

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1974)
Heft: 8
Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

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

L'escapade

Schweiz/Frankreich 1974. Regie: Michel Soutter (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/109)

Michel Soutter macht es dem Kritiker mit seinem sechsten Langspielfilm nicht gerade leicht. Da sitzt man im Kino und ist fasziniert vom Spiel der Beziehungen zwischen einer Handvoll Menschen, von schönen Bildern und Farben, von einer glasklaren, kühlen Welt, in der – fast unmerklich – vieles in Bewegung gerät: Gefühle, Erfahrungen, Beziehungen, Einsichten, Verhaltensweisen. Wie beim Billardspiel treffen sich Menschen, verfehlen sich, stossen sich ab, sind ständig in Bewegung. Während aber die Billardkugeln unverändert bleiben, verändern sich die Menschen durch die Begegnungen, sie sind getroffen, gezeichnet, verwandelt. Versucht man das, was im Film vorgeht und sich im eigenen Erleben niederschlägt, in Worte zu fassen, so kann man ins Schleudern geraten. Soutters Film steckt – wie schon seine früheren Werke – voller Unwägbarkeiten, Andeutungen, vieles wird sozusagen nur «zwischen den Bildern» gesagt. Kein Zweifel: Soutter hat die ihm eigene Sprache weiter entwickelt und auch unter besseren, professionelleren Produktionsbedingungen beibehalten. Er ist vielleicht der eigenständigste, ja schweizerischste aller heutigen helvetischen Filmschaffenden.

Auf den blossen Handlungsfaden reduziert, besteht «L'escapade» aus einer recht einfachen Story. Paul, ein junger Genfer Forscher (Philippe Clevenot) ist mit Anne (Marie Dubois) verheiratet. Eines morgens reist er an eine wissenschaftliche Tagung in den Jura, nachdem ihn seine Frau vorher noch zu einem «faire l'amour» überreden konnte. Das Verhältnis des Paares scheint noch unbeständig, verletzlich und nicht wirklich harmonisch zu sein. Paul ist der Zug fast wichtiger als die Bedürfnisse seiner Frau. Im Tagungshotel vernimmt er, dass er eine Woche zu früh gekommen ist. Er fährt jedoch nicht nach Genf zurück und lässt Anne im Glauben, die Tagung finde statt. Das Abenteuer zweier freier, ungewisser Tage fasziniert ihn. So trifft er Virginie (Antoinette Moya), die Freundin des Schriftstellers Auguste (Georges Wod). Sie ist in den Jura gefahren, um bei ihm unterzukommen. Aber Auguste steckt in einer Inspirationskrise, ist wütend, aggressiv und wirft Virginie hinaus. Sie verbringt zwei Tage zusammen mit Paul, der sie darauf zu sich nach Hause nimmt. Er schwankt zwischen ihr und Anne, liebt beide. Virginie trifft einen andern Freund, Ferdinand (Jean-Louis Trintignant), der sich in einigen Tagen, an seinem vierzigsten Geburtstag, wie schon seit 20 Jahren geplant, umbringen will. Er willigt jedoch ein, mit dem Selbstmord noch einige Tage zu warten, um Anne kennenzulernen. Nach einem Essen zu dritt gibt sich Anne Ferdinand hin. Darauf kehrt Virginie zu Auguste in den Jura zurück, der sie diesmal aufnimmt, nachdem sie ihn um Entschuldigung («L'escapade» trug ursprünglich unter anderen Titeln auch diesen: «Pardon, Auguste») gebeten hat. Sie werden zusammenbleiben: «Das Wetter ist schön für einen, zwei, drei, fünf, sieben oder neun Tage!» Auch Paul und Anne sind wieder zusammen, im Bett wie in der ersten Szene des Films. Anne glaubt, ein Kind zu erwarten. Paul legt seinen Kopf auf Annes schönen, nackten Leib mit dem kleinen Schmerz. Ist das Kind von Paul, von Ferdinand? Anne sagt: «Du bist Virginie und ich. Ich bin Ferdinand und Du.» – Ende.

