Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 22 (1970)

Heft: 13

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: 18.07.2025

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

FILM KRITIK

L'Aveu

Produktion: Frankreich, 1969
Regie: Costa-Gavras
Kamera: Raoul Coutard
Darsteller: Yves Montand, Simone Signoret, Gabriele Ferzetti, Michel Vitold
Verleih: Distributeur de Films, Genf

uj. Costa-Gavras – bei uns erst mit «Z» eigentlich bekannt geworden – hat erneut einen hochpolitischen Film gedreht. Bildete bei «Z» die Lambrakis-Affäre in Griechenland den Hintergrund zu einem Werk, das die Bedrohung der Freiheit im totalitären Staat analysierte, ist es in «L'Aveu» der berühmte und berüchtigte Slansky-Prozess, der 1952 in der Tschechoslowakei stattfand und den meisten der 14 Verurteilten nach monatelangen Verhören und Folterungen das Leben kostete.

Zum historischen Geschehen: Um wirtschaftliche und innenpolitische Schwierigkeiten vor dem Volk zu verbergen, beschworen die tschechoslowakischen Machthaber 1952 einen gewaltigen Schauprozess herauf, in dessen Verlauf 14 Regierungsmitglieder, unter ihnen Rudolf Slansky, wegen angeblichen Landesverrates zum Tode oder zu langen Zuchthausstrafen verurteilt wurden. Unter ihnen befand sich auch der Vizeminister für auswärtige Angelegenheiten, Artur London. Er, der wohl nur durch die Tatsache, dass seine Frau gute Beziehungen zum französischen Geheimdienst hatte, mit dem Leben davonkam, schrieb nach Beendigung der stalinistischen Ära und nach seiner Rehabilitation seine Erlebnisse in einem erschütternden Bericht nieder. Dieses Buch – es wurde während der kurzen und hoffnungsvollen Zeit des Prager Frühlings veröffentlicht – hat London diesen August die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft gekostet. Es geschah dies im Rahmen der Säuberungen durch das von der Sowjetunion protegierte Regime der Gegenwart. London lebt heute in Paris.

Costa-Gavras schildert das düstere Geschehen jenes Schauprozesses mit Absicht nicht an der Figur des Hauptangeklagten Slansky, sondern an der eher untergeordneten Persönlichkeit des Vize-Aussenministers. Er erreicht damit, dass sein Werk nicht in den historischen Gegebenheiten stecken- und damit rein historisches Dokument bleibt, sondern zum Modellfall wird: zum Modellfall für die Bedrohung der Freiheit und Unabhängigkeit in einem von rücksichtslosen Machthabern geführten Staat. «L'Aveu» – mit den Mitteln des amerikanischen Thrillers perfekt gestaltet und hervorragend gespielt – wird zu einem einzigen Aufschrei gegen jene Regimes, deren Politik das Gesicht des Menschlichen verloren hat und bloss noch von Interessen, Prestigegedanken und der totalen Macht beherrscht wird.

