Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **26 (1966)**

Heft 5

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

durch, dass sich das Zentrum um Abkommen im internationalen Studentenaustausch bemüht. Eine andere bedeutende Möglichkeit liegt darin, dass es Verbindungen zu ähnlichen ausländischen Institutionen aufnimmt, mit dem Ziel eines Austausches von Studenten, aber auch zu Kontakten zwischen den schweizerischen und ausländischen Filmschaffenden.
In finanzieller Hinsicht unterscheidet sich ein solches Zentrum von einer eigentlichen Filmhochschule wesentlich, insofern es sich mindestens teilweise selber finanziert, da hier Filme produziert werden, die ihrer Qualität und Ausführung nach in Kinos projiziert werden können. Das soll jedoch nichts am nichtkommerziellen Charakter der Filme ändern. Erstes Ziel bleibt es, gültige Filme zu ermöglichen, unabhängig von ihrer unmittelbaren kommerziellen Auswertbarkeit. Indes liegt hier eine wichtige Funktion des Zentrums, indem es als umfassende und organisierte Institution viel besser Verbindungen zu den Filmverleihorganisationen herstellen kann als der einzelne Filmschaffende, der ganz allein auf sich selber gestellt ist. Ebenso sollte das Zentrum eine enge Zusammenarbeit mit dem Fernsehen anstreben, das nicht nur an den einzelnen Filmen als Beitrag zu seinem Programm, sondern überhaupt an jeder Förderung des freien Filmschaffens interessiert sein muss.
Endlich stellt sich noch die sehr wichtige Frage, von wem dieses Zentrum geleitet werden soll. Es braucht eine geistige Betreuung. Nicht in dem Sinne, dass sich hier eine bestimmte, in sich geschlossene Gruppe festsetzt. Im Gegenteil, das Zentrum hat offen zu sein für alles Neue, für alle, die das Ziel haben, mit Hilfe des Films einen Beitrag zur Bewältigung der Gegenwartsaufgaben zu leisten. Diese geistige Offenheit kann jedoch nicht von einem Einzelnen garantiert werden, ebenso wenig von Leuten, die nicht selbst unmittelbar in dieser Bewegung stehen. Die geistige Betreuung soll also von der Gemeinschaft derer ausgehen, die selbst aktiv am neuen Film mitarbeiten und deren Werke von Verantwortungsbewusstsein und Fähigkeiten zeugen.
Die Idee einer solchen Gemeinschaft ist keine Utopie, schon darum nicht, weil Ansätze dafür bereits vorhanden sind. Tatsächlich gibt es in der Schweiz eine Gruppe von jüngeren Filmschaffenden, die bis jetzt, mehr oder weniger ganz auf sich allein gestellt und unter enormen Schwierigkeiten, schon ganz Bedeutendes für einen neuen Schweizer Film geleistet haben. «Siamo Italiani» ist ein Beispiel dafür. Zum Teil sind diese Filme von den rein äusseren Schwierigkeiten gezeichnet und meist erst als Versuche in der Bemühung um ein neues aktuelles Filmschaffen zu werten, doch geben sie zu berechtigten Hoffnungen Anlass. Wenn man den vorhandenen Kräften und allen anderen zukünftigen nur eine einigermassen annehmbare Arbeitsgrundlage gibt, dann darf man wirklich auf einen Neuanfang im schweizerischen Filmschaffen hoffen.

Hans Stürm

Filme

La vieille dame indigne (Die unwürdige alte Dame) III. Für Erwachsene

Produktion: SPAC; Verleih: Idéal; Regie: René Allio, 1964; Buch: R. Allio, nach der Kalendergeschichte «Die unwürdige Greisin» von Bertold Brecht; Kamera: D. Clerval; Musik J. Ferrat; Darsteller: Sylvie, M. Ribovska, V. Lanoux, E. Bierry, F. Maistre, R. Bousquet und andere.

«Ces détails qu'on dit triviaux ... par leur non-signifiance, ils sont dans une histoire vraie la touche même de la vérité.» Die sogenannten trivialen Kleinigkeiten verleihen dadurch, dass ihnen keine «tiefere Bedeutung» unterschoben wird, einer wahren Geschichte erst den Hauch der Wahrheit, schreibt Simone de Beauvoir im Vorwort zu «La force des choses», dem dritten Band ihrer Memoiren. Dieses Wort, der Besprechung des Films «La vieille dame indigne» vorangestellt, deutet an, in welcher Weise dieses Werk zu betrachten ist.

