

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater  
**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 25 (1973)  
**Heft:** 21  
**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>**

wagte, einmal etwas anderes zu machen, als Text zu bebildern. Denn viel mehr noch als der Text ist das Bild interpretierbar. Wenn ich zwanzig sage, dann weiss jeder, was damit gemeint ist. Zeige ich aber zwanzig Menschen auf einem Bild und nenne die Zahl nicht – dieses primitive Beispiel sei hier erlaubt –, wird der eine sagen: «Ich habe den Eindruck von viel mehr Menschen», der andere das Gegenteil. Und niemand wird ihnen schlüssig beweisen können, dass sie diesen Eindruck nicht haben. Der Fernseh-Journalist wird sich also vorerst hüten, Stilmittel einzusetzen, die nicht eindeutig interpretiert werden können; zu aufreibend ist nämlich heute schon der Kampf um einzelne Wörter. Dass damit ein wesentlicher Bestandteil der Fernseharbeit auf der Strecke bleibt, ist ebenso bedauerlich, wie es sicher ist, dass dieser Zustand noch lange Zeit andauern wird.

Peter Schellenberg

---

## FILMKRITIK

---

### **The Offence** (Sein Leben in meiner Gewalt)

Grossbritannien 1972. Regie: Sidney Lumet (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/313)

Wegen einer Rolle in Sidney Lumets «The Hill» hat Sean Connery seinerzeit seine James-Bond-Karriere unterbrochen. In dem neuen Film Lumets ist er nun auch Produzent; und als Hauptdarsteller hat Lumet ihm eine Rolle gegeben, die ihm wie auf den Leib geschneidert ist: die des schnauzbärtigen Polizeisergeanten Johnson, der eine Serie von Vergewaltigungen minderjähriger Mädchen aufzuklären hat, mit grossem Engagement an die Arbeit geht und, als nach langem erfolglosem Suchen endlich ein Verdächtiger festgenommen wird, diesen Mann während des Verhörs umbringt. Von diesem Mord erfährt man gleich zu Anfang, noch vor den Titeln, in einem Vorspann. Wie es zu diesem Mord gekommen ist, dem Motiv, dem Hergang und den Ursachen, dem spürt der Film nach. Der Blick auf die volle Wahrheit wird erst ganz am Ende freigegeben, und bis dahin ist daraus ein sehr kompliziert gebauter Film mit einem sehr zerstückelten logischen und chronologischen Handlungsablauf geworden. Der Bauplan dieses Films gleicht einem Puzzle, das an manchen Stellen schon recht deutlich das fertige Bild oder zumindest grosse Teile davon erkennen lässt, bei dem aber überall noch weisse Stellen sind, kleine Teile fehlen, die mühselig gesucht und an der richtigen Stelle eingesetzt werden müssen.

Nach jenem erwähnten Vorspann wird breit von der Fahndung berichtet, von der Festnahme des Verdächtigen, vom Verhör, das so plötzlich mit dem Mord und mit der vorläufigen Entlassung des Mörders aus dem Polizeidienst endet: Das ist so eine Puzzlefläche, die schon fertig erscheint, in der der Regisseur aber ganz bewusst kleine Lücken offengelassen hat, nicht nur die Chronologie manipulierend, sondern auch die Detektivanstrengungen des Zuschauers. Überdies fängt Lumet nach diesem ersten Block völlig von vorne an. Ein langes Gespräch zwischen Johnson und seiner Frau legt einen Teil der Ursachen dar, die zur Katastrophe des Mordes, des Versagens als Polizist geführt haben. Ein zweites langes Gespräch, ein Verhör Johnsons durch einen Vorgesetzten, der die Untersuchung leitet, rundet das Bild: Der Polizist ist nicht fertig geworden mit dem, was sein Beruf von ihm verlangte, nicht mit den Bildern, die er sich ansehen musste, Bildern von Gewalt, Blut und Verbrechen. Sexuelle Frustration und Einsamkeit kommt dazu; dass kein Partner da war, dem gegenüber er sich solche Bilder hätte von der Seele reden können.

Aber auch das ist noch nicht die ganze Wahrheit, liefert noch nicht letzte Erklärung.

Und so wird im dritten und letzten Teil noch einmal das Verhör zwischen Johnson und dem Verdächtigen (von dem man nie erfährt, ob er wirklich der Täter war) gezeigt, in voller Länge, mit allen Einzelheiten und ohne manipulierende Zwischenschnitte. Da ist dann wieder das eine Motiv, etwa wenn der Verdächtige seinen Peiniger bittet: «Schlag mich nicht für Gedanken, die du denkst», will sagen, bestrafe mich nicht für die Probleme, die du hast und mit denen du nicht fertig wirst. Im Letzten geht es aber um ein weiteres Motiv, das sich aus Szenen erheben lässt wie jener, in der die beiden Männer sich plötzlich duzen, sich hilfesuchend aufeinanderstützen: Da weiss man dann nicht mehr, wer Verhörer und Verhörter ist, wer Mörder und Opfer, wer Täter und wer Opfer. Was wohl bedeuten will, dass hier eine Abhängigkeit nachgewiesen werden soll, eine doppelte sogar: die Abhängigkeit des Polizisten vom Verbrecher ebenso wie schon vorher die der vergewaltigten Mädchen vom Vergewaltiger. Denn auch das ist ein Motiv für die übersteigerte Reaktion des Sergeanten: Sein Hass ist, siehe die unbefriedigende Ehe, auch sexuell bedingt, ist Konsequenz des Neides; nur allzu gerne wäre der Polizist selber der Verbrecher gewesen, hätte er die Leiber der Mädchen genossen.

Freilich, von der Folgeschwere dieses Befundes einmal abgesehen – es ist doch sehr fraglich, ob hier mehr formuliert wird als eine psychologische Einzelstudie –; der Umgang mit diesem Film wird dadurch so schwierig gemacht, dass eben dieser Befund so unglaublich mühselig ans Licht geholt wird (es zeigt sich auch in dieser Kritik, das wiederholte Anfangen mit: Aber auch das ist noch nicht). Die komplizierte Struktur des Films, seine Schwerfälligkeit und Umständlichkeit, sie lassen sich nicht nur damit entschuldigen, dass Lumet hier ganz werkgetreu ein Theaterstück (John Hopkins' «Diese Geschichte von Ihnen») verfilmt hat. Eigentlich müsste er damit ja seit seiner Verfilmung der «Twelve Angry Men» Erfahrung haben. Ob ein Puzzlespiel das Richtige für die Anlage eines Spielfilms ist, bleibe dahingestellt. Aber schlimm ist die Unfähigkeit Lumets, visuell zu formulieren. Da mag das Thema noch so brisant sein; die Überfrachtung mit Dialog, die Reduktion auf das kammer-spielartige Abfilmen von redenden Köpfen, verbunden mit den wiederholten Neuanfängen, lässt Faszination oft gar nicht aufkommen. Nur gut, dass Lumet seinen Sergeanten von jenen alptraumartigen Bildern wenigstens nicht nur erzählen, sondern sie auch einmal sehen lässt.