Durch die Begegnungen haben sich die fünf Menschen, haben sich ihre Beziehungen zueinander verändert. Jeder hat jedem etwas gegeben, jeder hat von jedem etwas empfangen. Paradoxerweise lernen sie einander besser verstehen und kommen sich näher, indem sie Distanz zueinander gewinnen. Paul sagt einmal zu Anne:

«Je mehr ich fort bin, desto schöner bist du.» Durch Missverständnisse, Lügen, Eifersucht und Schmerz hindurch wurden ihre Beziehungen zueinander erst richtig tragfähig. Für Anne und Paul wird das Kind, sei es nun wirklich oder nur eine Idee, zum Ausgangspunkt eines Neubeginns, einer Wiedergeburt für ein anderes, gemeinsames, erfüllteres Leben. Ein optimistischer Schluss, ähnlich jenem von Alain Tanners «Le retour d’Afrique», nur intimer, privater, weniger gesellschaftsbezogen – ihr Kind wird kaum ein Revolutionär sein.

Michel Soutter hat selbst darauf hingewiesen, dass ein Gedicht von Brecht als Schlüssel zu seinem Film dienen könne: Ein Mann trifft eine Frau. Während sie sich unter einem Baum küssen, hebt der Mann seinen Blick und sieht eine Wolke vorüberziehen. Später wird er sich nur an diese Wolke erinnern... Für Soutter sind in der Begegnung von Anne und Paul, Virginie und Paul, Anne und Ferdinand, Virginie und Auguste nicht die Küsse wichtig, sondern das, was sie durch diese vom Leben gesehen und verstanden haben. Allerdings definiert Soutter dieses Wesentliche nirgends genauer, er lässt es im Unbestimmten, Zwischenmenschlichen schweben. Seine Menschen scheinen sich selbst zu genügen, weisen kaum über sich hinaus.

Soutter baut seine Figuren nicht vom Psychologischen her auf. Sie stehen ebenso wie die Landschaftsbilder einige Schritte neben der Realität. Menschen, Gegenstände, Natur – alles ist leicht ver-rückt, verfremdet in eine poetische Welt, in der sich die Kommunikationsfigurationen wie auf einem Spielfeld entfalten. Alain Resnais’ «L’année dernière à Marienbad» grüsst von ferne.

Bewundernswert, wie es Soutter verstanden hat, aus einer Equipe ein Team zu formen, das perfekt aufeinander abgestimmt ist und zusammen harmoniert. Das ist im ganzen Film spürbar, da gibt es keinen falschen Ton. Und hier liegt wohl auch der Grund, warum die «heiklen» Liebesszenen so selbstverständlich, so ohne jede falsche Prüderie, aber auch ohne jede spekulative Peinlichkeit gelungen sind. Noch hat kaum je ein Schweizer Film Erotik so offen und zugleich diskret-verhalten einbezogen.

Franz Ulrich

PS. Bei dieser Gelegenheit sei auf Michel Boujuts Buch «L’escapade ou Le cinéma selon Soutter» (Lausanne 1974, Editions L’Age d’Homme) hingewiesen, das das Drehbuch sowie eine Fülle von Material über den Film und seinen Regisseur enthält.

The Hireling (La méprise)

Grossbritannien 1973. Regie: Alan Bridges (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/111)