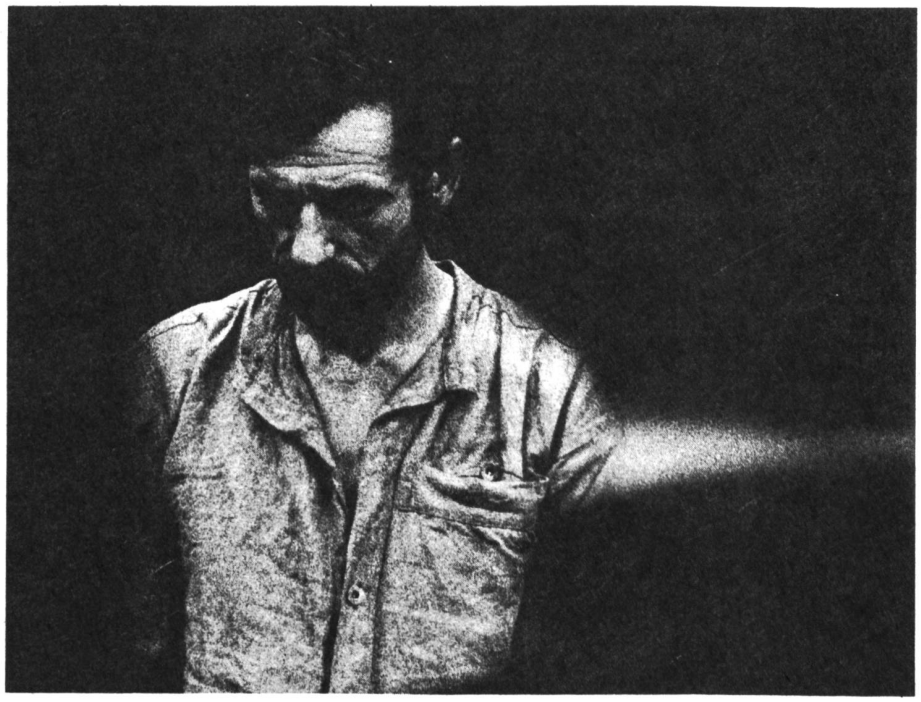
Der Film beginnt mit der spürbaren Überwachung des Politikers London und zeigt in gespenstischen Bildern – etwa durch die Verfolgung auf der Heimfahrt oder die Wachtablösung der Schergen vor seinem Hause – die heraufbeschworene Bedrohung. Später dann wird London (von Yves Montand in geradezu beängstigender Weise verkörpert) verhaftet und eingekerkert. Damit beginnt für ihn eine Kette endloser Leiden, Folterungen und Verhöre. Die Schilderung des langsam verzweifelnden Menschen, der durch die Henkersknechte des Geheimdienstes nach und nach gebrochen und schliesslich zum willigen Instrument seiner Häscher wird, ist in dem Film derart realistisch und beklemmend vorgenommen worden, dass der Kinobesucher zu frieren beginnt und in den Nerven strapaziert wird. Die filmischen Mittel zu dieser packenden Darstellung liegen im exakten Erfassen des Dekors (der düsteren Gefängniszellen und der kahlen Verhörräume), der quälenden Ungewissheit des Gefangenen, die sich, verstärkt durch die unmenschliche Behandlung, nach und nach in sein Gesicht hineinfrisst, und ganz zweifellos auch durch den gezielten Einsatz des Dialogs und der Geräusche.

Als physisch und geistig gebrochener Mann ist London nach Monaten schliesslich bereit, alle ihm unterschobenen Anschuldigungen zu gestehen. Jetzt ist der Augenblick gekommen, um ihn für das Schauspiel des Prozesses – einer genau festgelegten Maschinerie zu Propagandazwecken – zu präparieren. Körperlich geschieht dies mit Höhensonne, Kalziumspritzen und guter Kost, psychisch mit dem Auswendiglernen der am Prozess gewünschten Aussagen. Lügen und hohle Versprechungen bringen den Gefangenen so weit, dass er auch dies zu tun sich bereit erklärt. Der Prozess letztlich ist reine Schau, Staatspropaganda und Ablenkungsmanöver zugleich, für die meisten der Angeklagten indessen ein tödliches Drama.

Costa-Gavras hat mit «L'Aveu» keinen Film gegen den Kommunismus gedreht. Der Regisseur weicht ganz bewusst einer Ausspielung der Ideologien des Westens gegen jene des Ostens aus. Sein Anliegen ist allein die Entlarvung des Bösen in der Tyrannei und die Tragik des durch die eigenen Reihen verratenen Revolutionärs. Denn London ist Kommunist und Kämpfer. Er hat im spanischen Bürgerkrieg mitgekämpft, hat sich im Zweiten Weltkrieg auf die Seite des französischen Widerstandes geschlagen und bekannte sich in der Tschechoslowakei für einen humanen Sozialismus und Kommunismus. Auch die ungezählten Leiden, die ihm dieses Bekenntnis eingebracht hat, haben ihn von seinem Bekenntnis zum Kommunismus, der im Prager Frühling Ansätze zu seiner idealistischen Vorstellung zeigte, nicht abbringen können.