Bertold Brecht veröffentlichte seine «Kalendergeschichten», aus welcher Sammlung «Die unwürdige Greisin», der Vorwurf des Films, stammt, als Fünfzigjähriger, nicht als der Brecht des «Baal», sondern als der Brecht des «Kaukasischen Kreidekreises» also. René Allio, der Regisseur des Films, begann als Maler und Zeichner, wurde Bühnenbildner von Peter Brook, William Gaskill, Bronislaw Horowicz und Roger Planchon, schuf 1959 für Planchons Aufführung der «Toten Seelen» von Gogol in der Bearbeitung von Adamov einen Zeichentrickfilm und drehte 1963 «La meule», einen Kurzspielfilm über ein französisches Schwarzhändlerpaar im Zweiten Weltkrieg.
Allios Transposition der literarischen Vorlage in eine filmische Form darf als wegweisend gelten (weshalb wir auch den Brecht-Text zum Vergleich in diese Nummer aufgenommen haben). Äusserungen, die der Regisseur in einem Interview mit P. M. Ladiges gemacht hat, legen seine Absichten dar: «Ich jedenfalls glaube, dass es wichtig ist, aus dem, was Brecht für das Theater entdeckte, eine Lehre für den Film zu ziehen. Ich behaupte nicht, im voraus zu wissen, mit welchen Mitteln man im Film dahin kommen kann, aber ich will sie suchen. Deshalb glaube ich auch, dass es sicher fruchtbar ist, von Werken wie ‚Die unwürdige Greisin' auszugehen, einer kleinen Erzählung, die im Grunde nichts anderes ist als die Fabel im Rohzustand — in dem Sinn, wie Brecht das Wort gebrauchte. Das gibt die Möglichkeit, die Fabel im Hinblick auf die Ausdrucksmöglichkeiten zu behandeln, in denen man sie am Ende darstellen will. Während man, wenn man sich die grossen Stücke Brechts vornimmt, Werke vor sich hat, die nicht nur eine Fabel enthalten, sondern eine Fabel, die schon behandelt worden ist und eine Form erhalten hat, die für das Theater bestimmt ist und für nichts anderes.» Diese «Fabel im Rohzustand» genügt vielleicht für einen kurzen, sicher aber nicht für einen langen Film. Für einen Langspielfilm muss sie erweitert, das heisst mit «trivialen Kleinigkeiten» eingekleidet werden, soll sie schliesslich einen «Hauch der Wahrheit» erhalten. Allio beabsichtigt nicht einen epischen Film Brechtscher Prägung zu drehen, ihm geht es lediglich darum, in der Verfilmung den Geist der Vorlage zu bewahren. Da aber jede Fabel, weil sie verdichtete und verwirklichte Weltschau ist, bereits die Entwicklung in eine bestimmte Richtung impliziert, wurde es ein Brechtscher epischer Film. Dass Monatsnamen eingeblendet, die Wischblende verwendet, ein Chanson von Jean Ferrat eingesetzt, mit Stehbildern begonnen und geendet wird (was alles im Brecht-Theater Entsprechungen findet), ist bloss vordergründig, doch richtig. Das Einsenken der Fabel in ein alltägliches Ambiente bedingt Änderungen und Ergänzungen: Der Kauf des Occasion-Deux-Chevaux, die Fernsehparty mit Whisky; der «halb schwachsinnige Krüppel», mit dem Frau B. verkehrt, wird von den Nachbarn der «Madame Berthe» als Dirne bezeichnet. Wie genau der Geist der Vorlage aber gewahrt bleibt, mag anhand der Änderung des Schauplatzes gezeigt werden: Aus dem badischen Städtchen wird ein Vorort von Marseille; beide Autoren besinnen sich dabei auf ihre Herkunft zurück (Brechts Grossmutter lebte in Baden, Allios Eltern kamen von Marseille).
Die Inszenierung zeichnet sich durch eine eigenartige, persönliche Mischung von Freiheit und Strenge aus. Frei und natürlich wirken die (herzuerfundenen) Dialoge und Handlungen. Die Strassen- und Kaufhaus-Szenen wirken wie beiläufig hinskizziert, sie könnten einem Cinéma-vérité-Film entstammen. Wie aber Kunst dort, wo sie am freiesten erscheint, sehr oft in höchster innerer Strenge enstanden ist, so verrät auch Allios Inszenierung Disziplin und Intelligenz. Er hat es vielleicht mit seinen Bühnenbildern (einige Entwürfe waren 1964 im Kunstgewerbemuseum Zürich zu sehen) erfahren, wie Geist sich erst in der vollkommenen Form ausspricht. Wo aber so viel Prägnanz und Stilsicherheit herrscht wie hier, fallen auch kleine Mängel auf: Woher etwa werden die drei nächtlichen Ausflügler am Strand erleuchtet? Warum bricht die Nacht während der Fernsehparty so unwahrscheinlich rasch herein? Das sind Schönheitsfehler, die wir auf das Fehlen handwerklicher Routine zurückführen möchten; wodurch diese Mängel aber auch gleichzeitig die Stärke des Films andeuten: seine Frische, Unverbrauchtheit und Ursprünglichkeit. Was am Film, vielleicht noch mehr als die dramaturgische und optische Realisation, fasziniert, das ist die Person der Madame Berthe. Die heute dreiundachtzigjährige Sylvie hat damit wohl die grösste Filmrolle ihres an Theater- und Filmerfolgen reichen Lebens ge-

spielt. Wir erleben, was nur äusserst selten vorkommt, dass wir die Kunst vergessen, weil alles «Natur» geworden ist.
Nach der Aussage des Werkes fragend, spricht der eine Rezensent von einem «marxistischen Lehrstück» (Dr. Martin Schlappner), was dem andern mit dem besten Willen «einfach nicht einleuchten» will (Klaus Frick). Woher das? Auf der Ebene der Fabel wird, so scheint uns, offensichtlich eine marxistische Tendenz erkennbar: Eine Frau bricht aus ihrer Gesellschaft und ihrem Leben aus, wird sich (vielleicht zum erstenmal) ihrer selbst bewusst, nachdem sie sechzig Jahre als Tochter, Frau und Mutter ein Leben gelebt hat, wie es ihr aufgetragen war (siehe dazu den Schluss der Erzählung). Dass ihr erstes Leben aber weniger wertvoll war als das zweite — was Brecht und Allio dadurch, dass sie die Protagonistin so sympathisch schildern, uns nahelegen — glauben wir nicht. Gut ist es nach unserer Auffassung, sich von einem wenig bewussten Ertragen des Lebens zu wacher Gestaltung zu entwickeln. Gut ist es, nach dieser Selbst-Bewusst-Werdung zu erkennen, dass das Leben im Tiefsten doch nicht unsere Sache, zur freien Verfügung in unsere Hände gelegt, ist. Nicht das eine oder das andere, sondern das eine und das andere! Diese einseitige Hinwendung zum Diesseits, zum rein irdischen Glück — die Moral des Stückes — wird indes durch die Form des Films selbst überhöht. «Es lockt mich, jenseits der Fabel und ihrer Moral das Leben in seiner Unmittelbarkeit am Beispiel dieser Greisin sichtbar zu machen», sagt Allio. Im Tiefsten lehrt dieser Film also nicht eine Moral, sondern wird er das Dokument eines Menschen, lässt er eine Wirklichkeit aufleuchten, deren «Hauch der Wahrheit» jede Ideologie und damit auch die vordergründige Aussage der Geschichte selbst übersteigt. hst

Mit freundlicher Erlaubnis des Verlages Gebrüder Weiss in München und Berlin drucken wir die Kalendergeschichte «Die unwürdige Greisin» ab, welche als Vorlage für Allios Film «La vieille dame indigne» gedient hat. Die «Kalendergeschichten» erschienen erstmals im Jahr 1948. Der Vergleich der literarischen Vorlage mit der filmischen Transposition, der damit jedermann ermöglicht wird, ist wohl in einer dreifachen Richtung zu ziehen: inhaltlich (Übernahme und Änderung der Personen und Handlungselemente), formal (Mediumsgerechtheit, Stil von Brecht und von Allio) und gehaltlich (ideologische Tendenzen in der Geschichte und im Film).