Walter Schobert

## **Lady Sings the Blues**

USA 1972. Regie: Sidney J. Furie (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/308)

Die drei Drehbuchautoren des farbigen Musikfilms «Lady Sings the Blues» berufen sich im Vorspann auf die Autobiographie der 1959 im Alter von 44 Jahren verstorbenen Jazz-Sängerin Billie Holiday. Dennoch versichern Kenner der Materie, musikhistorisch stimme in dieser Filmbiographie «so gut wie nichts». Dem ist beizufügen, dass auch der zeitgeschichtliche Hintergrund der dreissiger und vierziger Jahre nur in Form der üblichen Klischees erscheint. Die berühmten Jazzmusiker jener Zeit, mit denen Billie Holiday zeitweise zusammengearbeitet hat – Benny Goodman, Teddy Wilson, Count Basie, Artie Shaw und andere – treten im Film überhaupt nicht auf (ihre Namen erscheinen lediglich in den Schlagzeilen der eingeblendeten Zeitungen), so dass die an Wechselfällen reiche Laufbahn der farbigen Sängering und Blues-Interpretin auch aus dem musikgeschichtlichen Zusammengang herausgerissen erscheint.

Regisseur Sidney J. Furie hat sich vor allem für Billie Holidays verhängnisvolle Rauschgiftsucht interessiert. Er bringt sie in Zusammenhang mit psychischen Belastung der aus einfachsten Verhältnissen stammenden Künstlerin durch die in den Südstaaten grassierende Rassendiskriminierung einerseits und den Stress des Star-



daseins anderseits. Der Anblick eines der Lynchjustiz zum Opfer gefallenem, an einem Baum hängenden Negers wird im Film nicht nur Anstoss zu dem erschütternden Song «Strange Fruit», sondern gleichzeitig zum auslösenden Faktor für die erste Heroinspritze. Es besteht zwischen Jazzmusik, Rassendiskriminierung und Rauschgiftsucht zweifellos ein Zusammenhang, den zu durchleuchten sich lohnen würde, doch wirkt es wie reine Kolportage, wenn die Sublimierung eines Schockerlebnisses durch künstlerische Verarbeitung und seine Verdrängung durch den Griff zur Spritze so lapidar auf eine Stufe gestellt werden. Ein Minimum von psychologischer Differenzierung wäre hier unerlässlich gewesen.

Auf den eingebildeten Standphotos sieht man nicht Billie Holiday, sondern deren Darstellerin Diana Ross. In diesem Detail zumindest war Sidney J. Furie konsequent. Nachdem er den biographischen, musikgeschichtlichen und historischen Zusammenhängen der Lebensgeschichte Billie Holidays schon keine grosse Bedeutung beimass, blieb ihm kaum etwas anderes übrig, als wenigstens die musikalischen und schauspielerischen Fähigkeiten der Hauptdarstellerin in den Vordergrund zu stellen. Diana Ross, als Solistin der Vokalgruppe «The Supremes» in Amerika berühmt geworden, ist in ihrer spontanen Ausdrucksweise tatsächlich ein Erlebnis. Wie weit das melancholische Timbre ihrer Stimme und ihre eher zurückhaltende Melodieführung dem durch ein feines Verwischen der Tonstufen charakterisierten Stil Billie Holidays nahekommt, mögen die Spezialisten entscheiden. Die nuancierte Expressivität, mit der die junge Sängerin die bekanntesten Songs von Billie Holiday vorträgt, hat durchaus Eigenwert und erübrigt im Grunde genommen ein ständiges Vergleichen mit dem grossen Vorbild. Es ist auch kaum anzunehmen, dass Diana Ross sich die Imitation zum obersten Ziel gesetzt hat. Das Hineinschlüpfen in die Rolle der Billie Holiday wird für sie eine Art Reverenz vor der verehrten Vorgängerin gewesen sein, deren Lieder und Texte sie auf ihre eigene Weise zu interpretieren unternahm. Ein Grundprinzip von Billie Holidays Arbeitsweise hat Diana Ross sehr glaubwürdig zur Darstellung gebracht: die Verflechtung des persönlichen Schicksals mit der künstlerischen Kreation. Ähnlich wie in den Improvisationen Louis Armstrongs hinterliessen schwere Erlebnisse, aber auch belanglose Alltäglichkeiten ihre Spuren in