Nützlich für die Betrachtung dieses Filmes, der durch seine innere und äusserliche Dramatik zu fesseln weiss, ist die Kenntnis der historischen Hintergründe, die wohl am besten durch die Lektüre des bei der Edition Callimard erschienenen Werkes von Artur und Lise London erfolgt. Wie schon «Z» vermag dieser Film vor allem auch gerade junge Leute sehr anzusprechen, wobei zu bemerken ist, dass «L'Aveu» trefflicher gestaltet und in seiner Aussage wesentlich direkter ist als der Film über die Ermordung Lambrakis.

Yves Montand als A. L. in Costa-Gavras «L'Aveu»



L'enfant sauvage

(Das Wolfskind)

Produktion: Frankreich, 1970
Regie: François Truffaut
Darsteller: Jean-Pierre Cargol, François Truffaut, Françoise Seigner, Paul Ville
Verleih: Unartisco, Zürich

rn. Das Thema von der Isolierung des Menschen durch den Menschen, einer von verständnisloser Umwelt aufgezwungener Einsamkeit, erklingt als Leitmotiv im Schaffen des jetzt 38 Jahre alten Filmschöpfers François Truffaut: Die bürgerliche Gesellschaft hält ihre Aussenseiter fern. Im Erstlingswerk des Franzosen, «Les quatre cents coups» (1959), wurde die Geschichte eines im eigenen Elternhause vereinsamenden Knaben erzählt und in «Fahrenheit 451» die Verfolgung von Individualisten durch einen anonymen, totalitären Staatsapparat. Und selbst in dem skurrilen «Tirez sur le Pianiste» oder im Kriminalreisser «La sirène du Mississippi», in dem Truffaut in wunderschönen Bildern seinen amerikanischen Vorbildern Hitchcock und Hawks ein Denkmal setzt (beides Streifen, in denen Lust an Ironie «intellektueller Schwermut» überwog), wird von «Outsidern» erzählt. Mit «L'enfant sauvage» nun, wohl dem formal klarlinigsten und schlichtesten, inhaltlich aber seinem bisher feinfühligsten, schönsten und reifsten Werk, hat Truffaut für sein Anliegen die wohl angemessenste literarische Vorlage gefunden: die wahre Geschichte eines «Wildkindes», das, wie ein Tier im Walde aufgewachsen, im Alter von 11 oder 12 Jahren «eingefangen» wurde und nur dank glücklichen Umständen nicht in einer grausamen «zivilisierten» Umwelt verkam, sondern im Hause eines sensiblen Arztes und Erziehers einen Hauch von Geist verspüren durfte.

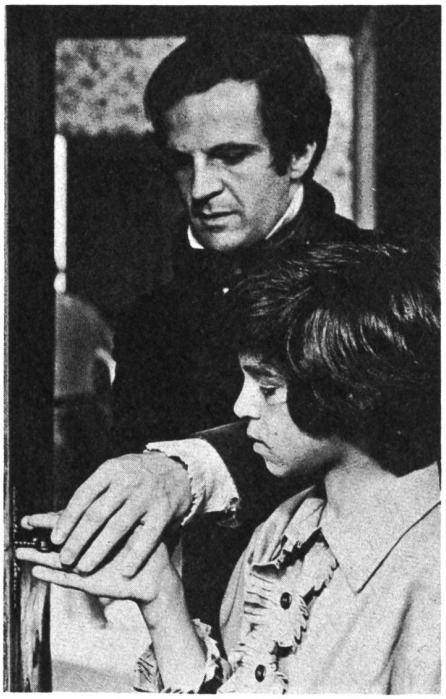
Im Jahre 1789 wurde in einem Wald im Departement Aveyron (Frankreich) von Jägern ein «Wildkind» aufgespürt, das einem elendiglichen Schicksal in einer Irrenanstalt der damaligen Zeit nur deshalb entging, weil sich der Arzt Jean Itard in Paris des Kindes annahm, ihm den Namen Victor gab und versuchte, die triebhafte, in völliger Freiheit dahinvegetierende Kreatur mit den heilpädagogischen Mitteln des 18. Jahrhunderts zum ethisch und moralisch verantwortungsbewussten Menschen zu erziehen. Victor stand während Jahren (im Film aus dramaturgischen Gründen auf einige Monate zusammengerafft) in Behandlung des Arztes, dem, trotz gewaltiger Erfolge im Falle Victor der Höhepunkt seines erzieherischen Wirkens versagt blieb: das einstige «Wildkind» lernte nie sprechen. Denn: erst die Sprache bildet den Menschen recht eigentlich zum bewussten Wesen – sie ist das Bindeglied zwischen denkenden und fühlenden humanen Wesen.