«Die unwürdige Greisin»

Meine Grossmutter war zweiundsiebzig Jahre alt, als mein Grossvater starb. Er hatte eine kleine Lithographenanstalt in einem badischen Städtchen und arbeitete darin mit zwei, drei Gehilfen bis zu seinem Tod. Meine Grossmutter besorgte ohne Magd den Haushalt, betreute das alte, wacklige Haus und kochte für die Mannsleute und Kinder. Sie war eine kleine, magere Frau mit lebhaften Eidechsenaugen, aber langsamer Sprechweise. Mit recht kärglichen Mitteln hatte sie fünf Kinder grossgezogen — von den sieben, die sie geboren hatte. Davon war sie mit den Jahren kleiner geworden.
Von den Kindern gingen die zwei Mädchen nach Amerika, und zwei der Söhne zogen ebenfalls weg. Nur der Jüngste, der eine schwache Gesundheit hatte, blieb im Städtchen. Er wurde Buchdrucker und legte sich eine viel zu grosse Familie zu. So war sie allein im Haus, als mein Grossvater gestorben war.
Die Kinder schrieben sich Briefe über das Problem, was mit ihr zu geschehen hätte. Einer konnte ihr bei sich ein Heim anbieten, und der Buchdrucker wollte mit den Seinen zu ihr ins Haus ziehen. Aber die Greisin verhielt sich abweisend zu den Vorschlägen und wollte nur von jedem ihrer Kinder, das dazu imstande war, eine kleine geldliche Unterstützung annehmen. Die Lithographenanstalt, längst veraltet, brachte fast nichts beim Verkauf, und es waren auch Schulden da.
Die Kinder schrieben ihr, sie könne doch nicht ganz allein leben, aber als sie darauf überhaupt nicht einging, gaben sie nach und schickten ihr monatlich ein bisschen Geld. Schliesslich, dachten sie, war ja der Buchdrucker im Städtchen geblieben. Der Buchdrucker übernahm es auch, seinen Geschwistern mitunter über die Mutter zu berichten. Seine Briefe an meinen Vater, und was dieser bei einem Besuch und

nach dem Begräbnis meiner Grossmutter zwei Jahre später erfuhr, geben mir ein Bild von dem, was in diesen zwei Jahren geschah.
Es scheint, dass der Buchdrucker von Anfang an enttäuscht war, dass meine Grossmutter sich weigerte, ihn in das ziemlich grosse und nun leerstehende Haus aufzunehmen. Er wohnte mit vier Kindern in drei Zimmern. Aber die Greisin hielt überhaupt nur eine sehr lose Verbindung mit ihm aufrecht. Sie lud die Kinder jeden Sonntagnachmittag zum Kaffee, das war eigentlich alles.
Sie besuchte ihren Sohn ein- oder zweimal in einem Vierteljahr und half der Schwiegertochter beim Beereneinkochen. Die junge Frau entnahm einigen ihrer Äusserungen, dass es ihr in der kleinen Wohnung des Buchdruckers zu eng war. Dieser konnte sich nicht enthalten, in seinem Bericht darüber ein Ausrufezeichen anzubringen.
Auf eine schriftliche Anfrage meines Vaters, was die alte Frau denn jetzt so mache, antwortete er ziemlich kurz, sie besuche das Kino.
Man muss verstehen, dass das nichts Gewöhnliches war, jedenfalls nicht in den Augen ihrer Kinder. Das Kino war vor dreissig Jahren noch nicht, was es heute ist. Es handelte sich um elende, schlechtgelüftete Lokale, oft in alten Kegelbahnen eingerichtet, mit schreienden Plakaten vor dem Eingang, auf denen Morde und Tragödien der Leidenschaft angezeigt waren. Eigentlich gingen nur Halbwüchsige hin oder, des Dunkels wegen, Liebespaare. Eine einzelne alte Frau musste dort sicher auffallen.
Und so war noch eine andere Seite dieses Kinobesuchs zu bedenken. Der Eintritt war gewiss billig, da aber das Vergnügen ungefähr unter den Schleckereien rangierte, bedeutete es «hinausgeworfenes Geld». Und Geld hinauszuwerfen, war nicht respektabel.
Dazu kam, dass meine Grossmutter nicht nur mit ihrem Sohn am Ort keinen regelmässigen Verkehr pflegte, sondern auch sonst niemanden von ihren Bekannten besuchte oder einlud. Sie ging niemals zu den Kaffeegesellschaften des Städtchens. Dafür besuchte sie häufig die Werkstatt eines Flickschusters in einem armen und sogar etwas verrufenen Gässchen, in der, besonders nachmittags, allerlei nicht besonders respektable Existenzen herumsassen, stellungslose Kellnerinnen und Handwerksburschen. Der Flickschuster war ein Mann in mittleren Jahren, der in der ganzen Welt herumgekommen war, ohne es zu etwas gebracht zu haben. Es hiess auch, dass er trank. Er war jedenfalls kein Verkehr für meine Grossmutter.
Der Buchdrucker deutete in einem Brief an, dass er seine Mutter darauf hingewiesen, aber einen recht kühlen Bescheid bekommen habe. «Er hat etwas gesehen», war ihre Antwort, und das Gespräch war damit zu Ende.Es war nicht leicht, mit meiner Grossmutter über Dinge zu reden, die sie nicht bereden wollte.
Etwa ein halbes Jahr nach dem Tod des Grossvaters schrieb der Buchdrucker meinem Vater, dass die Mutter jetzt jeden zweiten Tag im Gasthof esse.
Was für eine Nachricht!
Grossmutter, die zeit ihres Lebens für ein Dutzend Menschen gekocht und immer nur die Reste aufgegessen hatte, ass jetzt im Gasthof! Was war in sie gefahren?
Bald darauf führte meinen Vater eine Geschäftsreise in die Nähe, und er besuchte seine Mutter.
Er traf sie im Begriffe, auszugehen. Sie nahm den Hut wieder ab und setzte ihm ein Glas Rotwein mit Zwieback vor. Sie schien ganz ausgeglichener Stimmung zu sein, weder besonders aufgekratzt noch besonders schweigsam. Sie erkundigte sich nach uns, allerdings nicht sehr eingehend, und wollte hauptsächlich wissen, ob es für die Kinder auch Kirschen gäbe. Da war sie ganz wie immer. Die Stube war natürlich peinlich sauber, und sie sah gesund aus.
Das einzige, was auf ihr neues Leben hindeutete, war, dass sie nicht mit meinem Vater auf den Gottesacker gehen wollte, das Grab ihres Mannes zu besuchen. «Du kannst allein hingehen», sagte sie beiläufig, «es ist das dritte von links in der elften Reihe. Ich muss noch wohin.»
Der Buchdrucker erklärte nachher, dass sie wahrscheinlich zu ihrem Flickschuster musste. Er klagte sehr.
«Ich sitze hier in diesen Löchern mit den Meinen und habe nur noch fünf Stunden

