) über den Menschen stellt und sich in der Anstrengung um ihre Verwirklichung der Freiheit und aller Spontaneität begibt. Es ist eine im tiefsten unschöpferische Haltung, die den Wunsch nach Selbstverwirklichung vom Menschen weg in die tote Dingwelt hinausprojiziert. Goretta macht das sichtbar, ohne klinisch zu sezieren und mit einem bescheidenen Aufwand an dramatischer Zuspitzung. Dies kennzeichnet die Ökonomie und das grundsätzliche Gelingen seines Unterfangens.

Daneben gibt es im einzelnen Mängel der Inszenierung – die erstmalig zur Verwendung kommende Farbe macht gelegentlich noch Schwierigkeiten –, die zu registrieren sind. Erwähnung verdient anderseits aber auch der geschickte Einsatz der Darsteller, die zum Teil aus früheren Filmen schon bekannt, ihre Figur massvoll typisieren, ohne die Realität aus dem Blickfeld geraten zu lassen.

Edgar Wettstein

---

## Festival-Termine

Festival international du Cinéma en 16 mm, Montréal: 23. bis 28. Oktober 1973; 9th Chicago International Filmfestival: 2. bis 12. November 1973; 3<sup>e</sup> Festival International du court métrage pour la jeunesse, Paris: 5. bis 8. November 1973; Festival international de cinéma documentaire et de court métrage de Bilbao: 19. bis 24. November 1973; Festival dei popoli – XIV. Internationales Festival des sozial engagierten Dokumentarfilms, Florenz: 3. bis 9. Dezember 1973.

## **The Day of the Jackal** (Der Schakal)

USA/Frankreich 1973. Regie: Fred Zinnemann (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/275)

Auf General de Gaulle wurden, in der Folge des Algerienkrieges, mehrere Anschläge geplant, von denen immerhin sechs aufgedeckt worden sind. Auf Grund von einschlägigen Aktenkenntnissen hat der junge englische Autor Frederick Forsyth den Bestseller «The Day of the Jackal» geschrieben, eine gekonnte Mischung aus Fakten und Fiktion. Die Schilderung dieses «7. Attentats» auf den französischen Staatschef hat Fred Zinnemann in einen spannungsgeladenen Leinwandthriller umgesetzt, der offensichtlich zu einem ebensolchen Publikumserfolg zu werden verspricht wie seine früheren Bestseller-Verfilmungen «From Here to Eternity» (James Jones, 1953) und «The Nun's Story» (Kathryn Hulme, 1959).

