

Filme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 8

PDF erstellt am: **08.08.2024**

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.

führung von den Mitarbeitern gesehen und diskutiert werden können, um eine seriöse und gründliche Besprechung in der Lokalpresse zu ermöglichen. Und bei manchen Werken genügt nicht einmal das, wie sich zum Beispiel bei «Les apprentis» und «Siamo Italiani» gezeigt hat, die im fast leeren Kino liefen. Auf beide Werke, die gewiss Interesse und Anerkennung verdienen, hätte eine intensivere Aufklärungsarbeit hinweisen sollen, verbunden mit einer gezielten Werbung für jene, die sich eigentlich mit den in den Filmen behandelten Problemen beschäftigen sollten: Unternehmer, Seelsorger, Lehrer und andere. Wahrscheinlich sind nur auf diese Art gewisse Filme unters Publikum zu bringen. Doch verlangt das von den Organisatoren neben den Erfahrungen, die erst noch zu sammeln sind, einen erheblich stärkeren Einsatz. Vor allem aber müssen Mitarbeiter aus den verschiedensten Schichten der Bevölkerung gewonnen werden, damit die ganze Aufklärungsarbeit und Werbung eine Chance hat, bei den verschiedenen Gruppen anzukommen.

Ein eher betrübliches Kapitel, das hier nicht näher behandelt werden soll, ist die Reklame, wie sie von vielen Kinos und Verleihern noch immer betrieben wird. In der Kinobranche fehlt noch allzusehr die Einsicht, dass ein Film mit geistigen und formalen Qualitäten sozusagen als «Spitzen- und Markenprodukt» ein entsprechendes «Image» in der Werbung verlangt.

Es wäre sehr zu wünschen, dass sich in Stadt und Land weitere Arbeitsgruppen wie «Film und Leben» in Freiburg bilden würden, die mit dem Kinogewerbe eine tatkräftige Gemeinschaftsarbeit für den guten Film aufzubauen suchen. Zusammen mit den Filmkreisen, die bereits in dieser Richtung tätig sind, haben sie eine Chance der Filmkultur wahrzunehmen, da immer mehr Leute nicht einfach ins Kino gehen, sondern sich den oder jenen Film eines bestimmten Regisseurs aussuchen. Im Grunde gilt es also nur, diese Entwicklung zu fördern, indem man wichtige Werke aus der allgemeinen Kinoflut heraushebt und besonders präsentiert.

Solche über das ganze Land verstreute Arbeitsgruppen könnten übrigens eine Funktion erfüllen, welche für die in den letzten Nummern des «Filmberaters» geführte Diskussion um das Filmschaffen in der Schweiz von einiger Wichtigkeit sein dürfte. Wenn es zur Errichtung eines «Zentrums freier Filmschaffender» in der Schweiz kommen sollte, gilt es, die geistig belangvollen Werke ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu tragen. Nur im Dialog und in der Auseinandersetzung wird es den Schweizer Cinéasten gelingen, aus dem «unbestimmten und leicht anrühigen Niemandsland zwischen Kunst, Kunstgewerbe und Winkelgeschäft» (Dr. A. J. Seiler) auszubrechen. Arbeitsgruppen wie «Film und Leben» könnten diesen Dialog mit der Öffentlichkeit, aber vielleicht auch den Anschluss an die Filmwirtschaft beträchtlich erleichtern.

Filme

Es

III. Für Erwachsene

Produktion: Horst Manfred Adloff; Verleih: Rialto; Regie und Buch: Ulrich Schamoni, 1965; Kamera: G. Vandenberg; Musik: H. Posegga; Darsteller: S. Sinjen, B. Dietrich, T. Durieux, M. Marceau, B. Minetti und andere.