Im Märchen liebt der Prinz das arme Aschenbrödel oder die Prinzessin den Schweinehirten: nach vielen Fährnissen die glücklichsten Ehen. Im Groschenheft liebt die Gräfin den Gärtner, der Chauffeur die Lady – das gibt meist Tränen und Melodramatik und nimmt nicht selten ein übles Ende. Der Stoff von «The Hireling» ist, literarisch gesehen, eine schön-traurige Kitschgeschichte. Lady Franklin hat den Tod ihres Mannes in der Nervenheilanstalt überwunden: Noch zittrig und verloren, wie ein aus dem Nest gefallener Vogel, sitzt sie im Mietauto, das sie nach Hause bringt. Um wieder Kontakt mit Menschen zu bekommen, fängt sie ganz zaghaft ein Gespräch mit dem Chauffeur an, dessen ruhiger breiter Rücken soviel Sicherheit ausstrahlt. An diese Sicherheit hält sie sich auch weiterhin, immer wieder mietet sie Leadbetter zum Spazierenfahren. In rührender Sorglosigkeit und kindlichem Vertrauen durchbricht sie die Klassenschranken und steigt zu Leadbetter auf den Vordersitz: Da kann sie sich besser mit ihm unterhalten; sie wird ganz fröhlich davon und wächst in eigene Sicherheit hinein. Aber schon taucht Captain Cantrip auf, ein Mann der Oberschicht. Er weist Leadbetter auf die «Untergebenenstufe» zurück, wirbt um



Lady Franklin und wird so zu des Chauffeurs Rivalen. Unberührt von diesen inneren Machtkämpfen, legt die Lady auf der Heimfahrt von einer Party müde ihren Kopf an Leadbetters Schulter.

Leadbetter ist eine einfache Natur, er ist frei von Vorurteilen und übersieht in seiner Zuneigung zu Lady Franklin die Kastenschranken, die ihm gesetzt sind; er überhört die Anspielungen der Dienstboten und seiner einfachen Umgebung: Er liebt die Lady, er fühlt sich einsam, sie akzeptiert ihn und vertraut ihm, Gefühle sind nicht Theorie, sondern Tat – also sagt er ihr gleich, wie es um ihn steht, dass er sie liebt und gar nicht – wie er behauptet hatte – verheiratet sei. Da kennt der Schrecken der Lady keine Grenzen. So hat sie es doch nicht gemeint, sie hat gar nie an mehr als Freundlichkeit gedacht, Wörter wie «Liebe» oder «Leidenschaft» sind ihr fremde, nie gehörte Namen. Vergeblich rennt Leadbetter gegen die Mauer von Standesbewusstsein; er rennt sich nur den Kopf ein. Vergeblich hat er den Abgrund zwischen «unten» und «oben» überspringen wollen, er fällt nicht nur zurück, er fällt hinein. Ohnmächtig ballt er die Fäuste. Unter seinesgleichen kämpft Mann gegen Mann, doch Cantrip braucht nicht zu kämpfen und weder Mut noch Feigheit zu beweisen, beschützt von seinem Stand. Lady Franklin kann nicht über ihren eigenen Horizont hinausdenken, die sterilen und verknöcherten Gesetze ihrer Klasse lassen sie gar nicht soweit kommen, in Leadbetter den Menschen zu erkennen. Einzig Leadbetter erkennt richtig ein Stück Verhältnismässigkeit: Nicht Geburt, Herkunft oder Besitz sollten die Klassen voneinander trennen dürfen. Quer durch alle Klassen sollten gleiche Interessen, gleiche Ziele, gleiche Aufrichtigkeit, gleiche Charakterstärke massgebend sein.

In wunderschönen Pastellfarben lässt Regisseur Alan Bridges diese Bilder über die Leinwand laufen. Lilienzart-zerbrechlich spielt Sarah Miles mit einer meisterhaften Ausdrucksfähigkeit die unschuldig-naive Lady Franklin, und Robert Shaw gelingt

es, keinen Augenblick lächerlich zu wirken, mitten in diesen Gefühlen und Szenen, die so gefährlich nahe am Kitsch liegen. Das Ganze ist ein nostalgisch schönes Bild aus dem England anfangs dieses Jahrhunderts. Die «vertikale» Klassenordnung hat sich nur dort so ausgeprägt und lange halten können. Zwar ist nirgends auf der Welt die klassenlose Gesellschaft verwirklicht, die Klassen ändern nur ihre Namen und ihre Zusammensetzungen. So wie Lady Franklin und Leadbetter aneinander vorbeiredeten und sich zutiefst missverstanden, so wird es ja auch in unserer demokratischen und unkomplizierteren Gesellschaft jedem Studenten schwer, sich mit einem Lehrling oder einem Arbeiter zu unterhalten: Verschiedene soziale Herkunft und Umstände erschweren auch da schon die Verständigung. So gesehen steht der Film über dem Kitsch und weit vom Märchen und hat nicht nur für Grossbritannien allein seine Berechtigung.