Nach einem missglückten Attentat der geheimen Armeeorganisation OAS auf de Gaulle wird als letzter Versuch ein Berufskiller mit besten Referenzen (Anschlag auf Trujillo usw.) angeheuert. Der «Schakal», so lautet sein Codename, operiert von London aus: Er schafft sich mit Passfälschungen falsche Identitäten, gibt eine Präzisionsflinte in Auftrag und löscht sorgfältig alle Spuren, um unbemerkt von Italien aus in Frankreich einreisen zu können. Die französischen Behörden bekommen von der Sache Wind, der Innenminister bildet einen Krisenstab, da der General seine Auftritte in der Öffentlichkeit nicht ändern will, und beauftragt den Kommissar Lebel mit der Suche nach dem unbekannten Attentäter. Die geschickte Spannungsdramaturgie des Films beruht im wesentlichen darauf, dass die Vorbereitungen des Schakals (der kaltblütig jeden, ob Mann oder Frau, aus dem Wege räumt, der seinen Auftrag gefährden könnte) den Aktionen Lebels gegenübergesetzt sind: Abwechslungsweise sieht man den einen oder andern an der Arbeit. Zwar gelingt es Lebel, den weiblichen Spitzel, der den Schakal über die Polizei auf dem laufenden hält, auszuschalten; in Paris angekommen, taucht der Schakal jedoch unauffindbar unter. Die aufregende Jagd kommt zum Stillstand, Lebel scheint am Ende seiner Weisheit zu sein, der Film tritt minutenlang an Ort – bis Lebel schliesslich doch noch zufällig auf den Schakal stösst und ihn in letzter Minute unschädlich machen kann. Fred Zinnemann hat diese Killerstory dramaturgisch perfekt inszeniert; sie läuft ab wie eine präzise konstruierte, metallisch kalte Höllenmaschine à la James Bond und bleibt spannend bis zum Schluss, obwohl man ja den Ausgang zum vornherein kennt. Handwerklich-professionell weist der «Schakal» ein beachtliches Kaliber auf. Weniger befriedigend ist, dass der Streifen keine über eine blosse vordergründige Spannungsunterhaltung hinausgehende Ambitionen und Qualitäten besitzt. Die sorglose Mischung aus purer Erfindung und Halbauthentizität lassen das Geschehen konstruiert und unwahrscheinlich wirken. Nicht einmal die Originalversion sucht ein authentisches Milieu zu schaffen: Von Wien über Genua bis Paris – ob OAS-Boss, Minister oder im türkischen Bad – wird Englisch gesprochen: man wäre kaum überrascht, wenn auch die De-Gaulle-Attrappe einen patriotischen speech auf englisch zu halten begäne. Zinnemann macht keinen Versuch, die Motivation des Killers psychologisch oder sonstwie aufzuhellen, und auch die historisch-politische Situation im Frankreich der frühen sechziger Jahre scheint ihn nicht im geringsten zu interessieren. Der Schakal ist eine perfekt funktionierende Tötungsmaschine, die nicht aus Hass oder einer sonstigen almodischen Gemütsbewegung tötet, sondern weil es sein Beruf ist und man ihn dafür bezahlt – de Gaulle ist ihm gerade eine halbe Million Dollar wert. So gut Edward Fox seine Sache als Schakal macht, er bleibt eben doch eine blosse, unmenschliche Konstruktion. Menschliches Profil aus Fleisch und Blut besitzt, wenigstens in Ansätzen, nur der von Michel Lonsdale bemerkenswert gut dargestellte Kommissar Lebel.

Der Regisseur Zinnemann scheint eine Vorliebe für Männer zu haben, die einem Prinzip, einer Verpflichtung oder Überzeugung bis ins letzte die Treue halten. In



diese Kategorie gehören der Sheriff in «High Noon» (1952) – von vielen als Western-Klassiker hoch geschätzt, von andern heute als «Durchhalte»-Film der McCarthy- und Koreakriegszeit geschmäht – und Thomas Moore in «A Man for All Seasons» (1966), gehört auch der Schakal, obgleich in einer Negativ-Ausgabe sozusagen. Allerdings sind die Beziehungen zu diesen früheren Werken nur oberflächlich, da Zinnemann in den Schakal nichts als sein handwerkliches Können investiert hat. Nach einem persönlichen Engagement sucht man vergeblich. «Der Schakal» ist nicht mehr als ein reibungslos ablaufender Konfektionsstreifen, der nur sich selbst darstellt.

Franz Ulrich

### **Les noces rouges**

Frankreich 1973. Regie: Claude Chabrol (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/283)

Es tönt wie eine Moritat: Mann in den besten Jahren ist verheiratet mit Frau, die kränklich, müde und unfroh dahinserbelt. Frau mit unehelichem Kind ist reich, doch ohne Liebe verheiratet mit kaltem, glänzendem Politiker. Beide begegnen sich, lieben sich auf den ersten Blick, begehren einander, je heimlicher desto leidenschaftlicher, und dürsten alsbald nach Freiheit. Die kränkelnde Frau wird gnädig mit einer Überdosis Medizintropfen auf ewig eingeschläfert. Noch steht der unbequeme

Mann im Weg, der dieser rasenden Liebe auf die Spur kommt, sie scheinbar versteht, aber zur Erpressung benutzt. Er wird von den beiden erschlagen und im Auto verbrannt – ein vorgetäuschter Unfall. Die Polizei untersucht nach geheimnisvoller «Weisung von oben» nur oberflächlich und so wäre alles in schönster Ordnung, wenn nicht das Kind sein Mutterbild reinhalten möchte von jedem Verdacht und gerade dadurch den Stein des Verhängnisses ins Rollen brächte...