Arbeit und schlecht bezahlte, dazu macht mir mein Asthma wieder zu schaffen, und das Haus in der Hauptstrasse steht leer.»
Mein Vater hatte im Gasthof ein Zimmer genommen, aber erwartet, dass er zum Wohnen doch von seiner Mutter eingeladen werden würde, wenigstens pro forma, aber sie sprach nicht davon. Und sogar als das Haus voll gewesen war, hatte sie immer etwas dagegen gehabt, dass er nicht bei ihnen wohnte und dazu das Geld für das Hotel ausgab!
Aber sie schien mit ihrem Familienleben abgeschlossen zu haben und neue Wege zu gehen, jetzt, wo ihr Leben sich neigte. Mein Vater, der eine gute Portion Humor besass, fand sie «ganz munter» und sagte meinem Onkel, er solle die alte Frau machen lassen, was sie wolle.
Aber was wollte sie?
Das nächste, was berichtet wurde, war, dass sie eine Bregg bestellt hatte und nach einem Ausflugsort gefahren war, an einem gewöhnlichen Donnerstag. Eine Bregg war ein grosses, hochrädriges Pferdegefährt mit Plätzen für ganze Familien. Einige wenige Male, wenn wir Enkelkinder zu Besuch gekommen waren, hatte Grossvater die Bregg gemietet. Grossmutter war immer zu Hause geblieben. Sie hatte es mit einer wegwerfenden Handbewegung abgelehnt, mitzukommen.
Und nach der Bregg kam die Reise nach K., einer grösseren Stadt, etwa zwei Eisenbahnstunden entfernt. Dort war ein Pferderennen, und zu dem Pferderennen fuhr meine Grossmutter.
Der Buchdrucker war jetzt durch und durch alarmiert. Er wollte einen Arzt hinzugezogen haben. Mein Vater schüttelte den Kopf, als er den Brief las, lehnte aber die Hinzuziehung eines Arztes ab.
Nach K. war meine Grosmutter nicht allein gefahren. Sie hatte ein junges Mädchen mitgenommen, eine halb Schwachsinnige, wie der Buchdrucker schrieb, das Küchenmädchen des Gasthofs, in dem die Greisin jeden zweiten Tag speiste.
Dieser «Krüppel» spielte von jetzt ab eine Rolle. Meine Grossmutter schien einen Narren an ihr gefressen zu haben. Sie nahm sie mit ins Kino und zum Flickschuster, der sich übrigens als Sozialdemokrat herausgestellt hatte, und es ging das Gerücht, dass die beiden Frauen bei einem Glas Rotwein in der Küche Karten spielten.
«Sie hat dem Krüppel jetzt einen Hut gekauft mit Rosen drauf», schrieb der Buchdrucker verzweifelt. «Und unsere Anna hat kein Kommunionkleid!»
Die Briefe meines Onkels wurden ganz hysterisch, handelten nur von der «unwürdigen Aufführung unserer lieben Mutter» und gaben sonst nichts mehr her. Das Weitere habe ich von meinem Vater.
Der Gastwirt hatte ihm mit Augenzwinkern zugeraunt: «Frau B. amüsiert sich ja jetzt, wie man hört.»
In Wirklichkeit lebte meine Grossmutter auch diese letzten Jahre keinesfalls üppig. Wenn sie nicht im Gasthof ass, nahm sie meist nur ein wenig Eierspeise zu sich, etwas Kaffee und vor allem ihren geliebten Zwieback. Dafür leistete sie sich einen billigen Rotwein, von dem sie zu allen Mahlzeiten ein kleines Glas trank. Das Haus hielt sie sehr rein, und nicht nur die Schlafstube und die Küche, die sie benutzte. Jedoch nahm sie darauf ohne Wissen ihrer Kinder eine Hypothek auf. Es kam niemals heraus, was sie mit dem Geld machte. Sie scheint es dem Flickschuster gegeben zu haben. Er zog nach ihrem Tod in eine andere Stadt und soll dort ein grösseres Geschäft für Masschuhe eröffnet haben.
Genau betrachtet, lebte sie hintereinander zwei Leben. Das eine, erste, als Tochter, als Frau und als Mutter, und das zweite einfach als Frau B., eine alleinstehende Person ohne Verpflichtungen und mit bescheidenen, aber ausreichenden Mitteln. Das erste Leben dauerte etwa sechs Jahrzehnte, das zweite nicht mehr als zwei Jahre. Mein Vater brachte in Erfahrung, dass sie im letzten halben Jahr sich gewisse Freiheiten gestattete, die normale Leute gar nicht kennen. So konnte sie im Sommer früh um drei Uhr aufstehen und durch die leeren Strassen des Städtchens spazieren, das sie so für sich ganz allein hatte. Und den Pfarrer, der sie besuchen kam, um der alten Frau in ihrer Vereinsamung Gesellschaft zu leisten, lud sie, wie allgemein behauptet wurde, ins Kino ein!

Sie war keineswegs vereinsamt. Bei dem Flickschuster verkehrten anscheinend lauter lustige Leute, und es wurde viel erzählt. Sie hatte dort immer eine Flasche ihres eigenen Rotweins stehen, und daraus trank sie ihr Gläschen, während die anderen erzählten und über die würdigen Autoritäten der Stadt loszogen. Dieser Rotwein blieb für sie reserviert, jedoch brachte sie mitunter der Gesellschaft stärkere Getränke mit.
Sie starb ganz unvermittelt an einem Herbstnachmittag in ihrem Schlafzimmer, aber nicht im Bett, sondern auf dem Holzstuhl am Fenster. Sie hatte den «Krüppel» für den Abend ins Kino eingeladen, und so war das Mädchen bei ihr, als sie starb. Sie war vierundsiebzig Jahre alt.
Ich habe eine Fotografie von ihr gesehen, die sie auf dem Totenbett zeigt und die für die Kinder angefertigt worden war.
Man sieht ein winziges Gesichtchen mit vielen Falten und einem schmallippigen, aber breiten Mund. Viel Kleines, aber nichts Kleinliches. Sie hatte die langen Jahre der Knechtschaft und die kurzen Jahre der Freiheit ausgekostet und das Brot des Lebens aufgezehrt bis auf den letzten Brosamen. Bertold Brecht

---

The loved one (Tod in Hollywood) III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: MGM; Regie: Tony Richardson, 1965; Buch: T. Southern, Chr. Isherwood, nach einer Erzählung von Evelyn Waugh; Kamera: H. Wexler; Musik: J. Addison; Darsteller: R. Morse, J. Winters, J. Gielgud, R. Morley, D. Andrew, R. Steiger und andere.