Ungewöhnlich wie sein Titel ist dieser Film; nicht nur, weil er nach langer Zeit wieder ein diskutables Werk deutscher Herkunft ist, sondern auch, weil sich mit ihm ein junger Regisseur (Ulrich Schamoni) vorstellt, der zu Hoffnungen berechtigt. Ungewöhnlich ist auch die Entstehungsgeschichte. Nach nur zweimonatiger Vorbereitungszeit fiel am 12. September 1965 die erste Klappe, und am 30. November lag das fertige Werk bereits der Filmselfkontrolle zur Prüfung vor. Ungewöhnlich ist ferner die Jugend des Mitarbeiterteams. Die Gäste (unter anderen Tilla Durieux, Marcel Marceau, Werner Schwier und Bernhard Minetti) ausgenommen, betrug das Durchschnittsalter 25 Jahre. Schliesslich ist auch das Bild der Menschen in diesem Film ungewöhnlich. Fernab jeden Klischees und auch aller Aufgeblasenheit weht in ihm

frische Luft, ist er durchpulst von Leben. In diese Welt stellt Schamoni die ganz einfache Geschichte zweier junger Menschen, die überall geschehen kann.

«Es' ist das Unaussprechliche, das, worüber man nicht spricht, nicht sprechen mag oder will. ‚Es' ist hier das Problem, das ein unverheiratetes junges Paar, plötzlich damit konfrontiert, auf seine Weise lösen muss.» So hat der Regisseur das umrissen, was er erzählen will. «Es» steht auch zwischen Hilke (eine ganz neue Sabine Sinjen) und Manfred (eine runde Leistung von Bruno Dietrich). Die beiden leben in der kleinen Berliner Wohnung problemlos so miteinander, als ob sie verheiratet seien. Sorgen haben sie keine, weder berufliche noch materielle, bis «es» geschieht. Hilke fühlt sich Mutter werden, hat aber nicht den Mut, sich dem Vater ihres Kindes anzuvertrauen. Während er als Assistent eines Maklers mit potentiellen Grundstückskäufern durch West-Berlin hetzt, wandert sie von einer Bekannten zur andern, um sich Adressen zu beschaffen, bei denen sie eine Lösung ihres Problems zu finden hofft. Als Manfred von einer Freundin Hilkes erfährt, was geschehen soll, ist es zu spät. Zu Hause findet er Hilke geschwächt und verstört auf dem Sofa liegend. Er selbst weiss in dieser Situation auch keinen Rat.

Bewusst versagt sich der Film eine direkte Antwort. Vor allem vermeidet er, den «moralischen Zeigefinger» zu erheben. Seine Aussage entwickelt sich aus der Handlung. Am Anfang steht eine schnelle Folge glückstrahlender, keineswegs kleinlicher, aber doch weit von jeder Spekulation entfernter Liebesszenen. Dadurch wird der Zuschauer engagiert für das sympathische, frische junge Paar. Dann aber wird langsam deutlich, dass beide im tiefsten aneinander vorbeileben, weil sie sich nie klar darüber wurden, was eheliche Liebe in ihrem Wesen ausmacht. Vor allem das Mädchen fürchtet die Verantwortung, die mit dem Geschenk des neuen Lebens auf es zukommt. So temperamentvoll der Film seine Handlung beginnen lässt, so fragwürdig (im engsten Sinne des Wortes) lässt er sie ausklingen, wenn in der Zerschlagenheit der beiden und in ihrer räumlichen Distanz die ganze Brüchigkeit ihrer inneren Beziehungen optisch offenkundig wird. An dieser Stelle vor allem, aber auch etwa bei dem beiläufigen Rundfunkinterview über Ehebeihilfen, wird der Film, der sich sonst weise hütet, Stellung zu beziehen, eindringlich moralisch. Diese «Predigt» verstehen auch Skeptiker.