Über den Sinn, den Truffaut seinem Film geben wollte, ist geschrieben worden: «Sichtbar und erlebbar zu machen, dass die Natur uns Menschen als Erbe zukommt, die Kultur aber als Produkt der Erziehung» (Neue Zürcher Zeitung Nr. 471 vom Samstag, 10. Oktober 1970). Das heisst, dass der Mensch sich erst vollendet, wenn er Zugang zum Reich der Kultur findet. Dies wiederum setzt die Kenntnis von Moralbegriffen sowie eines Bewusstseins des Gewissens voraus. Nun liegt aber gerade die Ethik des Erziehens in der Verantwortung des Erziehers: Victor, der wilden Schönheit und erregenden Grausamkeit unbezähmter Natur entrissen, wird wohl teilweise zum Menschen geformt, indem er mit Kultur und Bildung konfrontiert wird. Doch kann (und darf) Erziehung an sich noch lange kein gültiges Werturteil sein, da sie mit fortschreitender Erkenntnis der menschlichen Psyche immer wieder in Frage gestellt wird (oder besser: gestellt werden muss). Truffaut will indessen die heilpädagogischen Mittel, die Itard zu seiner Zeit zur Verfügung standen, keineswegs ironisieren, zeigt aber gerade durch deren Unvollkommenheit, dass sich die Bedeutung des Erziehens im Weiterbilden des Erziehers selber manifestiert.

Truffaut schneidet in «L'enfant sauvage» (bewusst oder unbewusst ist bedeutungslos) ein brennendes Thema an: die Einsamkeit und Verlorenheit des menschlichen Wesens in einer Gesellschaft, die an ihrer Beziehungslosigkeit krankt. Die grenzenlosen Wüsten, die zwischen Menschen bestehen können, die abgrundtiefe Verständnislosigkeit, werden nicht nur im Verhältnis einer verständnislosen Umwelt zu einem «Wildkind» sichtbar: es ist auch im Jahre 1970 ein Grundproblem menschlichen Zusammenlebens. Damit rückt der stille und schöne Film, der auf jegliche avantgardistische Kameraspielerei verzichtet und sogar (dem Film-Fan wird's warm ums Herz) antiquierte Rundblende aus dem Requisitenkoffer des deutschen Stummfilme ausgräbt, in die Nähe der Werke Antonionis, Fellinis oder Bergmans. Doch stand der empfindsame, durch seine Intelligenz gesteuerte, künstlerische Philosoph Truffaut, ehemaliger Mitbegründer der «Nouvelle Vague», in der Thematik seiner Filme den mit existentiellen Problemen ringenden Italienern oder dem Gottsucher aus Schweden nicht ungemein viel näher als seinem inzwischen als Propheten des «totalen Kinos» verehrten Kollegen «Saint» Jean-Luc «Cinema» Godard?

Truffaut hat die Rapporte des Arztes Jean Itard, der sich des «Wildkindes» angenommen hatte in der Schrift «Les enfants sauvages, mythe et réalité» von Lucien Malson gefunden, die dieser 1964 herausgegeben hatte. Mit einer Analyse des Kinderarztes Professor Dr. med. Jacob Lutz (Zürich) versehen, sind diese Berichte in deutscher Übersetzung seit fünf Jahren auch in der Schweiz verbreitet (Rotapfel-Verlag, Zürich und Stuttgart).