Amerika hat viele Gesichter, und wo immer eines davon in einer Darstellung eingefangen wird, hat man Grund, nach seiner repräsentativen Geltung zu fragen. Der kürzlich verstorbene englische Schriftsteller Evelyn Waugh hat mit kritischem Auge den Kult geschaut, der in den USA und speziell in Kalifornien rund um Tod und Begräbnis sich entwickelt hat. In «The loved One», einer 1948 erschienenen «Angloamerikanischen Tragödie», zeichnet er mit deutlicher Akzentuierung des Makabren diese Seite des amerikanischen «Way of life» – eigentlich des «Way of death» – nach. Das Absurde, das er dabei enthüllt, erweist sich als mehr als beiläufig. Eine Zivilisation wird da an einer verräterischen Stelle unter die Lupe genommen, wird beobachtet, wie sie sich in die Illusion flüchtet, da ihre Ideale an einem entscheidenden Punkt sie im Stiche lassen.
Die bissige Tonart der Satire ist auch Tony Richardson, dem um mehrere Jahrzehnte jüngeren Landsmanne Waughs, nicht fremd. Mit dem kalten Zorn der jungen Männer hat er sie in seinen Osborne-Verfilmungen geübt, mit unverhehlter Freude am saftigen Spass in seinem erfolgreichen «Tom Jones». Er legt nun eine Verfilmung von «The loved One» vor, die der Satire ihr Recht gibt – und noch einiges darüber hinaus. In grossen Zügen folgt die Adaptation der Vorlage: Ein junger Engländer landet in Los Angeles und lernt ein fortschritts- und erfolgsbegeistertes, selbstbewusstes und zugleich misstrauisches Amerika kennen. Der Selbstmord eines Onkels, den man in der Filmindustrie unerwartet kaltgestellt hat, bringt Dennis mit dem Totengeschäft in Kontakt. Da er, im Auftrage der auf ihr Ansehen bedachten britischen Kolonie, das Begräbnis standesgemäss arrangieren soll, lernt er das Bestattungs-Unternehmen «Whispering Glades» kennen; späterhin wird er selbst Angestellter von «Happier Hunting Ground», wo ebenfalls standesgemäss Begräbnisse arrangiert werden, aber für Tiere. «Whispering Glades», der zentrale Handlungsort der Geschichte, ist das Bestattungs-Institut für höchste Ansprüche, mehr noch, die Stätte, da der Kult des Lebens seine Verlängerung in die Ewigkeit findet. Da wird kein Aufwand gescheut, um die Wahrheit, dass Staub zu Staub zurückkehrt, dass dem Menschen schliesslich doch nur ein schmales Stück Erde zugedacht ist, ausser Geltung zu setzen. «Whispering Glades» frischt alles auf und bewahrt es vor Zerfall: das soziale Prestige durch sorgfältige Abstufung von Aufwand und Kosten für Zeremonie und Grab, das gute Andenken durch weitestgehende Rücksichtnahme auf die Gefühle der Hinterlassenen, die Leiche durch kosmetische Präparierung und Einbettung in atomsichere

Ruhestätten. Nicht als ob Ansätze zu solcher Konservierung andernorts im Totenkult nicht auch zu finden wären. Aber hier ist alles zur Perfektion entwickelt, die Technik, der Kundendienst, die Illusion, das Geschäft. Der Film stellt diese Aspekte nebeneinander und muss für die makabre Wirkung wahrlich nicht mehr sorgen. Dass er dennoch nachhelfen zu müssen glaubt, ist der gewichtigste Einwand gegen Richardson und seine Adaptation. Waugh hielt Mass, zügelte die Lust am Scherz mit dem Entsetzen und wirkte eindrücklich. Richardson und seine Drehbuchautoren lassen eher die Zügel schiessen, pulvern mit ungenierten Einfällen die Satire auf, obwohl sie das nicht nötig hätte. Dass gelegentlich Akzente deutlicher gesetzt werden, um die über das konkrete Thema hinausreichende Bedeutung der Kritik aufzuzeigen, ist verständlich und sinnvoll. Dem Religionsersatz etwa, den die Freundin des jungen Mannes in «Whispering Glades» und beim «Guru Brahmane» (einem Leserbriefkastenonkel) findet, wird krass die hinter solcher Kulisse sich tarnende Geschäftstüchtigkeit gegenübergestellt. Achtet man jedoch auf Details der Inszenierung, so bemerkt man von Anfang an, dass Richardson überhaupt zu deutlicheren Anspielungen neigt. Im Verlaufe des Films steigert er sich in Übertreibungen hinein, die zum Schluss mit der Demonstration einer neuen Bestattungsart im Weltraum einen Höhepunkt erreichen, der zwar effektvoll sein mag, aber doch schon in bedenkliche Nähe zum Ulk gerät. Vielleicht bedurfte es solcher Deutlichkeit, um die Porträtierten selbst mit der Kritik zu erreichen. Aus Amerika werden jedenfalls verstörte Reaktionen gemeldet. Hierzulande hätte ein weniger überspitztes Bild wohl nachhaltiger beeindruckt. Da Richardson ja aus der «Free-cinema»-Bewegung hervorgegangen ist, könnte man sich von seiner Hand einen nüchternen Bericht zum gleichen Thema denken, der eher zum Nachdenken angeregt hätte, der noch erschreckender den selbstbetrügerischen Charakter dieses Mummenschanzes bewusst gemacht hätte, weil die in der Groteske enthaltene Kritik der Autoren hinter den vorgezeigten, für sich selber sprechenden Fakten zurückgetreten wäre. Da «Tod in Hollywood» nun eine Satire ist, wird man ihr aber die Freiheit zur Übertreibung zugestehen müssen. Einen Angriff auf den guten Geschmack oder die Pietät kann man darin kaum sehen, weil gerade deren Verirrung angeprangert wird. Anderseits ist die Satire ein grobes Instrument, das Unterscheidungen nicht zulässt. Das wird man auch vor diesem Film bedenken müssen. Als Grundlage für eine Meinungsbildung über die USA ist er daher nicht unbesehen zu benützen. Es ist Richardson wohl gelungen, auf der Basis von Waughs Satire unter die aus Distanz oftmals blendend sich präsentierende Oberfläche des amerikanischen Lebens zu dringen und eine trügerische Unterlage freizulegen. Und die Akribie, mit der er dafür Indizien zusammenstellt, ist bemerkenswert. Die Boshaftigkeit, mit der er die Lupe der grotesken Verzerrung handhabt, verrät aber vielleicht mehr als nur den zornigen jungen Mann, den von Parteilichkeit nicht ganz freien Kritiker aus dem alten Europa. ejW

Le corniaud III. Für Erwachsene

Produktion: Corona, Explorer; Verleih: Idéal; Regie: Gérard Oury, 1965; Buch: G. Oury, M. Jullian, G. A. Tabet; Kamera: H. Decae; Musik: G. Delerue; Darsteller: Bourvil, L. de Funès, V. Venantini, P. Roussel, J. L. de Villalonga und andere.