Seine ungewöhnliche Wirkung erreicht er nicht nur durch die Konzentration der Handlung auf ein begrenztes Thema, seine Stärke liegt auch in der Geschlossenheit der Form. An keiner Stelle begibt er sich der Glaubwürdigkeit durch Überzeichnungen, eine Gefahr, die mehrfach nahelag. Imponierend ist die Unmittelbarkeit in dem Telefongespräch des Maklerassistenten, in dem er von Hilkes Zustand und Plan erfährt, während sein Chef im Büro nebenan einen wichtigen Kaufvertrag mit einem ungeduldigen Kunden unter Dach und Fach bringen möchte. Eindringlich (und zugleich aufschlussreich) ist auch die lange Passage mit den Antworten von (tatsächlich praktizierenden) Berliner Ärzten auf die Bitte des Mädchens. Diese Art von Reportage weist über die Vordergründigkeit mancher Fernsehdokumentationen weit hinaus und gibt gleichzeitig weitere Hinweise auf die innere Einstellung des Films zu den angeschnittenen Fragen. Das ist nicht zuletzt das Verdienst einer Kamera, die mit ganz neuen Augen zu sehen scheint, die auch Gesichter erschliesst wie eine offene Landschaft. Mit besonderem Respekt muss von den Gästen gesprochen werden, die, jeder für sich, Kabinettstücke einer Chargenrolle lieferten und den jungen Leuten zum künstlerischen Durchbruch verhalfen. Mit «Es» ist nicht nur ein guter Film geschaffen; «Es» ist auch ein Film, der mit bisher kaum angewandten Möglichkeiten der Aufschliessung menschlicher Existenz bekanntmacht. Und unter diesem Gesichtspunkt erhält er, der nicht ohne Absicht in einem religiös-neutralen Milieu angesiedelt ist, für den Christen eine zusätzliche Bedeutung. WB

The battle in the Villa Fiorita (Villa Fiorita)

III. Für Erwachsene

Produktion und Verleih: WB; Regie: Delmer Daves, 1964; Buch: D. Daves, nach einem Roman von R. Godden; Kamera: O. Morris; Musik: M. Spolansky; Darsteller: M. O'Hara, R. Brazzi, R. Todd, Ph. Calvert und andere.

Die Frau eines englischen Diplomaten lernt anlässlich eines Festivals einen italienischen Komponisten kennen. Aus zufälliger Begegnung ergeben sich geplante Zusammenkünfte und das Eingeständnis gegenseitiger Liebe. Die Frau bekennt ihrem Ehemann bei der Rückkehr diese neue Bindung. Der Mann lässt sie ziehen, in der Hoffnung, sie werde nach einiger Zeit zurückkehren. Die Romanze führt nach Italien in ein Traumschloss am Meer. Hier erscheinen aber nach einigen Tagen die beiden Kinder der Diplomategattin, die sich mit dem Verkauf eines Ponys die Reise nach Italien ermöglicht haben. In einem hartnäckigen Kampf, der auch den Hungerstreik nicht scheut, erreichen sie schliesslich, dass die Mutter mit ihnen nach England zurückkehrt. Allerdings bedurfte es vorher noch einer höheren Warnung in Form eines Sturmes, in dem der Bub und das Töchterchen des Komponisten beinahe ertrunken wären.

Der Film geht auf einen Bestseller aus dem Jahre 1957 von Rumer Godden zurück. Sagen wir gleich, dass er, wie das Buch, ganz eindeutig zur Kategorie der sentimentalen Kolportage zu rechnen ist. Wie alle Kolportage gibt er sich den Anschein des aus dem Leben entnommenen Dramas und enthält eine Menge von halben Wahrheiten und eine noch grössere Menge von guten Gefühlen. Zu Augenblicken vermag die begabte Maureen O'Hara diese Gefühle auch in die Nähe des Glaubhaften zu rücken. Warum es insgesamt aber nur zu einer Illustriertengeschichte kam, sei, da der Film geradezu ein Musterbeispiel für die Gattung ist, kurz angedeutet. Allgemein gesagt, erweist sich die Geschichte als eine Sammlung von typisierten Vorstellungen. In diesem Falle sind es Vorstellungen des Durchschnittsamerikaners, insbesondere wohl der amerikanischen Hausfrauen. Aus diesem Grunde muss auch das Buch zu einem Bestseller geworden sein. Der Film seinerseits visiert offensichtlich das amerikanische Familienpublikum, das im Kino und im Fernsehen von der Unterhaltungsindustrie nette Aufregungen verlangt, die das eigene Lebensgefühl einen Moment bedrohen, nur um es dann glücklich zu bestätigen.