«L'enfant sauvage»: Regisseur François Truffaut spielt den Arzt Jean Itard, der sich um das Wolfskind (Jean-Pierre Cargol) bemüht



The Lion in Winter

(Der Löwe im Winter)

Produktion: Grossbritannien, 1968
Regie: Anthony Harvey
Darsteller: Peter O'Toole, Katharine Hepburn
Verleih: MGM, Zürich

mm. Episoden aus dem Leben Heinrichs II. von England sind schon zu verschiedenen Malen verfilmt worden. Am eindrücklichsten war wohl bisher die Adaption des Bühnenstückes von Jean Anouilh, «Beckett ou L'Honneur de Dieu», mit Peter O'Toole als Heinrich und Richard Burton als Beckett. Der neueste Film nun ist ein Bilderbuch aus den letzten Lebensjahren des blutvollen Königs. Zur Weihnachtszeit des Jahres 1183 ruft der alternde Monarch (P. O'Toole) seine Familie auf die Winterresidenz, um einen Nachfolger zu bestimmen: dieser soll die junge französische Prinzessin Alix, die Geliebte Heinrichs, heiraten und damit ein altes Versprechen gegenüber Frankreich einlösen. Eleonore (K. Hepburn), Heinrichs rechtmässige Gattin, darf für ein paar Tage den Ort ihrer zehnjährigen Verbannung verlassen, die drei Söhne finden sich ebenfalls ein, und König Philipp von Frankreich als fordernder Partner ist auch mit von der Partie. Es hebt ein überraschungsreiches Tauziehen zwischen den genannten Hauptpersonen an; alle intrigieren gegen alle, um sich selber oder einem Favoriten die Königskrone zu erringen. König und Königin sind dabei die treibenden Kräfte: sie

umgarnen ihre eigenen Kinder, spinnen ein Netz aus Lüge und Halbwahrheiten, in dem alle zappeln. Die Hass-Liebe trennt und eint die beiden Gatten, putscht sie auf zu bodenlosen Gemeinheiten und stürzt sie in Abgründe der Enttäuschung über die verlorene Liebe. In erbittertem Zweikampf messen sich die beiden mit den scharfgewetzten Klingen ihrer «losen Mäuler»: Die Ehegatten ersparen sich keine Erniedrigung, jedes Mittel ist erlaubt. In kurzen Kampfpausen wird Atem geschöpft, scheinbare Annäherungen dienen nur dem Aushecken neuer Listen und Ränke, immer und immer wieder soll der «Gegner» verwirrt werden. Das grausame Spiel wird bis an den Rand der Erschöpfung getrieben, doch die Ketten der langjährigen Gewöhnung an den Ehekampf lassen sich nicht sprengen. So lustvoll der verbale Krieg zweier starker Persönlichkeiten auch geführt wird, so eng bleibt die persönliche Bindung über allen Hader hinweg aufrecht. Trotz aller Demütigungen flackert die erlöschende Liebe von neuem auf: der Faszination des Partners kann man sich nicht entziehen. Staatsraison hin oder her – die menschliche Bindung, so labil sie auch scheint, fällt ins Gewicht.
Die schauspielerischen Leistungen sind überragend, allen voran Peter O'Toole in seiner verwundbaren Löwenhaftigkeit mit Learschen Zügen und Katharine Hepburn mit kältester Grandezza eines doch nicht unzerbrechlichen Weibes. Der spritzige Dialog reiht Pointe an Pointe, frech und zynisch, ohne plump oder langatmig zu werden. Die riesige Burg mit ihren verwinkelten Gängen, Gemächern und Verliesen ist verstärkendes Abbild für das ständige Hin und Her der wechselnden Meinungen und Schachzüge im bravourös gemeisterten Intrigenspiel.

Katharine Hepburn in «The Lion in Winter»

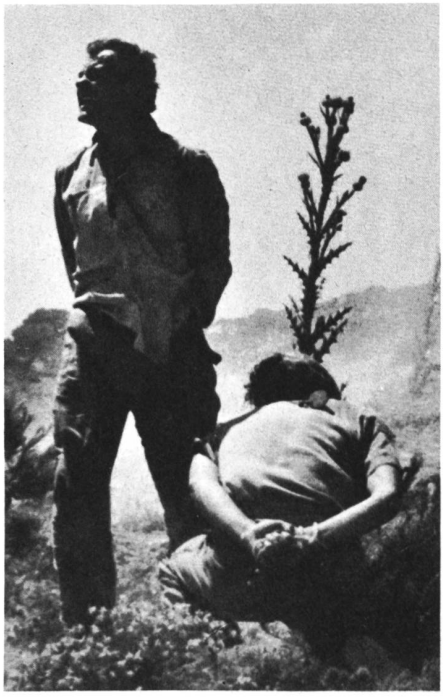
Die zwei Verfolgten in «Figures in a Landscape»