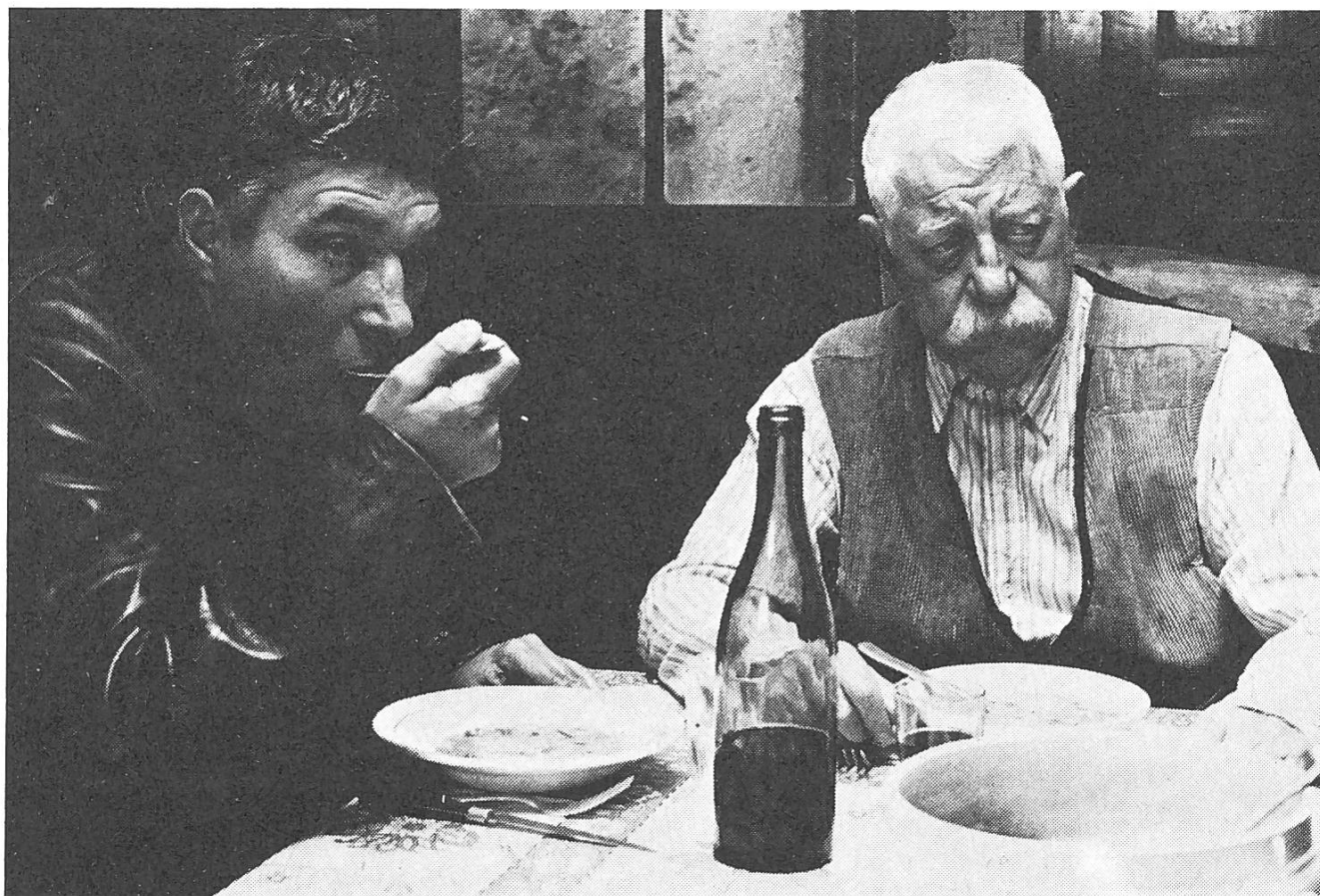
den Liedertexten von Billie Holiday, die selbst einmal bekannt hat: «Ich versuche zu improvisieren ... und was aus mir herausprudelt, ist der Ausdruck dessen, was ich fühle. Kalten, unpersönlichen Gesang hasse ich, denn was ich singe, muss meinem Denken und Fühlen entsprechen.» Die Bedeutung Billie Holidays in der Geschichte des Jazz und die künstlerische Präsenz von Diana Ross hätten für Sidney J. Furie eine Verpflichtung sein müssen, dem Film etwas mehr menschliche Tiefe und grössere historische Glaubwürdigkeit zu verleihen. Gerhart Waeger

## **L'affaire Dominici**

Frankreich/Italien 1973. Regie: Claude Bernard-Aubert (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/301)

Im August 1952 wurden der Engländer Jack Drummond, seine Frau und seine Tochter an einem Strassenrand in der Provence, wo sie die Nacht verbringen wollten, ermordet aufgefunden. Die Polizei verdächtigte die männlichen Bewohner eines nahegelegenen Bauernhofes des Mordes. Die beiden Söhne des alten Bauern Dominici beschuldigten ihren Vater, und dieser wurde, obschon keine schlüssigen Beweise vorlagen, nach einem turbulenten Gerichtsverfahren im November 1954 zum Tode verurteilt, später jedoch von Präsident de Gaulle begnadigt.

Die Affäre Dominici hatte seinerzeit die Öffentlichkeit stark bewegt, und der vorliegende Film versucht nun, die Geschehnisse jener Jahre dokumentarisch zu rekonstruieren. Es geht Bernard-Aubert dabei nicht so sehr um Schuld oder Unschuld des alten Dominici, denn die Vorgänge jener Mordnacht sind offenbar bis heute noch nicht geklärt. Er will vielmehr zeigen, wie es möglich war, dass ein Angeklagter aufgrund zweifelhafter Zeugenaussagen und ohne jeglichen handfesten Beweis zum Tode verurteilt werden konnte. Den Regisseur interessieren zudem gewisse



psychologische und politische Hintergründe dieses Falles. Hier muss er sich allerdings mit Mutmassungen begnügen, denn die Tatmotive liegen vollkommen im dunkeln. So kann denn der Zuschauer mit Anspielungen auf Vorgänge während der Résistance wohl kaum viel anfangen. Auch die Andeutungen im Zusammenhang mit der politischen Gesinnung der Dominicis (Mitglieder der KP) sind wenig einleuchtend.

Der Film wirkt dort am stärksten, wo gezeigt wird, wie Dominici, überzeugend dargestellt vom unverwüstlichen Jean Gabin, in die Maschinerie der Justiz gerät. Gut getroffen ist auch das bäuerliche Milieu der Dominicis, dieser verstockten, verängstigten Familie, die plötzlich im publizistischen Rampenlicht steht, ohne recht zu wissen, wie ihr geschieht. Die menschlichen Aspekte der Affäre sind denn auch weit besser gelungen als die politischen. Bernard-Aubert enthält sich – aus welchen Gründen auch immer – aufwühlender Anklagen. Er setzt lediglich einige Fragezeichen; so etwa, wenn er andeutet, wie dilettantisch die ersten Spurensicherungen vorgenommen oder wie summarisch und oberflächlich die Gerichtsverhandlungen geführt wurden. Man hätte sich ganz allgemein eine etwas engagiertere Haltung gewünscht, was dem Film sicherlich mehr Gewicht gegeben hätte. So bleibt eben auch der Film – 20 Jahre danach – ein «fait divers». Man vermisst die überzeugende Position, wie wir sie aus italienischen Politfilmen oder aus den frühen Werken André Cayattes kennen. Ob eine solche Haltung in Frankreich nicht mehr möglich ist?

Kurt Horlacher

## Wir zwei

BRD 1969. Regie: Ulrich Schamoni (Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 73/300)

Er ist ein Intellektueller, sie verheiratet mit einem recht gut verdienenden Exporteur-Importeur; er kommt für einige Tage nach Berlin, sie wohnt dort, Mutter eines Kindes, versehen mit Dienstmädchen und ansehnlichem Haus im Grunewald. Er hat eine Freundin, bei der er wohnen kann, eine etablierte junge Dame, Kunsthändlerin, verständig und grosszügig. Ideale Situationen rundum: Was soll da überhaupt noch geändert werden, was haben sich «die zwei» überhaupt noch darum zu bemühen, dass Leben in die Situationen kommt?