Da meldet sich einmal der Wunsch der Frau nach Abwechslung im Familienalltag. Er kann in einem amerikanischen Milieu um so deutlicher geäussert werden, als die Stellung der verheirateten Frau viel bedeutender ist als in der europäischen Gesellschaft. Hinzu kommt, in unserem Falle in der Gestalt eines Komponisten verkörpert, die «lateinische Romantik» der Amerikaner. Sie ist wesentlich eine gefühlsmässige Sehnsucht nach der farbigen Atmosphäre des Südens. Typisch ist sodann die angelsächsische Kinder-(und Tier-)sentimentalität, die in diesem Streifen einen breiten Platz einnimmt und, weil von Erwachsenen fabriziert, zumeist völlig unkindlich wirkt. Beispiel die Erklärungen, welche der Bub seinem Schwesterchen über das Verhalten der Mutter gibt. Selbstverständlich gehört es zu solcher Art Unterhaltung, dass auch das Religiöse zu seinem «Recht» kommt – oder besser: dass auch das Religiöse erhalten muss, um dem Ganzen eine folkloristische Ergänzung und einen Anstrich dramatischer Ernsthaftigkeit zu geben.

Man könnte nun sagen, dass es tatsächlich vorhandene Vorstellungen sind, die hier in einer Unterhaltungsproduktion aufscheinen. Zweifellos, der Fehler des Films liegt nur darin, dass er sie völlig unkritisch übernimmt und mit ihnen das Publikum ködert. Selbst wenn man keinen künstlerischen Anspruch an eine solche Familienunterhaltung stellen will, so bleibt doch die Forderung nach einem menschlichen Zug, der über die kommerziell berechnende Bestätigung von Massengefühlen hinausweist.

SB

Fail safe (Angriffsziel Moskau) II–III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Columbia; Verleih: Vita; Regie: Sidney Lumet, 1964; Buch: W. Bernstein, nach einem Roman von E. Burdick; Kamera: G. Hirschfeld; Darsteller: H. Fonda, W. Matthau, F. Overton und andere.

Es ist nicht das erstemal, dass auf der Leinwand der Fall erörtert wird, da hüben oder drüben die Kriegsmaschinerie sich selbständig macht und wider den Willen

der politischen Führer in Bewegung gerät. Der vorliegende Film fasst jedoch konsequenter und schärfer als irgendein früherer die Gefahr des nur durch einen technischen Kurzschluss ausgelösten Weltenbrandes ins Auge. Selbst Stanley Kubrick ging in seinem «Dr. Strangelove», wo im übrigen sehr ähnliche Tatbestände abgehandelt wurden, von einem menschlichen Versagen aus, von der in Hysterie umschlagenden ideologischen Verbohrtheit eines der Männer am «Druckknopf». Sidney Lumets Film dagegen kommt ohne Kriegshetzer und Versager aus. Die Handlung, die sich an einen Roman «Fail Safe» von Eugene Burdick und Harvey Wheeler anlehnt, kommt durch einen technischen Defekt in Gang, der durch die störenden Einwirkungen des einen Verteidigungssystems in das andere verursacht wird. Der Defekt löst den Vergeltungsschlag aus, der – um den Feind von Erpressungsmanövern abzuhalten – völlig automatisiert und damit unwiderruflich ist. Sechs Atombomber fliegen nach einem Routinealarm von ihrem «fail-safe»-Punkt aus in Richtung Moskau mit dem Befehl, sich durch keinerlei Rückrufe von der Erfüllung ihres Auftrages abhalten zu lassen. Politiker, Militärs und Techniker stehen unterdessen hilflos vor ihren Karten und Apparaten und müssen zusehen, wie die von ihnen konstruierte Vernichtungsmaschine planmässig und unaufhaltsam abläuft.