Elsbeth Prisi

Die Zärtlichkeit der Wölfe

BRD 1973. Regie: Ulli Lommel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/105)

Die legendäre Figur des 1925 hingerichteten Massenmörders Fritz Haarmann erscheint unter ihrem eigenen Namen in dieser Inszenierung der Fassbinder-Gruppe. Dennoch ist die Bezugnahme bloss Vorwand. Vom Historischen weicht nicht nur die Verlegung in die zweite Nachkriegszeit ab, die übrigens wenig hergibt, höchstens den Verzicht auf zeitgeschichtliche Folklore einfacher gestaltet. Vielmehr baut der Film vorgegebene Elemente zusammen, erzählt ebensosehr die Geschichte der (deutschen) Krimi- und Gruselfilmtradition wie die des Falles Haarmann. Der letztere hat für eine solche Verarbeitung alle Voraussetzungen, verkörpert Haarmann doch ein Maximum dessen, was sich das Publikum an Bösem, Scheusslichem, Krankem, Gefährlichem vorstellt: Er ermordete innert vier Jahren 26 Jünglinge, mit denen er zuvor sexuelle Beziehungen hatte und die er nachträglich auch noch verspeiste bzw. verspeisen liess. Von dieser Werwolfs-Gestalt zum eigentlichen Vampir, der mit dem blutsaugerischen Biss in den Hals über seine Opfer herfällt, ist der Schritt nicht gross. Geben Raab und Lommel also einiges dazu, so bewegen sie sich damit freilich genau auf jener zweiten Ebene, auf derjenigen der Verarbeitung, die Erfahrungen wie diejenige mit dem Fall Haarmann gefunden haben. Die Rückgriffe in Inszenierung und Spiel führen ähnlich wie in Fassbinders eigenen Filmen zu einer Manier, die zwar Atmosphäre nicht verhindert, aber mindestens die Illusion immer wieder bricht. Zu einer zwingenden Reflexion von Mythen und Trivial-Muster reicht das zwar nicht. Aber immerhin bleibt die (auf Lorre in Langs «M» Bezug nehmende) Interpretation von Raab eindrücklich. Und an ihm erweist sich auch am deutlichsten der Gewinn an Transparenz, den die Inszenierung – anstelle von Identifikation und Abwehr – erzielt.

Edgar Wettstein

Sutjeska/The Fifth Offensive (Die fünfte Offensive)

Jugoslawien 1973. Regie: Stipe Delic (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/118)

Jeder Zoll ein Held, reitet Marschall Josip Broz-Tito cäsarengleich an der Spitze seiner Verbände gegen den Feind – die Anfangssequenz ist symptomatisch für den Stil und die Mittel, mit denen hier jüngste nationale Geschichte zelebriert wird: Der (politisch ambitionierte) jugoslawische Film ist zum sozialistischen Realismus zu-