Die Ferienfahrt eines kleinen Angestellten mit seinem klapprigen Citroën 2 CV wäre beinahe unmittelbar nach dem Start in Paris beendet gewesen, weil ein grosspuriger Kerl mit seinem dicken Bentley das «hässliche Entlein» rücksichtslos zuschanden fuhr. Dann aber wird der verständliche Ärger von Monsieur Maréchal durch ein unfassbar erscheinendes Angebot besänftigt. Er soll für den reichen Protz den Cadillac eines befreundeten Amerikaners von Neapel nach Bordeaux überführen und damit eine kostenlose Urlaubsreise machen. Nicht ahnen kann Monsieur Maréchal, dass der Cadillac riesige Mengen kostbaren Schmuggelgutes enthält, das er mit seinem ehrlichen Gesicht für eine raffinierte Bande, die jeden seiner Schritte überwacht, nach Frankreich bringen soll. Bevor aber die misstrauischen Zöllner den Wagen auf den Kopf stellen, hat Maréchal ahnungslos die beschädigten Stosstangen, die aus purem

Gold waren, durch neue ersetzen lassen und auch die defekte Batterie, die einen Schatz von Edelsteinen barg, mit einer neuen vertauscht. Das in den Kotflügeln versteckte Rauschgift war bei einer nächtlichen Verfolgungsjagd zwischen der Bande und einer rivalisierenden Verbrecherclique durch die später verklebten Einschusslöcher entwichen. Nur der grösste Diamant der Welt bleibt auch den gründlichen Zöllneraugen verborgen. So kann Maréchal zwar die Grenze passieren, aber er weiss jetzt, welche Rolle er spielen soll. Mit Hilfe des Polizeikommandanten eines südfranzösischen Städtchens, eines alten Freundes, überlistet er beide Banden und führt sie der gerechten Strafe zu. Der Diamant aber findet sich in der Hupe, die sich unterwegs manchmal selbständig machte. – Das lange Gesicht der geprellten Gauner kann der Zuschauer im Vorgefühl späterer Schadenfreude – wenn die von Maréchal gestellte Falle zuklappt – schon länger ahnen. Die im Thema nicht sehr originelle Komödie fesselt die Aufmerksamkeit jedoch durch viele lustige Einfälle, die Schlag auf Schlag einander folgen, und parodistische Partien, in denen Verbrecherfilme, Liebesromanzen und sogar Nackedeistreifen verulkt werden. Auch formal hatte der Regisseur einige Ideen, wenn beispielsweise die Musik den Dialogpart übernimmt und das Bild pantomimisch wird. Der Film, der an einigen Stellen übertrieben erscheinen mag, bekennt sich immer wieder zu seinem Programm, das in einer Zeit der grossen und kleinen Experimente oder der tiefgründigen Analysen nicht oft verwirklicht wird: einfache, nicht anspruchsvolle und an den kritischen Stellen die Grenzen wahrende Unterhaltung zu sein. Das ist legale, vergnügliche Traumfabrik. WB

Von Ryans Express II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion und Verleih: Fox; Regie: Mark Robson, 1964; Buch: W. Mayes, J. Landon; Kamera: W. Daniels; Musik: J. Goldsmith; Darsteller: F. Sinatra, T. Howard, B. Dexter, S. Fantoni und andere.

«Von Ryans Express» spielt zur Zeit, da die Alliierten bereits Sizilien eingenommen haben und sich nun in stetem Vormarsch befinden. In einem mittelitalienischen Lager sind mehrere hundert Amerikaner und Engländer interniert, die während des Feldzuges in Afrika in Gefangenschaft gerieten. Colonel Ryan (Frank Sinatra), ein abgestürzter Fliegeroberst, kommt als letzter dazu. Er trifft die Kameraden in erbarmungswürdigem Zustand. Durch wiederholte Fluchtversuche und Widerstand aller Art sind die Gefangenen mancher Rechte verlustig gegangen. Ryan, als Ranghöchster, hat sich nach zwei Seiten zu behaupten: gegenüber dem charakterlos-eitlen italienischen Lagerkommandanten und gegenüber den gegensätzlichen Aufassungen der Gefangenen. Die Meldung vom Näherrücken der alliierten Befreiungsarmee veranlasst die Wachmannschaft, ihre Posten zu verlassen. Die Gefangenen entkommen, werden jedoch bald von einem deutschen Kommando eingeholt und in einem Spezialzug nach Norden abtransportiert. In der Not wiederum einig, bringen die amerikanischen und englischen Offiziere in einem tollkühnen Handstreich den Zug in ihre Hand. Gefährlich wird es jedesmal in den grossen Bahnhöfen, wo neue Instruktionen für die Weiterfahrt zu holen sind. Der deutschsprechende englische Militärgeistliche übernimmt – in entwendeter deutscher Uniform – die heikle Mission und überrumpelt die Besatzungstruppen mit jeweils noch grösserer Arroganz ... Im Masse, wie die Schwierigkeiten sich häufen, wächst die Erfindungsgabe der Alliierten, denen ein ebenfalls gefangener italienischer Offizier und das Lokomotivpersonal helfend zur Seite stehen. Von Mailand aus soll die Schweiz erreicht werden. Wenige Kilometer vor der Grenze wird der Gefangenenzug von deutschen Fliegern angegriffen. Ein Zug mit schwerbewaffneten SS-Abteilungen folgt in kurzem Abstand. Die Strecke, durch fallendes Gestein blockiert, wird im Blitztempo freigemacht. Von Ryan fällt im Nahgefecht, bevor er den wieder flott gemachten Zug erreichen und mit den Kameraden die rettende Grenze passieren kann.

«Von Ryans Express» bietet weder Dokumentation noch – so oder so geartete – ideelle Hintergründigkeit. Der Streifen ist eine routiniert dargebotene «Mischung»

von Krieg, Abenteuer und Humor. Er zeichnet sich aus durch aussergewöhnliche Spannung und das gute Spiel von Schauspielern, wie Trevor Howard, Frank Sinatra und andern.
In der Zeichnung der Menschen gelangen sogenannte Nationaleigenschaften bald wohlwollend, bald bissig zur Darstellung, doch bleibt die Charakterisierung klischeehaft-oberflächlich. In bezug auf geographische Verhältnisse und manche Einzelheiten verfährt die Regie recht unbekümmert.
Gerade die äusserlich gekonnte Inszenierung dieses Kriegsabenteuers legt die Frage nach der Berechtigung solcher Filme nahe. Neben wenigen dokumentarisch und gesinnungsmässig wertvollen Werken einerseits und Verfälschungen der historischen Wahrheit zugunsten einer Partei anderseits findet sich eine Massenproduktion von verharmlosenden Darstellungen des mehr wie je furchtbaren Kriegsgeschehens. Darin werden Töten und Sterben bagatellisiert, der Soldat spielt eine westernmässig-sportliche bis heroische Abenteurerrolle, den verschiedenen Waffengattungen wird eine naiv-propagandistische Verherrlichung zuteil.
Umfragen von Filminstituten und einzelnen Filmpädagogen verschiedener Länder ergaben übereinstimmend, dass Filme mit dem Thema «Krieg» auf der Beliebtheitsskala in den obersten Plätzen anzutreffen sind. Dies gilt sowohl für städtische wie für ländliche Bevölkerungskreise und betrifft vor allem jugendliche Zuschauer. Es erscheint daher nicht überflüssig, sich von Zeit zu Zeit zum Massenunterhaltungsmittel Krieg einige kritische Gedanken zu machen. MR