Etwas von diesem planmässig-mechanischen Ablauf hat Lumets ganzer Film an sich. Die Hypothese des folgenschweren technischen Defekts wird gleichsam am Sandkasten durchgespielt, konsequent und mit kühler Logik. Von dem Phantastischen, dem Makabren, das sich bei Kubrick fand, hält sich Lumet fern. Sein Film bewegt sich gänzlich auf der Ebene des technischen und psychologischen Kalküls. Auf der einen Seite steht die Welt der Apparate, neutral, sauber, zweckmässig – auch wo es um die Vernichtung von Millionen geht. Ohne science-fiction, ohne ästhetische Spielerei, vielmehr in deutlicher Anlehnung an den Stil der Reportage gestaltet Lumets Kamera diese Zeit. Auf der Gegenseite finden sich die Köpfe, die Verantwortlichen, die nach der Auslösung des Vergeltungsschlages Unwägbares gegeneinander abzuwägen haben: den Untergang der eigenen Nation gegen den Untergang der Menschheit. Ihr Dilemma ist unausweichlich. Aber es ist nicht einfach die tragische Folge eines Missgeschicks, sondern die voraussehbare Konsequenz einer Politik, die auf das «Gleichgewicht des Schreckens» baut. Diese Einsicht wird im Film vom Präsidenten der USA (Henry Fonda) ausgesprochen, und angesichts der Situation der eben hereinbrechenden Katastrophe werden seine nüchternen Worte zum verzweifelten Aufruf an die Gegenwart, die Konsequenzen zu bedenken, solange noch die Zeit dazu bleibt.

Die Sachlichkeit, welche die äussere Erscheinung des neuen Films von Lumet kennzeichnet, entspricht der Ernsthaftigkeit seines Engagements. Das Thema ist ihm nicht Vorwand für blosse Spannungsmache und Erhitzung der Gemüter. Der Regisseur bedient sich zwar des dramatisch wirkungsvollen Wechsels zwischen verschiedenen Handlungsorten, aber er wird – von wenigen Einzelszenen abgesehen – nicht reisserisch, unterkühlt alle Gefühle und vermeidet die Verketzerung des Gegners ebenso wie den eilfertigen Griff nach dem Sündenbock. Dennoch sind der Nachdrücklichkeit seiner Schilderung Grenzen gesetzt. Sein Film führt zwar das persönliche Dilemma der unmittelbar Beteiligten vor Augen, vermag aber so wenig als ein früherer das Ausmass der drohenden Katastrophe mehr als abstrakt zu fassen. Vor dem globalen Unheil steht er mit seinen Darstellungsmitteln so hilflos wie die Einbildungskraft des Zuschauers. Nur mit der Schlusswendung gelingt es ihm, das Handicap einigermaßen zu überwinden: Um bei den sowjetischen Führern mit seiner Erklärung Glauben zu finden und sie von der Einleitung des Gegenschlages abzuhalten, muss der amerikanische Präsident Bomben über dem eigenen Lande, über New York abwerfen lassen. Mit der Absurdität dieser letzten, wahnwitzigen Konsequenz, zu welcher der Film das «Gleichgewicht des Schreckens» führt, gewinnt seine Schilderung die Kraft des Schocks, des intellektuellen Schocks, der den Zuschauer zum Nachdenken zwingt über die Aussichten einer Politik, welche das Misstrauen und den Rüstungswettlauf institutionalisiert. Über alle einzelnen Vorbehalte hinweg kann Lumet bezeugt werden, dass sein Film auf diese Weise zur bedenkenswerten und nachdrücklichen Mahnung an die Zeitgenossen wird. ejw

Seven women (Sieben Frauen)

III.—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: John Ford, B. Smith; Verleih: MGM; Regie: John Ford, 1965; Buch: J. Green, J. McCormick; Kamera: J. La Shelle; Musik: E. Bernstein; Darsteller: A. Bancroft, M. Leighton, S. Lyon, D. Flora und andere.