rückgekehrt. Freiwillig allerdings wurde diese Kehrtwendung nicht vollzogen, besonders nicht von Autoren wie Aleksandar Petrovic, Purisa Djordjevic, Boro Draskovic, Zelimir Zilnik, Dusan Makavejev und anderen, die sich im Verlauf der sechziger Jahre von dem seit der Entstehung einer eigentlichen nationalen Filmproduktion im Jahre 1945 obligatorischen und richtungweisenden Optimismus abwandten und erst vorsichtig, dann aber immer deutlicher mit rationalistischer, oft satirischer Schärfe und einer exakten Phänomenbeschreibung die vielfach bedrückende Lebenssituation im sozialistischen Alltag analysierten. Sie machten dabei auch vor jenem Genre nicht halt, das im jugoslawischen Filmschaffen dem Western in den USA entspricht: dem als sakrosankt geltenden Partisanenfilm. Wurde darin früher unkritisch der Mythos der eigenen Vergangenheit beschworen, hielten nun die dissidenten Autoren der fragwürdigen Projektion gewesener Glorie gegenwartsbezogene, selbstkritische Reflexionen entgegen. Im Vordergrund stand nicht mehr das kämpfende Kollektiv, sondern die Darstellung individueller Schicksale, der menschlichen Komplexität des einzelnen auf der einen Seite und, weiter gefasst, der Diskrepanz zwischen den damaligen Wunschvorstellungen und der heutigen Realität. Als jedoch zu Beginn der siebziger Jahre Jugoslawien von innern Unruhen erschüttert wurde, fand auch die kulturelle Liberalisierung ein jähes Ende, in deren Rahmen die Desillusionierung der angestrebten gesellschaftlichen Idealität möglich geworden war. Gegenwärtig gilt wieder die politische Linientreue als oberstes künstlerisches Kriterium, das sicher jene Filme erfüllen, die sich augenscheinlich die Apotheose des greisen Staatspräsidenten Tito zum Ziele gesetzt haben. Neuestes Werk dieser Reihe ist das in der Schweiz unter dem Verleihtitel *The Fifth Offensive* laufende Monumentalepos *Sutjeska*, das – im Gegensatz etwa zu *Die Brücke über die Neretva* von Veljko Bulajic, worin man sich noch um eine vergleichsweise differenzierte Darstellung der Ereignisse und Personen bemüht hatte – vollends zum

manichäischen Propagandastreifen geriet, in dem die Schablonisierung Urständ feiert. Unter der Regie Stipe Delic' mit riesigem Aufwand in Szene gesetzt – neben dem Tito-Darsteller Richard Burton agieren zur Musik von Mikis Theodorakis die gesamte Schauspielerprominenz Jugoslawiens sowie rund 6000 Angehörige der Volksarmee –, schildert *Sutjeska* den selbstmörderisch anmutenden Ausbruch der unter der Führung Titos stehenden, von den Achsentruppen eingekesselten Partisanenverbände, denen es trotz material- und zahlenmässiger Unterlegenheit im Frühsommer 1943 gelingt, den reissenden Gebirgsfluss Sutjeska zu überqueren und sich nach Bosnien abzusetzen.

Es ist eine Binsenwahrheit, dass in den meisten Fällen die stilistische Monumentalität die psychologische Erfassung des Individuums und die Darstellung innerer Menschlichkeit verunmöglicht; sie behält auch hier ihre Gültigkeit. Das kolossale Tableau musste darum nahezu zwangsläufig zu einer mit grosser Schulmeisterlichkeit vorgetragenen, langatmigen historischen Revue geraten, in der sämtliche Requisiten des konventionellen, nationalistisch gefärbten Kriegsepos Verwendung finden. In abwechslungsweise von Bildern brutaler Gewalt und lyrisch-sentimentalen Einsprengseln geprägten Szenen agiert die aus den einschlägigen Werken satt-sam bekannte, schematisierte Komparserie und, mitten unter ihnen, einem ehernen Turm im nicht enden wollenden Schlachtgetümmel gleich, Marschall Tito. Von Richard Burton als asketische, wortkarge, innerlich zerquälte und streckenweise in ihrer Überhöhung geradezu unfreiwillig komisch anmutende Heldenfigur gegeben, vereinigt er all jene Vorzüge in sich, deren sich ein Staatsmann so gerne rühmt und die ihn zum mythischen Übermenschen mit stark charismatischen Zügen, zum wahrhaft edlen Pater patriae emporstilisieren. Zu befürchten bleibt, dass uns aus Jugoslawien weitere Werke dieser Art erreichen werden. Balts Livio

Play It Again, Sam! (Mach's noch einmal, Sam)

USA 1971. Regie: Herbert Ross (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr.74/100)