The collector (Der Fänger) III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Columbia; Verleih: Vita; Regie: William Wyler, 1965; Buch: St. Mann; Kamera: R. Krasker; Musik: M. Jarre; Darsteller: T. Stamp, S. Eggar, M. Washbourne und andere.

Es ist ein recht vielgestaltiges Schaffen, das William Wyler zu einem der Prominenten unter Amerikas Filmleuten hat werden lassen. In manchen Sparten hat sich der Regisseur umgetan, und der Erfolg ist ihm dabei zumeist treu geblieben. Man kann das so deuten, dass hier einer den «Riecher» habe für die jeweils gerade kommende «Masche». Das liesse sich etwa mit dem Beispiel eines «Ben Hur» belegen. Man könnte aber auch, wie die Theorie das rückblickend mit geschichtlichen Beispielen zu tun pflegt, Wyler die Fähigkeit zusprechen, in seinen Filmen unbewusste Bedürfnisse und Strömungen der jeweiligen Epoche zu fassen. Auf diese Weise könnte «The collector», Wylers neuestes Opus, zu gewichtigem Symbolgehalt gelangen. Die Geschichte von dem jungen Mann, der ein Mädchen von der Strasse weg entführt und in den Keller eines einsamen Landhauses sperrt, damit es ihn dort kennen und lieben lerne — fasst sie nicht in einen zweistündigen Alptraum zusammen, was jenseits des Bewusstseins unsere Generation belastet, dass nämlich die Liebe zum Konsumgut «Sex» umgedeutet, die Frau zur Vermittlerin, wenn nicht gar zum Objekt der Lust erklärt worden ist? Die Vorstellung von der Verfügbarkeit beider, der Geschlechtslust und der Frau, geistert jedenfalls fratzenhaft verzerrt und aufgebläht durch diesen Film. Das könnte Anlass dazu geben, «The collector» aufs Podest zu heben und zu einem Beispiel dafür zu erklären, wie ein heikles zeitgeschichtliches Phänomen auf eine einfache filmische Formel gebracht werden kann.
So ergiebig diese Interpretation für den Regisseur (und für den Kritiker) ausfallen könnte — man zögert, der Spur zu folgen. Verrät die kühle Glätte, mit der Wyler das Spannungsstück in Szene setzt, nicht zu sehr nur Routine und raffinierte Kalkulation? Wie er das Quälerische der Situation des Mädchens, das Perfide des Anschlags des jungen Mannes auskostet, das hat zudem etwas Ungesund-Genüssliches an sich. Schliesslich bleibt die Story steril, es wird kaum ein Versuch unternommen, sie aus den Fesseln des Kuriosums, des absurden Einzelfalles, zu befreien. All das deutet darauf hin, dass Wyler nur den Reisser gesucht und mit der ihm zur Verfügung stehenden Erfahrung — am offensichtlichsten in der Führung der Schauspieler — ihn perfekt verwirklicht hat. Nur wenn er am Schluss des Films herausfordernd den

«Sammler» erneut auf der Pirsch zeigt, dann lässt er den Zuschauer für einen Augenblick ahnen, dass hier von einem Fall die Rede ist, der noch nicht erledigt ist, wenn im Kinosaal die Lichter angehen. Versucht Wyler mit dieser Schlusszene das Vorausgegangene zu deuten? Mehr als ein Versuch wäre es freilich nicht, der abseitig-reisserische Gesamteindruck seines Films wird dadurch nicht mehr aufgehoben. ejW

Le journal d'une femme en blanc (Tagebuch einer Frauenärztin) IV. Mit Reserven

Produktion: Sopag, Arco, Gaumont; Verleih: Impérial; Regie: Claude Autant-Lara, 1965; Buch: J. Aurenche, nach dem Roman von André Soubiran; Kamera: M. Kelber; Musik: M. Magne; Darsteller: M. J. Nat, J. Valmont, C. Gensac und andere.

Die Reklame kündigt den Film unter dem Stichwort «Geburtenkontrolle» an, wodurch er bereits einen Anstrich von Aktualität erhält. Die Aktualität des Themas, besonders in Frankreich, wo es ja sogar im Wahlkampf erörtert worden ist, dürfte wohl auch Hauptanlass gewesen sein für die Entstehung dieses «Tagebuchs». Darob brauchte man nicht schon misstrauisch zu werden, denn es sollen ja auch auf der Leinwand aktuelle Themen zur Sprache kommen. Der Titel hingegen löst Erinnerungen an Ärzte-Filme aus und lässt Schlimmes befürchten. Die Befürchtungen erweisen sich zu einem guten Teil als begründet. Der Film ist in seinem Herkunftsland zu einem vieldiskutierten Gegestand geworden, nicht einfach des Themas wegen, sondern weil er an die Gefühle appelliert, simpel argumentiert und so zum Widerspruch herausfordert.

Die Argumentation, soweit von einer solchen die Rede sein kann, kennt man bereits: Ohne Empfängnisverhütung kommt es zu unerwünschten Schwangerschaften — Schwangerschaften, da ein Kind als untragbar erscheint — und es bleibt in den meisten dieser Fälle nur die Wahl zwischen zwei Übeln, zwischen misslichen Familienverhältnissen und Abtreibung. Der Film erläutert das an Beispielen: Eine nicht mehr junge, in ihren Kräften bereits ziemlich beeinträchtigte Frau erduldet ihre sechste, schwere Geburt und sieht weitere voraus, da ihr Mann «sein Recht» verlangt. Eine jungverheiratete Frau unternimmt einen Abtreibungsversuch (mit tödlichen Folgen), weil im Hinterzimmer eines schäbigen Hotels schon zwei Personen nur notdürftig Platz finden, Kinder also erst mit einer besseren Wohnung in Frage kommen. Schliesslich muss sich die junge Ärztin entscheiden, ob sie als ledige und berufstätige Frau ihr Kind zur Welt bringen will.