Nun, er und sie waren einmal jung, vor zehn Jahren pflegten sie eine Jugendliebe, die unerfüllt blieb – oder um im Jargon des Filmes zu sprechen: sie haben nicht miteinander geschlafen, weil sie zu scheu waren. Wie er nach Berlin kommt, trifft er sie zufällig, sie treffen sich häufiger – und wie der Ehemann überstürzt nach Frankfurt reisen muss, kommt es zu dem, was der Zuschauer sich schon lange dachte. Doch nachher herrscht grosse Enttäuschung, und sie tut, wie sie zu ihrem Ehemann nach Hause kommt, so, als wäre nichts geschehen. Viel ist wahrscheinlich auch nicht geschehen – geistig gemeint wenigstens –, denn Ulrich Schamoni, mit «Es» immerhin ein Wegbereiter des damals jungen deutschen Films, legt kaum Geist in diesem Kommerzfilm zutage.

Schamoni bewegt sich vor allem in einer Stimmungsmache, die jener der Reklamefilme sehr nahesteht, ja deren Attitüde gerne übernimmt. Alles ist hier hübsch und leicht, man verpflichtet sich kaum, das heisst: Man wundert sich nachgerade, dass hier Komplikationen entstehen. Schamoni verwechselt echte Romantik und echte Sentimentalität mit dem kitschigen Reklame-Gout der Illustrierten: Sein Paar, das eine unerfüllt gebliebene Jugendliebe nachholen will, erhält in keinem Moment Glaubwürdigkeit, überzeugt nicht, die ganze Problematik ist damit auch verpufft und der Film so wertlos. Was gekonnt-spritzig und lebendig photographiert beginnt, erstarrt sehr bald im Konventionellen und wird langweilig, die Schauspieler erhalten keine Funktion mehr.

Drei oder vier Szenen könnte man für die Hilflosigkeit anführen, mit der Schamoni operiert, eine muss genügen. Da sitzen die beiden in einem Lokal des nächtlichen Berlins und diskutieren mit einem Halbintellektuellen, ob sie nun, als Kapitalisten, «durchwegs verloren» seien. «Weder durchwegs noch ganz verloren», meint der junge Philosophie-Aspirant und Blasenspinner – diese Weder-noch-Attitüde macht den ganzen Film aus. Leider.

Felix Bucher

## **Ingmar Bergmans ESSAY-FILM «Viskningar och rop»**

### *Anmerkungen zu Aufbau und Struktur*

1

«Viskningar och rop» ist ein Film über die Liebe, aber kein Liebesfilm.

2

Jene Zuschauerin, die nach der Vorführung hinter mir ausrief: «Das ist der verständlichste Film, den ich seit Jahren gesehen habe», hatte gar so unrecht nicht. Man muss in der Tat nur zusehen, um den Film zu verstehen. Den Film verstehen, bedeutet in diesem Falle aber noch nicht, ihn in seiner ganzen Komplexität auf Anhieb zu erfassen. Die abstrakte, thesenartige Auseinandersetzung mit dem Thema, hat eine so konkrete Ausformung erhalten, dass sie sich als einfach und leicht verständlich präsentiert – darin liegt die Grösse von «Schreie und Geflüster». Genau genommen ist Bergmans neues Werk kein Spielfilm, dazu ist es trotz seiner konkreten Ausformung zu abstrakt. Genau genommen ist «Viskningar och rop» ein ESSAY-FILM.

Im Gegensatz zum Spielfilm ist beim Essayfilm die Gliederung, der Aufbau, die Struktur entscheidender als die Handlung – soweit es diese Handlung als roten Faden überhaupt gibt. Zur Gliederung des Films dient in Buñuels «Le charme discret de la bourgeoisie» die Strasse. Diese Strasse markiert – was bislang in keiner Kritik vermerkt wurde! – gleichsam wie die Rot-Blenden in Bergmans neuem Film die Kapitel (Mit dieser Strasse, bzw. dem Einfügen von Porträts zwischen die Rot-Blenden, werden auch zum ersten Mal solche Inserts als «Kapitelüberschriften» konsequent visualisiert). Die Geschichte oder die Handlung als roter Faden von «Viskningar och rop» ist, so wie man sie entnehmen kann, einfach: Zwei Schwestern, Maria und Karin, sind zu ihrer andern Schwester Agnes gezogen und pflegen sie gemeinsam mit der Hausmagd Anna; Agnes stirbt; Maria und Karin reisen wieder ab. In diese Geschichte eingefügt sind Erinnerungen und Träume der drei Schwestern und der Hausmagd.

Träume! Mit Unbehagen erinnert man sich all jener Filme Bergmans, die als Alpträume und nicht anders anzusprechen sind. Alpträume, vollgestopft mit jenen lahmen Botschaften, die zur Interpretation geradezu herausfordern. Filme, die nur als unbedenklich – unbedenklich wie eine Erzählung von Kafka – hinzunehmen sind, wo sie über die präventiven Ziele ihres Regisseurs triumphieren. Aber dennoch Filme, die man alle zusammen – stände man vor dieser Wahl – bedenkenlos gegen den einen, neuen, eintauschen würde.

gen, gibt es für einmal nicht. Bestimmte Handlungen lassen sich zwar aus dem Gesamtzusammenhang heraus als Symbole verstehen; sie gewinnen aber ihre neue, erweiterte Bedeutung aus dem Aufbau, der Struktur des Films – sie brauchen nicht interpretiert zu werden, ihr Vorhandensein festzustellen genügt.

3

Unsere These besagt, dass die Rot-Blenden den Film gliedern. Sehen wir einmal, wo diese rot eingefärbten Blenden liegen und welche Struktur des Films sich daraus



ergibt. Dazu ist es leider notwendig, den Verlauf des Films in Stichworten nachzuzeichnen.

Nach Titel und Vorspann – weisse Schrift auf rotem Grund und damit auch als Rot-Blende ansprechbar – beginnt der Film mit fünf Einstellungen aus einem Park, der in einen herbstlichen Morgennebel getaucht ist.