Figures in a Landscape

(Menschenjagd)

Produktion: England, 1970
Regie: Joseph Losey
Drehbuch: Reginald Beck (nach Barry England)
Kamera: Henri Alekan
Darsteller: Robert Shaw (Mac Connachie) und Malcolm McDowell (Ansell)
Verleih: Columbus, Zürich

bj. Joseph Losey, einer der Brecht am nächsten stehenden Regisseure der Gegenwart, reduziert in seinem letzten Werk eine gegebene, äusserliche Realität aufs Elementarste und setzt mit einfachen, rigorosen Strichen eine innere Wirklichkeit, ein beklemmendes Zusammenwirken reicher Metaphern in eine Zeichensprache um, wo nichts formuliert wird, was nicht seine unverwechselbare, konzise und feste Form gefunden hat. Dabei meint Losey in keinem Augenblick das, was er zeigt: doch er zeigt auf perfekt dialektische Art das auf, was er meint. Dadurch wird ein vermeintlicher Aktionsfilm zu einer packenden, abstrahierten und doch dichten Darstellung des Menschen schlechthin, der sich auf einer ausweglosen Flucht befindet, auf einer Flucht vor sich und dem Schlechten wie auf einer Flucht vor einer anonymen, übermächtigen Macht.
Zwei Männer werden gejagt. Der Mythos der Verfolgung taucht auf. Sie hasten, von einem Helikopter und Infanteristen verfolgt, der Grenze zu, einer unbenannten Grenze, von der sie sich umsonst die Rettung erhoffen. Dabei geht Losey über das in seinen Filmen so oft zitierte und nicht selten auch strapazierte Diener-Herr-Verhältnis hinaus. Was ihn an dieser Menschenjagd, an diesem Aufzeigen auch eines Krieges, der bereits im Einzelnen beginnt, interessiert, sind die Hintergründe der physischen Spannung, ihre psychischen Auswirkungen, der Blick durch die einfache Oberfläche hindurch auf jene Schichten, die Allgemeingültiges und Spezielles zugleich freilegen.



Mit einem eigentümlich epischen Realismus, leise, eindringlich und äusserst sparsam in den Mitteln, folgt Losey den beiden Flüchtenden durch die natürliche und beklemmende Weite der (spanischen) Felsenlandschaft, deren Verlassenheit und kühle Schönheit etwas Übernatürliches, Ewiges ausstrahlt und deutlich macht: Hier befinden sich zwei Menschen in einer eigentlichen Selbstumkreisung, auf einer hoffnungslosen Flucht. Wie alle Landschaften und Dekors Loseys lässt auch diese Öde keinen Ausbruch aus einem gegenwärtigen Zustand zu. Der Mensch bleibt ein auf ewig Eingeschlossener.
Durch die Reduktion des Geschehens auf die zwei Flüchtenden und die metaphorische Verfolgung bekommt Losey die verschiedensten wechselseitigen Beziehungen in den Griff, so etwa das System der Beherrschung, der Demütigung, der Degradation durch den Krieg, die Eskalation der Gewalt und letztlich das ungestüme und unbedingte Bedürfnis, das jeder der beiden verletzbaren Männer nach dem andern verspürt, und zugleich das tragische Unvermögen, aus seiner eigenen Umklammerung auszubrechen, den Kontakt zum andern herzustellen und sich damit verstärken zu können. Sowohl Mac, der undifferenzierte, instinktive «countryman», wie der jüngere, feinere, verletzbarere Ansell bleiben in ihrer unvollkommenen, fragmentarischen Existenz gefangen, genau in dem Masse, wie die beiden zusammen Gefangene der Verfolgenden bleiben. Und vielleicht ist es gerade der triebhafte Mac, der am Schluss, direkt vor der «rettenden» Grenze erkennt, dass es in dieser tödlich modellierten Welt keinen Ausbruch gibt: sein Tod, sein letztes, rächendes, verzweifeltes und auch hoffnungsloses Aufbäumen gegen den feindlichen Helikopter kann Zeichen blinden Hasses und Zeichen indirekten Suizides sein.
Loseys Komplexität ist nicht nur im Verhältnis der beiden untereinander und – als Einheit – gegenüber den Verfolgern von atemberaubender Ambivalenz; die Beziehungen gegenüber den ins Geschehen verwickelten Dorfbewohnern, Bauern und Hirten, die von beiden Seiten terrorisiert werden, mahnen uns an das Bild des Krieges und an das eines sehr aktuellen Konflikts, an den Losey in einigen unvergesslichen Bildern anspielt. Gegenüber anderen Werken des amerikanisch-englischen Regisseurs fehlen indessen in «Figures in a Landscape» alle Überdeutlichkeiten, all die wissenden Blicke in den Zuschauerraum; in einem wirkungsvollen Gegeneinander von Ruhe und Statik, Direktheit und Distanzierung, Sensibilität und scharfer Intelligenz werden Modelle menschlicher Existenz und genau beobachteten Verhaltens greifbar, die in der Kameraleistung Alekans und in der Darstellung durch Robert Shaw und McDowell ein wirkungsvolles Äquivalent finden.