Der Name John Ford ist unlösbar mit der Geschichte des amerikanischen Films verknüpft. Ford hat in einer langen Karriere und bei vielen Dutzend Filmproduktionen immer wieder das Mittelmaß überstiegen und Werke von menschlicher und künstlerischer Eindringlichkeit geschaffen, die zum allgemeinen Bestand der Filmkultur gehören. Einmal lag der Akzent in der sozialkritischen Aussage (*Grapes of wrath*, 1941), dann lockte ihn vor allem immer wieder die grossartige Landschaft des Westens. Am besten gelangen ihm die Stoffe, bei denen sich sein Zug ins Epische entfalten konnte. Vielleicht ist es dieser Zug — viel mehr als das psychologische Interesse —, der ihn mit «Stagecoach» (1939) ein Werk schaffen liess, das zusammen mit Fred Zinnemans «High noon» die Klassiker des Wildwestfilms anführt. Allerdings wurden nun anlässlich der Reprisen dieses Werkes in den letzten Jahren Stimmen laut, die eine kritische Neueinschätzung des Werkes verlangten und insbesondere die psychologische Valenz des Films anzweifelten. Sicher ist im Blick auf den neuesten Film, «Seven women», zu sagen, dass Ford der Schritt von der typisierten Gestalt zur Darstellung einer individuellen Persönlichkeit schwer fällt. Wir treffen hier wieder Menschen, die in einer Grenzsituation ihren eigentlichen Charakter und ihren innersten Wert zu offenbaren haben. In einer protestantischen Missionsstation in China — wir sind in den dreissiger Jahren — führt die Gefahr eines Überfalles durch mongolische Banden eine Krise herbei. Im Mittelpunkt steht die Leiterin der Station, eine bejammernswerte Frau, die, so muss man annehmen, wohl vor allem vor ihren eigenen inneren Schwierigkeiten geflohen ist, als sie sich für den Missionsdienst meldete. Den Eindruck von verkrampften oder skurrilen Menschen machen auch die übrigen Mitglieder der Station, mit Ausnahme einer jungen, noch mädchenhaften Lehrerin. Sie ist die einzige, die durch das Auftreten einer agnostischen Ärztin nicht schockiert wird. Dieselbe, nach mancherlei Erlebnissen und Fähnissen von Amerika nach China verschlagen, ist der Typ des intellektuellen Nonkonformisten, der mit einer gewissen Freude alle Konventionen menschlichen Zusammenlebens verletzt, andererseits aber aus einer halb resignierten, halb idealistischen inneren Lebenshaltung heraus dort zugreift, wo Hilfe nötig ist. Im Gegensatz zu der völlig versagenden Missionsleiterin veranlasst sie das Mögliche, um die Geburt eines Kindes vorzubereiten. Als eine Bande die Missionsstation besetzt, tritt sie dem Führer unerschrocken entgegen und handelt schliesslich um den Preis der eigenen Hingabe den Abzug der Leute ein. Ganz zuletzt vergiftet sie den Bandenführer und sich selbst.

Was bei dieser Anlage das innere Drama von Menschen in einer Bewährungssituation hätte werden können, entgleitet Ford in eine auf weite Strecken kolportagehafte Geschichte. Zwar wird zu Augenblicken sein Anliegen spürbar, seelische Problematik anzuzielen. Indes vermissen wir die Kraft, die das äussere Geschehen nach innen akzentuierte. Insbesondere geraten die einzelnen Gestalten zu fast unerträglich forcierten Typen, denen glaubhafte Individualität abgeht, und die eben darum das Bewusstsein eines Allgemeingültigen nicht aufkommen lassen. Die mongolischen Räuber und ihr Chef erscheinen als Theatermonstren, wie sie sonst allenfalls in billigen Schaufilmen zu sehen sind. Kaum, dass die begabte Ann Bancroft der Gestalt der Ärztin ein inneres Profil verleiht. So kommt insgesamt der Eindruck einer bizarren Abenteuergeschichte aus dem Fernen Osten zustande. Die Bereitschaft des Kritikers zur aufmerksamen Hinnahme eines neuen Werkes von Ford weicht dem Bedauern darüber, dass der Altmeister an einen Stoff geraten musste, dessen geistig-künstlerische Bewältigung offenbar nicht mehr in seiner Kraft liegt. SB