

Neue deutsche Filme 76/77

27. Internationale Filmfestspiele
Berlin 24. 6. – 5. 7. 1977
– Filmmesse –

7. Internationales Forum des
Jungen Films

DIE WILDENTE

The Wild Duck

Le canard sauvage

Bundesrepublik Deutschland 1976, Produktion: Solaris-Film, München/Sacha-Film, Wien/WDR, Köln. Regie: Hans W. Geissendörfer. Buch: Hans W. Geissendörfer, nach dem Theaterstück von Henrik Ibsen. Kamera: Robby Müller. Schnitt: Jutta Brandstätter. Musik: Nils Janette Walen. Ton: James Mack. Kostüme: Edith Almoslino-Assmann, Lambert Hofer. Regieassistent: Astrid Graue. Aufnahmeleitung: Harry Napp. Produktionsleitung: Hans Weth. Darsteller: Jean Seberg (Gina Ekdal), Peter Kern (Hjalmar Ekdal), Bruno Ganz (Gregers Werle), Anne Bennent (Hedwig), Martin Flörchinger (Alter Ekdal), Heinz Bennent (Relling), Heinz Moog (Konsul), Sonja Sutter (Frau Sörby), Robert Werner (Molvik), Guido Wieland (Petersen).

Format: 35 mm/Farbe

Länge: 105 Min.

Uraufführung: 10.9.1976

Verleih: Filmverlag der Autoren, München

Weltvertrieb: Weltvertrieb im Filmverlag der Autoren, München

Inhalt

Das 1885 uraufgeführte Drama Ibsens konfrontiert den träumerischen, verstiegenen Fotografen Hjalmar Ekdal mit dem Wahrheitsfanatiker Gregers Werle. Die idyllische Scheinwelt, die sich Hjalmar errichtet hat, stürzt wie ein Kartenhaus zusammen, als der Jugendfreund ihm aufdeckt, daß seine Frau Gina, eine frühere Geliebte des alten Konsul Werle, trickreich mit ihm vermählt wurde und daß Hedwig, seine geliebte Tochter, in Wirklichkeit des Konsuls Kind sei. Tragisches Opfer der Auseinandersetzung wird nun Hedwig. Das Kind, das seinen vermeintlichen Vater abgöttisch liebt, wird von Gregers angestiftet, zum Beweis seiner Liebe die Wildente zu töten, die es auf dem Dachboden des Hauses pflegt. Doch Hedwig bringt es nicht über sich, die Wildente zu töten, sie erschießt sich selbst.

„Die Wildente“ ist eine Geschichte, die ich schon lange kenne und die mich schon lange beschäftigt, die sozusagen schon auf ein Kindheitserlebnis zurückgeht. Thema, Stoff und Figurenkonstellation sind so, wie ich sie mir für das Kino wünsche. Es ist viel Raum gegeben für eine ganz direkte Vermittlung von Emotionen. In meinem Film geht es um drei, vier Leute, die eine ganz persönliche Geschichte, Erfahrung und Substanz haben. Es geht mir darum, die Träume, die Schwierigkeiten, die Beziehungen, die Gefühle dieser Menschen zu vermitteln, und dabei ist die literaturgeschichtliche Bedeutung von Ibsen sekundär. D.h. die Präsenz der Menschen auf der Leinwand ist Vermittler und Erzähler, nichts anderes – das ist für das Kino ungeheuer wichtig.

Es liegt für mich als Regisseur ein besonderer Reiz darin, einen Theaterstoff filmisch aufzubereiten; nicht Theater abzufilmen, sondern einen Stoff mit den Mitteln des Films auszudrücken.

Wenn ich unter gleichermaßen optimalen Produktionsbedingungen die Wahl zwischen Theater und Film hätte, ich würde für „die

Wildente“ immer den Film bevorzugen: Im Kino kann sich der Zuschauer als Beteiligter erfahren, er wird mit in das Geschehen verwickelt, er ist den Personen sehr nahe – das ist für „Die Wildente“ sehr entscheidend – im Theater bleibt er Beobachter.“

Hans W. Geissendörfer

„So paradox es klingt: indem Geissendörfer filmische Mittel nutzt, die Möglichkeit sinnlich direkter Übertragung von Emotionen, ist ihm eine ungemein dichte Theaterinszenierung gelungen. Obwohl die Ursachen der Lebensuntauglichkeit dieser Ibsen-Figuren überholt sein mögen, bleibt deren Not und die Flucht in phantastische Welten unmittelbar begreiflich. Nicht woran sie leiden, sondern wie sie leiden, ist das aufregend Aktuelle an Geissendörfers Film.“