I Girasoli

(Sonnenblumen)

Produktion: Italien, 1970
Regie: Vittorio de Sica
Besetzung: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Ludmilla Savelyeva
Verleih: MGM, Zürich

kh. Bekannte Namen sichern diesem Film den Publikumserfolg; Namen aber auch, die verpflichten. Von Vittorio de Sica vor allem, dessen Werke ja immer die Hand des Meisters zeigten, erwartet man Überdurchschnittliches. Mit etwas gemischten Gefühlen hingegen verlässt man das Kino und kann der Geschichte nicht ganz froh werden.
Eine Italienerin, deren Gatte während des Zweiten Weltkrieges an der Ostfront verschollen ist, fährt nach Russland, um ihren Mann zu suchen. Sie findet ihn denn auch, allerdings ist er nun mit einer Russin verheiratet und hat ein Kind. Fassungslos kehrt sie nach Italien zurück. In Rückblenden haben wir erfahren, wie heiter die Liebe zwischen Antonio und Giovanna – noch fern vom Kriegsgeschehen – war. Nach der Heirat mit Giovanna geniesst Antonio seinen zwölftägigen Urlaub in vollen Zügen und versucht nachher, indem er Geistesgestörtheit vortäuscht, sich vom Militär freizumachen. Dieser Plan misslingt kläglich, und als «Freiwilliger» wird er an die Ostfront geschickt. Nach dem Krieg wartet Giovanna vergeblich bei den Ankünften der Heimkehrerzüge auf ihren Mann. Von einem zurückkehrenden Soldaten erfährt sie, dass Antonio auf der Flucht dem Erfrieren nahe im Schnee liegengeblieben sei. In Russland berichtet ihr dann die zweite Frau Antonios, wie sie ihn gefunden und gesund gepflegt hat.
Bis zur Begegnung Giovannas mit ihrem wiederverheirateten Mann wirkt die Geschichte durchaus glaubhaft und bewegt durch eine echte Tragik. Leider muss dann aber der Film – irgendwelchen unerfindlichen Gesetzen gehorchend – noch weitergehen. Antonio begibt sich nämlich nach Italien, sucht dort seine erste Frau auf, die nun aber mit einem Mann zusammenlebt und ebenfalls ein Kind hat. Nachdem er eine Nacht in ihrer Wohnung verbracht hat, fährt er nach Russland zurück. Diese Symmetrie der Ereignisse ist überflüssig. Das ist nun zu sehr Anhängsel; da wird nichts mehr vertieft, sondern nur noch in die Breite geschlagen. Eindrucksvoll bleiben dagegen einige starke Szenen im ersten Teil des Films: die Bilder vom russischen Kriegswinter etwa, dann die Aufnahmen der endlosen Massengräber, die zum Teil mit weiten Sonnenblumenfeldern überwachsen sind, schliesslich die heimkehrenden Kriegsgefangenen im Mailänder Bahnhof. Hier spürt man etwas von den unmenschlichen Schrekken des Krieges. Als Kontrast dazu wirken die heiteren Liebesszenen im sommerlichen Italien um so friedlicher.
Diese allgemeine Tragik des Kriegsgeschehens bleibt jedoch meistens im Hintergrund. Im Zentrum stehen die Einzelschicksale, die aber immer wieder ins Rührend-Sentimentale abzugleiten drohen. Ohne den beachtlichen Leistungen der Hauptdarsteller Abbruch zu tun, ist «I Girasoli» im wesentlichen halt doch ein Starfilm, bei dem der Schauspieler nicht in erster Linie für die Rolle, sondern die Rolle für den Schauspieler da ist.
Offen bleibt letztlich die Frage, was den italienischen Kriegsgefangenen bewogen haben mochte, in Russland zu bleiben. Dankbarkeit für seine Retterin scheint ein etwas schwaches Motiv zu sein. Da die Szenen in Russland an Ort und Stelle gedreht wurden, erhält man andeutungsweise auch einen Eindruck vom Leben in der Sowjetunion, das sich nicht unvorteilhaft von der italienischen Szenerie abhebt. Soll damit vielleicht gesagt werden, dass sich auch in der UdSSR leben lässt?