Die kurze Übersicht zeigt, dass Regisseur Autant-Lara, der sich auf die Schrift eines Arztes stützt, einigermassen repräsentative Beispiele zitiert. Die Symptome des Abtreibungs-Übels lassen sich daran ablesen, und seine Wurzeln könnten von hier aus freigelegt werden. Dabei muss wohl in Kauf genommen werden, dass in einem solchen «film à thèse» ein etwas einseitiges Bild entsteht, weil nur von jenen Fällen die Rede ist, die überhaupt zur Auseinandersetzung Anlass geben, hier also nur von Schwangerschaften, die Schwierigkeiten verursachen. Vom Zuschauer muss erwartet werden können, dass er für sich die nötige Korrektur anzubringen weiss. Nicht zu entschuldigen ist hingegen, dass der Film sich einer Erörterung der verschiedenen Ursachen der Abtreibungen enthält und nur eine einzige gelten lassen will, dass es nämlich an der Möglichkeit zur Empfängnisverhütung fehle. Die Ärztin, in bezeichnender Vereinfachung als einzige Verstehende den groben und hartherzigen Männern gegenübergestellt, kommt nach einigem Nachdenken zum Schluss, die Frau sei in der heutigen Ordnung von Gesellschaft, Moral und Recht benachteiligt und bedürfe eines besonderen Schutzes, den ihr in den Beziehungen zwischen den Geschlechtern die Möglichkeit der Empfängnisverhütung biete. Gleichberechtigung wird für die Frau in der Weise gefordert, dass auch sie vor «Folgen» einer intimen Begegnung sich schützen können soll. Über die Berechtigung des Postulates soll hier nicht entschieden werden, kann auch gar nicht entschieden werden, weil der Film selbst in seiner Umschreibung zu wenig präzis ist, weil überdies in der Frage der Geburtenkontrolle vieles noch einer Klärung bedarf. Gerade davon will der Film jedoch nichts wissen. Verdacht erweckt er schon dadurch, dass er in den angeführten Bei-

spielen die Ursache der Not immer nur bei der fehlenden Empfängnisverhütung sucht. Dabei wäre doch zuerst von der Wohnungsnot, von der entarteten Ehe-Auffassung und der schwierigen Stelle der berufstätigen Frau zu sprechen. Aber Autant-Lara braucht Gründe für die Geburtenregelung, daher interessieren ihn diese Aspekte wenig. Sie müssten ihn freilich interessieren, denn, kehrt man den Spiess um und fragt, ob in all diesen Fällen Empfängnisverhütung die richtige und sinnvolle Lösung sein könnte, so ergeben sich sogleich Zweifel. Aber hievon ist im Film nicht die Rede, es wird so getan, als bestünden weder medizinische noch psychologische Probleme in dieser Frage. Schwerer noch als solche Vereinfachungen und Einseitigkeiten belastet den Filmgestalter Autant-Lara, dass er Argumente immer mehr durch Stimmungsmache ersetzt. Das kommt allerdings nicht überraschend, im Kriegsdienstverweigerer-Film «Tu ne tueras point» hat er es nicht anders gehalten. Von Anfang an fällt auf — etwa in der Behandlung der Musikkulisse —, dass der Film die Gefühle der Zuschauer unter Druck zu setzen sucht. Diesem Zweck dient auch die Verbindung von dokumentarisch wirkenden Szenen aus dem Spital mit einer Dreiecksgeschichte zwischen Ärztin und Kollegen. Die junge Frau, die selber in den Konflikt gerät, den sie ihren Patientinnen ersparen möchte, wird zur stumm leidenden Heldin von tragischer Grösse aufgewertet. Damit versucht der Film allfällige Einwände gegen ihre These zu überspielen. Er schildert ausführlich die ärztlichen Bemühungen um eine durch Starrkrampf gelähmte Frau und erweckt dabei den Verdacht, nicht nur die beiden Handlungsfäden dramatisch verknoten, sondern zugleich die Nerven der Zuschauer bearbeiten zu wollen, damit diese um so bereitwilliger sich vom nachfolgenden melodramatischen Finale aufwühlen und «überzeugen» lassen. Nimmt man Abstand von diesem peinlichen Schluss, so darf man gestehen, dass der Film immerhin in verschiedenen Szenen der Eindrücklichkeit nicht entbehrt. Das gilt für die erwähnten dokumentarischen Teile und gilt vor allem insofern, als auf menschliche Notsituationen hingewiesen wird, von deren leidvoller Wahrheit man aus anderen Quellen weiss. Hier die möglichen Lösungen zu erörtern, wäre verdienstvoll, aber dazu bedürfte es einer exakten Diagnose und nicht blosser Stimmungsmache. Autant-Laras Film kann darum nicht mehr als ein Hinweis sein, und auch als solcher entbehrt er nicht der Fragwürdigkeit. ejW

Kurzfilmhinweise

Baden: Stadt und Region — Planungsfilm

Dokumentarfilm, schwarz-weiss, Ton, 40 Minuten; Produktion: Metron, 1965; wissenschaftliche Grundlagen: W. Vogt, A. Henz, H. R. Henz; Drehbuch: Hans Rusterholz; Realisation: Roger Kaysel; Musik: Pepe Lienhard; Sprecher: Paul Bruggmann; Verleih: Metron Arbeitsgruppe für Planungsgrundlagen, Fröhlichstrasse 33, 5200 Brugg; Konditionen nach Vereinbarung. Ausstrahlung am Schweizer Fernsehen: 22. Juni, 20.20 Uhr.

«Baden: Stadt und Region» wird in unserer Publikation nicht aus formal-künstlerischen Gründen vorgestellt, sondern deshalb, weil hier das Medium Film in vorzüglicher Weise als Informationsmittel eingesetzt wurde.
Die Metro-Arbeitsgruppe für Planungsgrundlagen in Brugg, zu der ein Architekt, ein Verkehrsplaner und ein Soziologe gehören, geht mit diesem Film von einem echt demokratischen Postulat aus, indem sie sich sagt, dass bei der Planung einer Region wie Baden das Volk zu informieren sei, da es schliesslich bei der Abstimmung, ob vorbereitet oder nicht, doch über Annahme oder Verwerfung der Vorlage entscheiden wird. Das Ziel der Aufklärungsarbeit, der dieser Film dient, sehen die Beteiligten darin, die bestehenden, oft veralteten Leitbilder über die Struktur einer Stadt oder eines Dorfes durch eine sachliche Diskussion in Fluss zu bringen. Bei der Durchführung der Arbeit will die Planungsgruppe alle Formen der Information ein-