«So bin ich nie», meint resignierend der Filmkritiker Allan Felix, als er wieder einmal Humphrey Bogart gesehen hat, diesmal in «Casablanca» von Michael Curtiz. Bogey ist Allans oberster Massstab, mit ihm führt er richtige Zwiegespräche, von ihm lässt er sich «Regieanweisungen» für sein Verhalten in allen Lebensfragen geben. Das Leben findet für Allan in zunehmendem Mass in alten Filmen statt, da glaubt er, Mensch zu sein. Wenn der Film zu Ende ist, wenn die Kluft zwischen Kinoträumen und Alltagsproblemen für Allan wieder schmerzlich offen wird, dann braucht er Pillen, Platten und vor allem den Psychiater; doch gerade während der Seelendoktor in Urlaub ist, läuft dem verklemmten und gehemmten Allan die Frau davon, weil sie endlich einmal «lachen und skifahren» möchte. Hartnäckig bemüht sich nun ein befreundetes Ehepaar, der Grundstücksmakler Dick und seine Frau Linda, für Allan einen Ersatz zu finden; der Pechvogel mit Sex-Psychose bringt es fertig, sie alle unfreiwillig in die Flucht zu jagen, selbst eine Nymphomanin (Warhol-Star «Viva!») erschrickt über Allans tapsige Annäherungsversuche. Nur bei Linda, der Frau seines Freundes, vermag er sich halbwegs natürlich zu benehmen, ohne Hemmungen und Schüchternheit, weil er sie für einen richtigen «Kumpel» hält. Folgerichtig ist es auch sie, die vernachlässigte Frau eines selbstsicheren Erfolgsmenschen, die Allans Qualitäten erkennt, die hinter den psychischen Schäden den Menschen entdeckt und sich in ihn verliebt. Freilich kehrt sie nach einem Seitensprung zu ihrem Mann zurück, und Allan bekommt Gelegenheit, Humphrey Bogart nachzuspielen: Seine Verzichtserklärung entspricht genau jener Schlusszene aus «Casablanca», die ihn zu Beginn so frustrierend auf die Widersprüche zwischen seinem Alltag und der

Kinowelt verwiesen hatte. Allan hat wenig daraus gelernt, auch in der (vorläufig) letzten Niederlage wird sein Verhalten vom Idol Humphrey Bogart bestimmt, auch jetzt ist er nicht frei.

Der Komiker Woody Allen, ursprünglich Nachtclub-Humorist, dann Bühnenautor und Gelegenheitsdarsteller in einigen Filmen (u. a. «Casino Royal»), offensichtlich der Prototyp eines jüdischen Intellektuellen, sarkastisch bitter und gleichzeitig doch scharfsichtig und sensibel, führt hier eine ganze Galerie psychisch angeknackster Figuren vor, der von ihm gespielte Filmkritiker Allan ist zwar weniger lebensstüchtig als der erfolgreiche Freund Dick, aber nicht unbedingt «verrückter» als der Geschäftsmann, dessen wichtigster Lebenspartner das Telefon geworden ist. So wird Allens Film zum radikalen Angriff auf die Leitbilder des Kinos, verdeckt freilich an der Oberfläche von dem theaterhaften Klamauk dieser Komödie. Ein bisschen zu synthetisch und auch ohne seinen Filmtick ein Kinoprodukt ist Woody Allens Hauptfigur, von allen grossen Komikern der Filmgeschichte scheint er sich seine Anregungen geholt zu haben und kommt dabei freilich nur den unmittelbaren Vorbildern Jerry Lewis und Peter Sellers (vgl. «Der Partyschreck») etwas näher. Ganz am Ende freilich deutet er die fällige Konsequenz an: Allan Felix erkennt, dass er selbst «klein und hässlich genug» ist, um für sich zu kämpfen. Innerhalb des an Komödien so armen Kinos der beginnenden siebziger Jahre ist Woody Allen zweifellos eine lohnende Entdeckung.