Rot-Blende; sieben Einstellungen, die Uhren vorbeiziehen lassen und den Eindruck erwecken, die Zeit stehe still. Maria, die am Krankenbett von Agnes wachen sollte, ist mit einem Buch in der Hand eingeschlafen. Die Schmerzen lassen Agnes nicht schlafen; in einer Grossaufnahme, die gegen 2 Minuten dauert, sehen wir sie leiden: Sie steigt aus dem Bett, stellt die Uhr nach, geht ans Fenster (Sicht auf den Park), lächelt leise über die schlafende Maria, setzt sich und schreibt in ihr Tagebuch. Anna bringt das Frühstück, Karin erscheint und spricht die ersten Worte: «Guten Tag.» In einer Totale: Karin, Maria und Anna, alle in weiss. Anna macht Feuer (Gross).

Rot-Blende – Puppenhaus, Marias Gesicht, sieben Details aus dem Puppenhaus, Marias Gesicht, von den Schwestern gemaltes Bild der Mutter, Marias Gesicht mit Puppe, im Bett, Karin bei der Buchhaltung, Anna richtet sich für den Dienst, betet vor dem Bild ihres verstorbenen Töchterleins – Musik von Chopin blendet ein –, Agnes bei weissen Rosen, mit Überblenden auf Kindheitserinnerungen: Mutter im Park, Laterna-Magica-Vorstellung, «Begegnung» mit der Mutter – Rot-Blende.

Agnes, allein gelassen, ängstigt sich, weil sie etwas hört, aber es kommt nur der Doktor zu Besuch. Er untersucht die Kranke und verabschiedet sich. Beim Hinausgehen begegnet er Karin und deutet an, dass Agnes nicht mehr lange zu leben haben wird. Hinter einer Tür wartet Maria auf den Doktor: ein Flirt, von dem sich der Doktor schliesslich abwendet. Maria bleibt zurück.

Rot-Blende, Marias Gesicht (nur eine Gesichtshälfte ausgeleuchtet), Rot-Blende: Es war, so der Erzähler, vor einigen Jahren, als Annas Tochter krank war – der Doktor untersucht das kranke Mädchen, Maria lädt ihn zum Essen, schliesslich zum Übernachten im Haus ein. Sie besucht ihn im Schlafzimmer, es kommt zu einem Gespräch, in dem sie sich gegenseitig die negativen Veränderungen seit der Zeit, als sie zusammen waren, vorhalten. Totale: Im Vordergrund das Bett, im Hintergrund der Doktor, der Maria leidenschaftlich umarmt. Marias Ehemann, der beim Frühstück die Zeitung liest; ein belangloses Gespräch mit Maria, danach zieht er sich in sein Büro zurück. Maria, die ihm folgt, findet ihn um Hilfe flehend mit einem Messer im Bauch, wendet sich aber ängstlich und erschreckt ab. Rot-Blende, Marias Gesicht (nun die andere Gesichtshälfte ausgeleuchtet), Rot-Blende.

Karin, die raucht, liest und wacht. Karin sagt, dass sie Geräusche höre, aber Anna hört nichts. Karin friert und zieht sich zum Schlafen zurück. Die mit einer Handarbeit beschäftigte Anna vernimmt das Wimmern und Stöhnen von Agnes und geht zu ihr, um sie zu trösten; sie steigt zu ihr ins Bett und nimmt den Kopf von Agnes an ihre Brust.

Rot-Blende; die Schwestern werden von Anna geweckt und sie laufen zu dritt mitten in der Nacht hinunter zu Agnes, die einen schweren Anfall hat. Die Schwestern wollen den Doktor holen, Anna bleibt zurück. Uhren-Überblendung: Stunden sind vergangen. Agnes hat einen weiteren, noch schlimmeren Anfall. Der Doktor war nicht zu Hause. Uhren-Überblendung. Agnes fühlt sich besser, die Schwestern waschen sie und richten ihr Bett. Maria liest für Agnes, die dabei sanft einschläft, aus einem Roman Dickens vor. Uhren-Überblendung. Agnes beginnt zu stöhnen, Anna eilt zu ihr hin: Der Anfall wird so heftig, dass Anna Angst bekommt; Karin eilt auch herbei und nimmt Agnes in die Arme; Maria, die in der Nähe des Bettes steht, wendet ihren Blick ab. Agnes röchelt in Annas Armen, die wieder zu ihr ins Bett gestiegen ist; Maria schluchzt im Hintergrund; Anna drückt Agnes die Augen zu und richtet zusammen mit Karin die Tote her, während Maria im Hintergrund weiterhin weint. Zwei Frauen entzünden die Kerzen an dem Totenbett von Agnes, öffnen die Tür und lassen die Schwestern, die Hausmagd und den Pfarrer eintreten. Der Pfarrer hält eine Andacht, spricht ein paar persönliche Worte über die Verstorbene



und an die Trauernden. In einer Totale: Karin, Maria und Anna, alle in schwarz. Karin verlässt als Letzte den Raum und schliesst die Türen.