«Two Mules for Sister Sara» mit Clint Eastwood und Shirley MacLaine

Two Mules for Sister Sara

(Ein Fressen für die Geier)

Produktion: USA, 1969
Regie: Don Siegel
Darsteller: Clint Eastwood, Shirley MacLaine
Verleih: Universal, Zürich

uj. Wer sich Don Siegels früherer knallharter Filme erinnert – etwa «Coogans Bluff» – und ähnliches auch hier erwartet, wird enttäuscht sein. Der amerikanische Regisseur reitet diesmal die heitere Welle, will nichts anderes als unterhalten und die Filmgattung des neueren Westerns auf den Arm nehmen. Darum wissend, dass das Fach der Parodie ein schwieriges ist, hat er es an nichts fehlen lassen und berühmte Namen um sich geschart. So schrieb kein Geringerer als der bekannte Western-Regisseur Budd Boetticher das Buch, komponierte kein anderer als Ennio Morricone («Once Upon a Time in the West») die Filmmusik. Mit Clint Eastwood, einer Figur, die im Italowestern und in ähnlichen Produkten amerikanischer Provenienz eine Schlüsselstellung einzunehmen beginnt wie John Wayne im klassischen Wildwestfilm, und Shirley MacLaine hat er zudem zwei Darsteller für die Hauptrollen gefunden, die überzeugen und den Spass zur Vollendung führen.
Shirley MacLaine spielt die Sister Sara, eine Nonne, die eigentlich gar keine ist. Zu verraten, was sie wirklich ist, würde heissen, den Zuschauer um eine Pointe des Films zu bringen. Jedenfalls wickelt sie den stahlharten Westerner Hogan wüst um den Finger und macht ihn, dem es – getreu nach dem Vorbild früherer Filme – allein um das liebe Geld geht, zum Werkzeug im Kampf des mexikanischen Volkes gegen seine Tyrannen und zum ... Stop. Requisiten zum turbulenten Geschehen sind Spinnen, Klapperschlangen, Pferde, Maultiere und ein Esel, Bösewichte und eine Unmenge Statisten, die, kaum im Bild erschienen, auch schon malerisch den toten Mann markieren. Indianer fehlen ebensowenig wie Dynamit und andere Gegenstände aus dem Fundus des Western. Dazu gibt es Anspielungen auf gut und gerne ein Dutzend Western, angefangen bei «Vera Cruz» bis zu Sergio Leones grossartigem Abgesang auf den amerikanischen Heimatfilm, «Spiel mir das Lied vom Tod». Kurz und gut: «Two Mules for Sister Sara» ist ein grossartiges Spektakel für alle jene, die bereit sind, den Wildwestfilm nicht stur als eine todernste Sache zu nehmen. Hervorragend inszeniert und voll oft zynischen Humors, vermag der Film glänzend zu unterhalten.