Es ist keine Moritat und das Drehbuch nicht erfunden, es ist ein authentischer Mordfall, der in Frankreich vor Gericht noch hängig sein soll. Claude Chabrol hat versucht, die Tragik dieser hungrig brennenden Leidenschaft im Bildablauf lebendig zu machen, und doch fällt es schwer, menschliches Verständnis oder Wärme für diesen Fall aufzubringen. Im letzten Bild fragt der Polizeibeamte die beiden: Warum seid ihr nicht einfach zusammen fortgegangen? Es ist ihnen gar nie in den Sinn gekommen, zusammen fortzugehen: War ihnen das Aufgeben von Luxus und Legalität zu beschwerlich, haben sie «im Rauschen ihres Blutes» jeden klaren Gedanken verloren? Die Antwort bleibt offen. Das unberührte Gefühl und kühle Unbehagen nach diesem Film röhrt vielleicht nur davon her, dass diese Leidenschaft so gar nichts von der Unausweichlichkeit umfassender Liebe ausstrahlt, sich nur auf die hungrigen Körper beschränkt, dass die beiden sich gar nichts zu sagen haben, und im Hintergrund schon die graue Gestalt des Überdrusses und der Vergänglichkeit des Begehrens zu warten scheint. Es röhrt vielleicht auch daher, dass die beiden Stars ihre Rollen nur als Rollen spielen, und selber nicht sonderlich ergriffen scheinen – fast ist es, als müsste Michel Piccoli jedesmal einen innern Anlauf nehmen, bevor er sich wieder auf Stéphane Audran stürzt...

Einzig Hélène, die halbwüchsige Tochter, spielt ihre Rolle restlos überzeugend. Allzuvielen Szenen streifen den Kitsch, und die heiße Liebesumarmung vor dem lodernen Feuer, darinnen der Kerl verbrennt, steht schon jenseits der Grenze des guten Geschmacks. Chabrol möchte, dem Eingangszitat zufolge, das Geschehen mit der Schicksalstragik antiker Tragödien vergleichen. Es ist ihm aber nicht gelungen, die Handlung glaubwürdig aus der Banalität in übermenschlich-vorbestimmte, unabwendbare Zusammenhänge zu heben.

Elsbeth Prisi

## TV/RADIO-TIP

Samstag, 20. Oktober

20.15 Uhr, ZDF

### **The Two-Faced Woman**

(Die Frau mit den zwei Gesichtern)

Spielfilm von George Cukor (USA 1941), mit Greta Garbo, Melvyn Douglas, Constance Bennet. – Mit einem New Yorker Zeitungsverleger frisch verheiratetes Naturkind verwandelt sich in ihre elegante, weltgewandte «Zwillingschwester», um ihren Mann aus der Grossstadt heimzuholen. Zweifellos ist der letzte Film der Garbo (in einer Doppelrolle) nicht ihr bester, da nicht zuletzt die Grenzen ihrer darstellerischen Möglichkeiten sichtbar werden.

Sonntag, 21. Oktober

17.15 Uhr, DRS II

### **Der Stier von La Plata**

Ein junger Hochschuldozent und Gelegenheitsdichter hat mit seiner beruflichen Karriere Schwierigkeiten, die sich bald auch auf sein Eheleben auswirken. Seine Frau wird ihm untreu – zumindest glaubt er dies und lässt sie daher von einem Detektivpaar überwachen. Was wirklich geschehen ist und was unser Held sich nur eingebildet – vielleicht auch bloss geträumt – hat, wird wohl nie ganz auszumachen sein (Zweitsendung: Donnerstag, 25. Oktober, 20.10 Uhr).