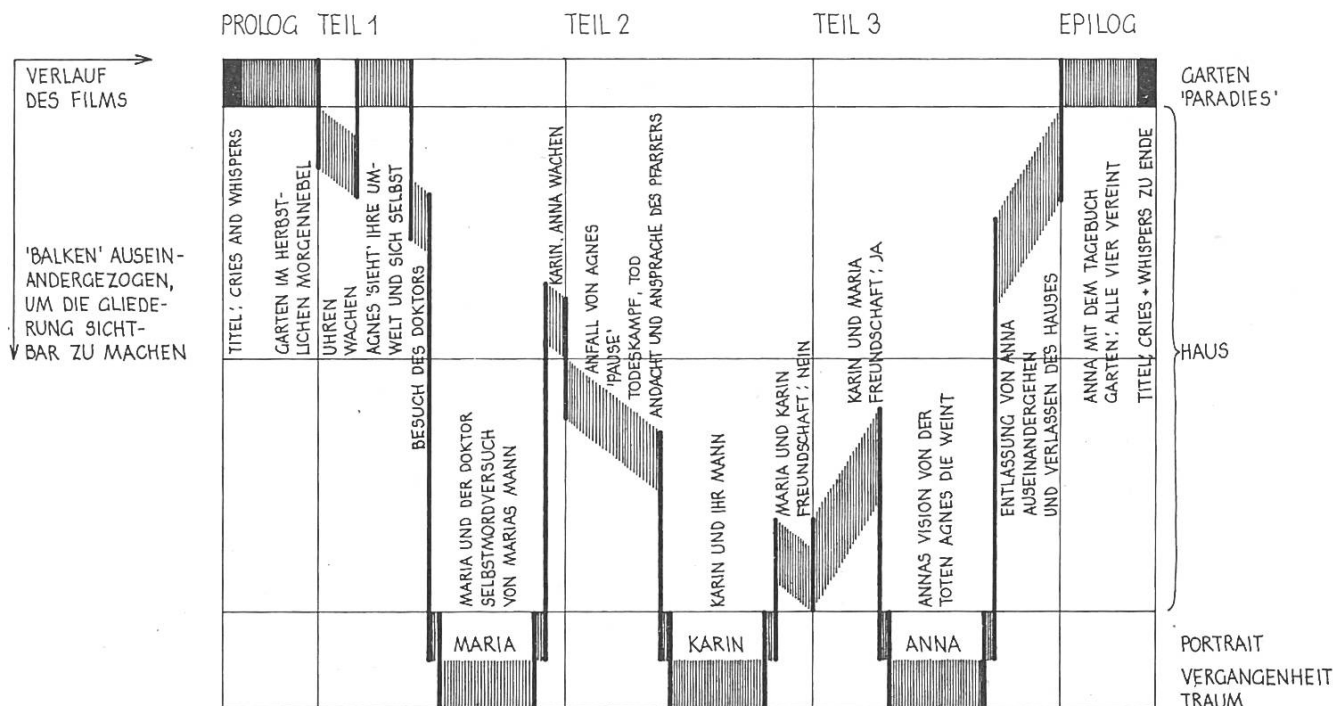
Rot-Blende, Karins Gesicht, Rot-Blende: Es war, so der Erzähler, vor einigen Jahren, als Karin mit ihrem Mann für einige Zeit auf dem Anwesen lebte: Karin und ihr Mann sind beim Abendessen, Anna bedient die beiden. Ein Tischgespräch existiert praktisch nicht; Frederic isst genüsslich, während Karin ihm etwas misstrauisch zuschaut – die hart aneinander geschnittenen Nah-Einstellungen vermitteln etwas von der Spannung, die zwischen den Beiden liegt. Karin zerbricht ihr Glas; Frederic trinkt seinen Wein aus und zieht sich dann zum Schlafengehen zurück. Anna räumt ab, Karin betrachtet eine der Glasscherben und seufzt: «Nichts als eine Wand von Lügen.» Anna wartet Karin beim Auskleiden auf; dabei lässt sie einen weichen Blick über Karins Figur gleiten, den diese nicht erträgt und deshalb mit einer Ohrfeige beantwortet, um gleich darauf dafür um Vergebung zu bitten. Nachdem sie Karin noch die Haare gelöst hat, kann Anna gehen; Karin bleibt vor dem Schminktischchen sitzen, betrachtet sich im Spiegel, greift zur Glasscherbe und betrachtet diese – dabei wiederholt sie dreimal vor sich hinmurmeln: «Nichts als eine Wand von Lügen». Plötzlich, mit entschlossenem Gesichtsausdruck, streift sie ihr Hemd zurück, presst die Scherbe zwischen ihre Beine, der Kopf beugt sich vor, sie stöhnt, sie wirft ihren Kopf zurück, ihre Zunge streicht über ihre Lippen, Schweiß netzt ihre Stirne; sie sammelt sich, steht auf und geht. Lesend erwartet sie ihr Mann, der bei ihrem Eintreten sofort die Brille weglegt; Karin setzt sich aufs Bett, er sieht (eine sehr kurze Einstellung) das Blutgeschmier auf dem Hemd und zwischen ihren Beinen, er runzelt die Stirn, und Karin streicht sich mit einem Grinsen etwas von dem Blut mit der Hand ins Gesicht. Rot-Blende, Karins Gesicht, Rot-Blende.

Karin sitzt über der Buchhaltung, Maria kommt hinzu und erklärt, sie möchte, dass die beiden Schwestern Freundinnen werden, auch mal ernsthaft miteinander reden. Karin wendet sich ab und beginnt im Tagebuch von Agnes zu lesen; sie warnt Maria, die sich ihr nähert: «Berühr mich nicht!» Maria gibt nicht auf, sie streichelt Karin und versucht schliesslich ihre Schwester zu küssen. «Ich kann nicht!» schreit Karin auf, läuft weg und weint.

Rot-Blende; die Schwestern sprechen darüber, was mit Anna geschehen soll. Karin spricht, während Maria einen Apfel schält, unterbricht sich aber selbst und wechselt das Thema: Ja, sie habe oft an Selbstmord gedacht, sie spüre eine immerwährende Schande und diese andauernde Selbsterniedrigung...; sie wirft ein Glas um, erschrickt und wechselt den Ton: «Diese Art von ernstem Gespräch hast Du wohl nicht erwartet; ach, wie ich dich hasse!» Karin geht hinaus, Maria bleibt weinend zurück. Draussen aber beginnt Karin auch zu heulen, und dann bittet sie die herauskommende Maria um Verzeihung: «Maria, schau mich an.» Die beiden setzen sich zusammen, schauen sich an, lächelnd, tauschen Zärtlichkeiten aus – Bachs Sarabande aus der Cellosuite Nr. 5 untermalt die Szene.

Rot-Blende, Anna, Rot-Blende: Hinter den Gitterstäben eines Kinderbettes hört Anna ein Wimmern und Weinen; sie steht auf, kommt zu Maria, die nicht weint, geht weiter zu Karin, die tonlos redet, kommt zum Zimmer mit der Toten und geht hinein zu Agnes, die weint. Agnes verlangt nach Karin; diese kommt, sagt aber gleich, dass sie mit einer Toten nichts zu tun haben wolle. Agnes wünscht, Maria möge kommen; unsicher und zögernd nähert sie sich, setzt sich zur Toten aufs Bett und fragt Agnes, ob sie sich noch erinnere, wie sie als Kinder in der Dämmerung gespielt und dann, von plötzlicher Furcht ergriffen, sich gegenseitig festgehalten hätten, so sei es doch auch jetzt; die Tote will sie zu sich ziehen, aber Maria stösst einen Schrei aus und läuft verschreckt davon. Anna steigt zu der Toten ins Bett und birgt Agnes in ihrem Schoss (vgl. Titelbild der letzten Nummer). Rot-Blende, Gesicht von Anna, Rot-Blende.