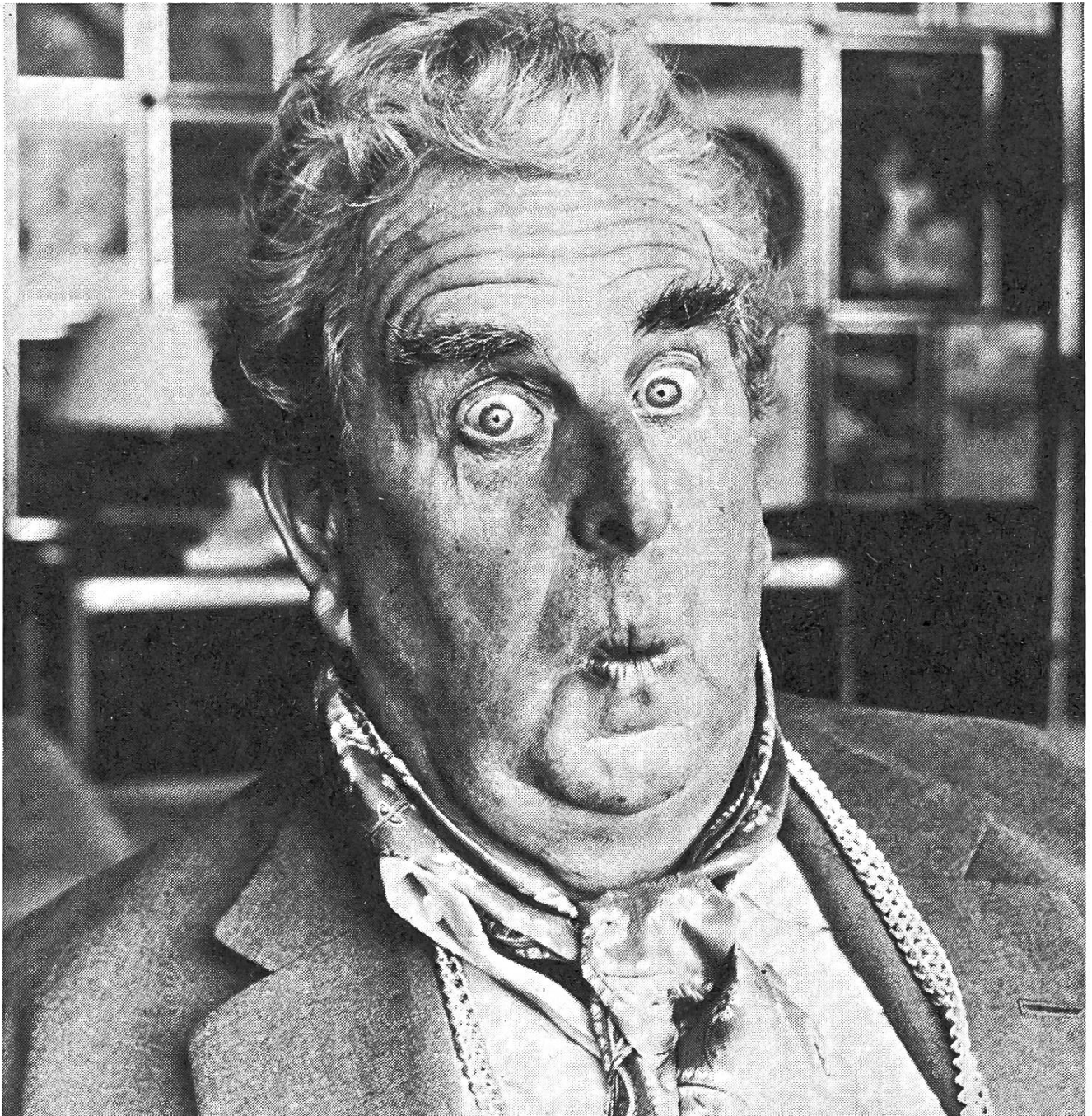
Günther Pflaum

Theater of Blood (Theater des Grauens)