Hans-Dieter Seidel, Stuttgarter Zeitung, 10.9.1976

„Geissendörfer bevorzugt die geschlossene Dramaturgie. Die Figuren werden entwickelt, nicht ausgestellt. Distanz wird nicht zugelassen, wir werden in den Binnenraum des Films gezogen, zu emotionalen Regungen gedrängt. Geissendörfer ist kein kalter Szenenkonstrukteur. Dadurch haben die Bilder eine fiktive Gegenwartigkeit, der wir uns nur schwer entziehen können.“

Michael Schwarze, FAZ, 13.9.1976

„Ursprünglich hatte es Modifikationen geben sollen an Ibsens Stück, doch „Die Wildente“, die Hans W. Geissendörfer dann drehte, bleibt der Vorlage reichlich treu und Gregers Werle (...) ein Idealist, der mehr zu zerstören scheint, als er retten könnte. Gregers ist am Ende nicht, wie vorübergehend geplant, der strahlende Held der Wahrheit, sondern die fanatische Ursache für den Tod eines Kindes und die Zerstörung von Glück, eines kleinbürgerlichen Glücks, aber von Glück immerhin. (...) Die Lebenslüge des Hjalmar Ekdal, seines Freundes (Peter Kern), sich den Wald, die ‚wilde Freiheit‘, auf dem Dachboden eingerichtet zu haben und zu träumen von der großen Erfindung, die er einst machen wird, während er vorwiegend schläft und Frau Gina (Jean Seberg) arbeiten läßt – diese Lebenslüge ist für Gregers ein Unwertiges an sich, nicht das Produkt bestimmter Verhältnisse. Für die konkrete Schabigheit und das Elend seiner Umgebung (die Wohnung der Ekdals) hat er keinen Blick, für tätige Hilfe keinen Sinn. Geissendörfer hat diese Blindheit zum Thema seiner Inszenierung gemacht, Körpersprache, Handbewegungen seiner Protagonisten sind die von Menschen, deren Augenlicht schwindet. Immer wieder tasten oder stoßen Hände oder Finger nach vorn oder oben, zeigen auf Gegenstände, Personen oder Imaginäres, und zumal die junge Anne Bennent in der Rolle der zwölfjährigen Hedwig bewegt sich, als könnte sie beim Anstoßen an Gegenständen oder Menschen zerbrechen (was dann auch wirklich geschieht), so eng legt sie die Arme an ihren schmalen Körper an. Der Film wird gegen Ende konsequent dunkler, die Fenster werden verhängt, das Licht gebrochen, die Farben, in denen von Anfang an ein tristes Grün dominiert, gleiten in die Finsternis. Auch die Dauer der Einstellungen scheint sich zu verlängern, wenn schließlich immer häufiger geschieht, was die Inszenierung vorher nicht erlaubte: leere Räume kommen ins Bild, bevor sie von Menschen betreten werden, die Kamera wird zum Erzähler,

und sie berichtet von der Verlassenheit und Unfähigkeit, miteinander ins Bild zu kommen und miteinander zu reden. „Die Wildente“ ist ein beredter Film, wenn man versteht, wovon er schweigt.“

Peter W. Jansen, Kirche und Film, November 1976

„Geissendörfers Inszenierung hat die symbolischen Bezüge seiner Vorlage sehr sorgfältig und unaufdringlich herausgearbeitet und fortgesetzt, und genau hier beginnt sein Film, trotz seiner formalen Disziplin, auf hintergründige Weise spannend zu werden. (...) Bei alledem aber bleibt die Kamera überaus zurückhaltend, immer den Bewegungen der Personen untergeordnet und nie sich verselbständigend als Interpret. Darin artikuliert sich auch Geissendörfers Vertrauen in seine Darsteller, die die Freiheiten, die er ihnen läßt, in keiner Sekunde mißbrauchen. Vor allem Bruno Ganz als Gregers, aber auch Peter Kern als Hjalmar, habe ich noch nie so konzentriert agieren sehen.“

H. G. Pflaum, Süddeutsche Zeitung, 21.9.1976

German press comment:

„It's astounding to what extent Ibsen's complex network of interwoven symbols, images and metaphors lends itself to a filmic treatment. It is because of his supposed daughter's eye trouble that Hjalmar is finally convinced that she is in fact the daughter of old Consul Werle; but this hint about the characters' blood relationship also tells us something about their emotional state: Hedwig shuts her eyes, so to speak, in order to avoid a world with which she cannot get on; Consul Werle also has to become blind in order to realise the full measure of the suffering he has caused, and he seems more human because of his illness, which perhaps marks the only respect in which he is capable of suffering. His son Gregers hates his father because he 'has seen him from too close a distance'. On the other hand, Mrs. Sörby, the Consul's housekeeper and future wife can without embarrassment treat blindness as a party game: with artless gaiety, she plays at blind-man's-buff with the consul's guests. Geissendörfer's direction carefully and unobtrusively brings out and extends the symbolic references, and it is this which gives his film, despite its formal discipline, its mysterious excitement. When, for example, after the party at the Consul's, Gregers first appears in the home of his childhood friend Hjalmar, the camera allows him to enter the room in such a way that he completely hides Hjalmar's wife Gina: her presence is no longer noticed, it's no longer of importance to anyone. Geissendörfer and his subtle cameraman Robby Müller also use a similar procedure for three equally significant shots: at the beginning of the film, when one of Werle's servants enters Hjalmar's apartment, the camera shows him in close-up; later on, Gregers is shown from the same camera set-up, but much larger and rather more threatening; finally, the Consul is shown from the same set-up again, but he seems almost gigantic — a clear progression, though emotionally a barely perceptible one, which announces an intrusion into the sham reality of Hjalmar's family life.

H.G. Pflaum, Süddeutsche Zeitung, 21.9.1976

Ce qu'en dit la presse allemande:

„C'est dans ‚Le Canard Sauvage‘ qu'Ibsen commence à douter de l'utilité de l'exorcisme psychique et de la possibilité d'une humanité capable d'un éclaircissement sans bornes. Il pose à peu près comme des antithèses les principes abstraits de vérité et d'apparence, qu'incarnent les personnages contrastés du réformateur, Gregers, et du rêveur, Hjalmar.

Le premier, c'est un puriste qui essaie d'imposer aux autres ses idées idéalistes. L'autre se nourrit de ses propres illusions, du rêve fou qu'il deviendra un jour un inventeur célèbre. C'est pourtant ce rêve, en lui conférant une liberté d'imagination, qui lui permet de maintenir le bonheur petit-bourgeois de sa famille. Et c'est pourquoi Gregers, qui dans son ergoterie ne tient pas compte de la blessure psychique ni des limites des hommes, ne peut avoir qu'un effet destructif. Hjalmar perd la consolation de ses illusions, il repousse la femme qui lui a garanti son existence, et même l'enfant dont il doute tout à coup de la paternité. Ce n'est évidemment qu'une demie révolution, car les hommes de sa stature ne regardent pas longtemps en face la réalité affreuse. Mais pendant qu'il fait des projets pour retourner au refuge du foyer, l'enfant, toujours pas capable de distinguer entre l'être et le paraître, prend le déchaînement de son père pour de l'argent comptant et se tue. Tandis que dans la pièce d'Ibsen presque tous les personnages sont doués de traits peu sympathiques, Geissendörfer dans son film concentre toute son aversion dans le personnage du soi-disant idéaliste Gregers (Bruno Ganz). Seul son fanatisme semble naïf, parce qu'inhumain. Quand Hjalmar et son père font la chasse aux lapins dans le grenier qui représente leur réserve illusoire, cette action paraît comme une tentative légitime de balancer la séparation forcée de la nature et la conscience détruite de soi. Hjalmar n'est pas un monstre: il possède, à sa façon, une dignité remarquable, une sûreté dans la folie, qui s'approche de l'état du bonheur subjectif . . .

Michael Schwarze, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.9.1976

Biofilmographie

Hans W. Geissendörfer, geboren am 6.4.1941 in Augsburg. Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Politik in Marburg. Nach Abbruch des Studiums aktive Theaterarbeit. Erste Dokumentarfilme auf Reisen nach Afrika und Asien. 1968 Regieassistent bei George Moorse („Liebe und so weiter“).

Der Fall Lena Christ (1968, TV), *Jonathan* (1969), *Eine Rose für Jane* (1970, TV), *Carlos* (1971, TV), *Marie* (1972, TV), *Eltern* (1973, TV), *Perahim – Die zweite Chance* (1974, TV), *Lobster* (1975, sechsteilige TV-Serie), *Sternsteinhof* (1975/76), *Die Wildente* (1976)

Herausgeber:

27. Internationale Filmfestspiele Berlin (Berlin 15, Bundesallee 1-12)

Redaktion: Helmut W. Banz

7. Internationales Forum des Jungen Films (Berlin 30, Welserstraße 25/Kino Arsenal)

Redaktion: Alf Bold, Erika Gregor

Satz: Zitty Verlag GmbH

Druck: Oktoberdruck