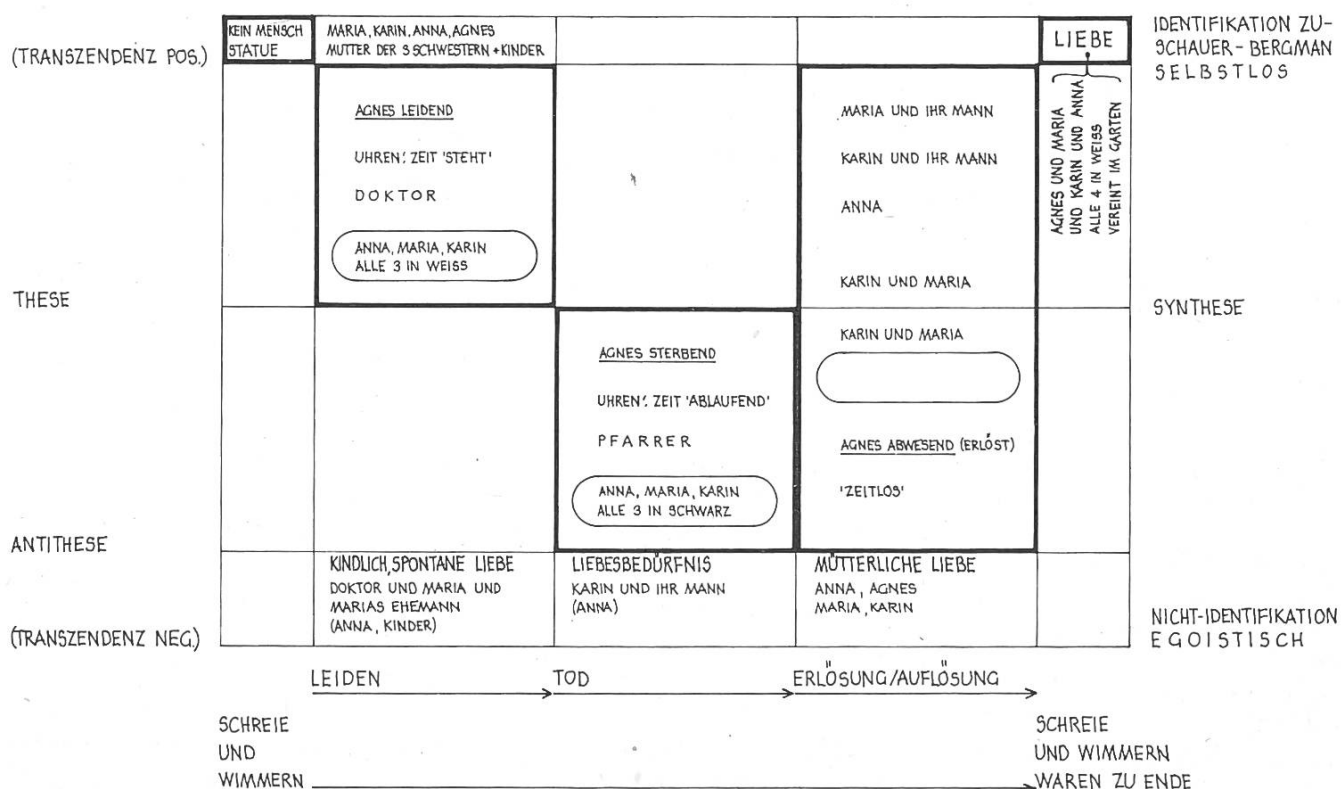
Die Schwestern mit ihren Ehegatten; man spricht von Anna, die lauscht, was mit ihr zu geschehen habe, und läutet sie schliesslich herein. Man offeriert ihr ein Andenken, aber Anna will nichts. Da nichts weiter zu tun bleibt, nimmt man Abschied und



JEDE DICKERE SENKRECHTE LINIE ENTSpricht EINER ROT-BLENDE IM FILM

Graphische Darstellungen sind meist übersichtlicher als Texte; sie vermögen oft, Strukturen und Zusammenhänge deutlicher zu machen. Diese Skizzen sind ein Versuch, dies für «Visknin-gar och rop» auszunützen. Um die Skizzen nicht zu stark zu beladen, wurde das Grundmuster gleich zweimal aufgezeichnet: In der oberen Skizze ging es darum, den Ablauf und die Über-sicht zu den Rot-Blenden hervorzuheben; in der unteren darum, die Beziehungsfelder und deren ungefähren Inhalt deutlich zu machen.

Idee und Konzeption: W. Vian / Graphische Ausführung: Leo Rinderer



geht. Karin möchte noch einmal mit Maria ins Gespräch kommen, aber diese ist ungeduldig, da ihr Mann wartet. Karin: «Aber wir haben doch Zärtlichkeiten getauscht.» Maria: «Kann man sich denn an jede blöde Kleinigkeit erinnern? Wiedersehen!» und will sie küssen, aber Karin wendet sich konsterniert ab.

Rot-Blende; Anna zündet in ihrem Zimmer eine Kerze an, schlägt das Tagebuch von Agnes auf und beginnt zu lesen – Chopins Mazurka setzt ein. Die Szene wechselt in den Garten mit den drei Schwestern und Anna: «An einem herrlichen Tag», so das Tagebuch, «darf ich noch einmal draussen im Garten sein und alle Menschen, die ich lieb habe, sind um mich vereint, das ist das Glück.»

Titel, weiss auf rotem Grund: «Und so fand Schreien und Wimmern ein Ende.»

4

Es gibt also – sofern wir die doppelten Rot-Blenden (Rot-Blende, Portrait, Rot-Blende) einmal ausklammern – sechs einfache Rot-Blenden, die den Film unterteilen. Wenn wir weiter die zweite und dritte Rot-Blende zunächst einmal vernachlässigen, so ergibt dies eine Fünfteilung des Films: Die kurze Einleitung im Park (Prolog); das kurze Stück am Schluss, wieder mit dem Park, das so wie eine Schlussfolgerung aus dem Film anmutet, ein Nachwort (Epilog) bildet; dazwischen die drei Hauptteile (I, II, III). Die sechs doppelten Rot-Blenden rahmen die drei Figuren ein und verteilen sich gleichmässig auf die drei Hauptteile: die Maria-Sequenz im ersten, die Karin-Sequenz im zweiten und die Anna-Sequenz im dritten Teil.

Es ist sinnvoll, das, was zwischen der zweiten und dritten einfachen Rot-Blende liegt, als Agnes-Sequenz zu bezeichnen, denn da werden Erinnerungen von ihr gezeigt. Ihre Sequenz wurde deshalb nicht mit einer doppelten Rot-Blende aus dem Ablauf herausgelöst, weil dies die Ausgewogenheit der Struktur beeinträchtigt hätte und weil – was entscheidender ist – Agnes die bestimmende Figur für den Film ist, mit der er sich identifiziert.