Grossbritannien 1973. Regie: Douglas Hickox (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung Nr. 74/103)

Fürwahr, ein schauriges Vergnügen! Da geht ein alternder Schauspieler namens Lionheart (Löwenherz) hin und rächt sich an seinen Widersachern, den bösen Theaterkritikern Londons, indem er etwa acht von ihnen, einen schön nach dem andern, ins Jenseits befördert. Immer haben sie ihn, der sich selbst für den grössten Shakespeare-Mimen und den bedeutendsten Theaterspieler seiner Zeit hält, verrissen, nie haben sie einen guten Faden an seinen Talenten gelassen, und als Kritikerjury haben sie den begehrten Darstellerpreis nicht ihm, sondern einem jungen Schnösel verliehen. Aus Enttäuschung, Scham und Verzweiflung geht Lionheart zunächst ins Wasser, wird aber wunderbarerweise von Bettlergesindel gerettet. Als bald inszeniert der Totgeglaubte, assistiert von seiner hübschen Tochter, einen diabolischen Rachefeldzug. Dieser läuft nun nicht etwa nach den Gesetzen eines gewöhnlichen Verbrecherhirns ab, sondern entspricht stilgerecht der ausgeklügelten höheren Dramaturgie eines Mörderspiels nach Shakespeare. Ausgewählte grausame und blutrünstige Szenen aus dem Werk des grossen Dramatikers dienen als Modelle für die Hinrichtung der Federfuchser: Erstochen durch eine Horde Vagabunden («Julius Cäsar»), durchbohrt von einem Speer und an einem Pferdeschwanz über den Friedhof geschleift («Troilus und Cressida»), vom Rumpf getrennter Kopf («Cymbeline»), aus dem lebendigen Leib geschnittenes Herz («Der Kaufmann von Venedig»), ertränkt in einem Fass Wein («Richard III.»), Degenkampf à la «Romeo und Julia», Ehebruch und Erdrosselung («Othello»), Hinrichtung auf dem «elektrischen Stuhl» («Heinrich IV.»), zwangsweises Verspeisen zweier wie Kinder geliebter Pudelchen («Titus Andronicus») und Blendung der Augen («König Lear») – das sind etwa die grausigen Variationen, die sich der grössenwahnsinnige Rächer zu seinem Shakespeare-Guide einfallen lässt.

Schon der Vorspann mit «Hamlet»-Stummfilmszenen, gespielt von Emil Jannings und Asta Nielsen, lässt kaum Zweifel darüber aufkommen, dass das Folgende nicht allzu blutig ernst gemeint ist. Douglas Hickox' Inszenierung von solider, mittelmäs-



siger Routine weist eine gehörige Prise makabren, schwarzen Humors bester britischer Tradition auf. Robert Hamers «Kind, Hearts and Coronets» stand Pate, und aus einer ganzen Reihe einschlägiger literarischer und filmischer Werke wird fleissig zitiert. Dennoch wird der Film nie zum Plagiat, denn er bringt sein Mörderspiel originell und variationsreich über die Runden. Zwar durchschaut man die Konstruktion rasch, der Fortgang der Handlung bringt kaum Überraschungen, so dass man sich ganz darauf konzentriert, *wie* es den Nächsten erwischt. Fast ist man enttäuscht, dass der letzte Kritiker entkommt und an seiner Stelle Lionheart und Tochter dran glauben müssen. Wesentlich für das Gelingen dieses für Liebhaber des Horror- und Gruselfilms interessanten Streifens tragen die renommierten Darsteller bei, allen voran Vincent Price, der neben Christopher Lee unbestrittener Star des Horrorkinos ist und, wie dieser Streifen beweist, meist unter seinem Wert verkauft wird. Empfindlichen Schauspielern und Kritikern ist dieses Werk allerdings nicht zu empfehlen: Erstere könnten auf dumme Gedanken kommen und Letztere könnten sich gezwungen sehen, den Beruf zu wechseln.

Franz Ulrich