Die angenommene Aufteilung – andere, etwa jene durch die einfachen Rot-Blenden in sieben Teile, wären denkbar, erscheinen aber weniger einleuchtend – gibt dem Film eine sinnvolle Struktur (vgl. die beiden Skizzen), die auch von inhaltlichen Erwägungen gestützt wird; sie dürfte so falsch nicht sein.

5

Agnes ist die bestimmende Figur, mit der sich der Film sogar identifiziert – oder wenn man lieber will: Durch sie wird der Gehalt des Films transportiert. Ihr Tagebuch liefert das Nachwort, in ihrer Sequenz tönt die Mazurka schon an, die dann auch den Ausgang begleitet, und nur in ihrer Sequenz verlässt die Kamera das Haus, um auch, wie bei Anfang und Schluss, im Garten zu drehen. Agnes gibt auch den Grundton für den Verlauf des Filmes an: Sie leidet, sie stirbt, sie ist abwesend. Von der nachsichtigen Betrachtung ihrer Umwelt zu Beginn entwickelt sich der Film hin zum «Tiefpunkt» mit ihrem Tod, der durch die völlige Beziehungslosigkeit zwischen den beiden Schwestern Maria und Karin, zum Ende des zweiten Teils, noch verstärkt wird. Im dritten Teil dann werden die Elemente aus den vorangehenden Teilen noch einmal aufgenommen, verdichtet und abgewogen. Die Beziehungslosigkeit zwischen Karin und Maria – um wenigstens ein Beispiel herauszugreifen – zunächst da, wo Karin ihrem Hass Ausdruck verleiht, was einerseits die Situation zwar noch verschärft, andererseits aber doch schon eine Beziehung anzeigt. Diese Sequenz wird unmittelbar abgelöst und kontrastiert durch jene, in der die beiden Zärtlichkeiten austauschen, mit dem Kontrapunkt zu Chopin: Johann Sebastian Bach. Und beleuchtet wird das Geschehen von der Charakterisierung Marias im ersten und Karins im zweiten Teil her, wie die beiden beim Abschied noch einmal aufeinander treffen: Maria hat aus einer spontanen Neigung heraus, aber aufrichtig, die Zärtlichkeit ihrer Schwester gesucht; Karin hat nach der anfänglichen Überwindung, wohl einmal mehr, absolute und deshalb nicht erfüllbare Ansprüche abgeleitet und muss sich deshalb nun erneut im Tiefsten verletzt fühlen.

Es müsste eigentlich fast selbstverständlich sein, dass Szenen wie Agnes in den



Armen von Anna, die Selbstverstümmelung von Karin oder der Austausch von Zärtlichkeiten zwischen den beiden Schwestern nur die bildlichen Ausgestaltungen – Symbole, wenn das Wort unbedingt sein muss! – von Gefühlen und Beziehungen sind (und deshalb nicht etwa auf lesbische Beziehungen hinweisen; dagegen spricht allein schon die Stilisierung, die etwa in der Einstellung, wo Anna Agnes im Schoss hält, direkt an Pietà-Darstellungen erinnert). Und es sind ja genau diese bildlichen Ausgestaltungen, es sind die optischen Situationen, welche Bergman für Beziehungen und Gefühle gefunden hat, die den abstrakten Film konkret und damit allgemeinverständlich machen.

Die Struktur des Films legt es nahe, den Charakterisierungen der Frauen über die individuelle Figur; die sie transportiert, hinaus Bedeutung zuzumessen; oder anders herum: Die Figuren haben ihre Eigenschaften nicht zufällig, sie erhielten sie im Rahmen der Struktur zugewiesen.

Maria fasst spontan Zuneigung und kann, ihren Impulsen folgend, aufrichtig zärtliche Gefühle hegen, aber vor jeder ernsten und verbindlichen Situation schreckt sie zurück und kann deshalb in ihren Beziehungen keine Tiefe erreichen.

Karin setzt ihre Ansprüche – an sich selbst und an die andern – unerfüllbar hoch, wird deshalb immer wieder enttäuscht und in ihren tiefsten Gefühlen verletzt und dadurch trotz oder gerade wegen ihrer Liebesbedürftigkeit immer unfähiger, überhaupt noch zärtliche Gefühle zu empfinden.

Annas Liebe richtet sich zwar auf eine andere Person, die sie schützt und pflegt, der sie sich opfert, aber – wie insbesondere aus ihrem Traum deutlich wird – auch dies ist nicht frei von Egoismus, denn sie hebt sich damit, und sei es auch nur in ihren eigenen Augen, über all jene hinauf, die solch aufopfernder Liebe nicht fähig sind.

6

Bergman hat durch Agnes – auch bezogen auf sein Schaffen – einen Schritt getan, der aus der Hoffnungslosigkeit herausführt: Agnes wächst durch ihr Leiden über sich selbst hinaus und vermag deshalb nun schon im Selbstverständlichen das wirkliche Glück zu sehen.

Walter Vian

---

## Bern erhielt sein kleines Filmpodium

Mit der wöchentlichen Veranstaltung «*Film am Montag*» im *Kellerkino* will die Stadt Bern im Rahmen der Förderung des Filmschaffens künstlerisch wertvolle Filme, die indessen kommerziell nicht interessant sind und daher in den Kinos nicht gespielt werden, einem weiteren Publikum zugänglich machen. Das Programm wird von der städtischen Filmkommission, die vor zwei Jahren als beratendes und ausführendes Organ des Gemeinderates für alle Fragen der Filmförderung eingesetzt wurde und der neben einem Mitglied des Gemeinderates auch Filmschaffende und Filmsachverständige angehören, zusammengestellt, wobei die Stadt eine Defizitdeckungs-garantie übernimmt. Die Spielzeit 1973/74 begann mit den Filmen «*Romantika*» von Zsolt Kezdi-Kovacs (Ungarn), «*Iluminacja*» von Krzysztof Zanussi (Polen) und «*L'Hypothèque*» von Frédéric Gonseth (Schweiz).

Das Programm bis Neujahr: 19. November: «*Le signe du Lion*» von Eric Rohmer (Frankreich). 19. November: «*La Boulangère du Monceau*» und «*La Carrière de Suzanne*» von Eric Rohmer. 26. November: «*Les Camisards*» von René Allio (Frankreich). Am 3. Dezember beginnt eine Michel-Soutter-Retrospektive mit den Filmen «*La Lune avec les dents*», «*Haschisch*» (10. Dezember), «*La Pomme*» (17. Dezember), «*James ou pas*» (7. Januar 1974).

Die Filme werden jeweils um 18.30 und 20.30 Uhr im Kellerkino gezeigt.