Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 16 (1964)

Heft: 24

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.01.2026

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

DER BESUCH
(The Visit)

Produktion: Deutschland
Regie: Bernhard Wicki
Besetzung: Ingrid Bergman, Anthony Quinn, E. Schroeder
Verleih: Fox-Films

ms. "The Visit" von Bernhard Wicki, nach dem Theaterstück "Der Besuch der alten Dame" von Friedrich Dürrenmatt gedreht, lief am Festival von Cannes im Frühling dieses Jahres als Beitrag der Bundesrepublik Deutschland. Was hatte den Deutschen dazu verholfen, dass dieser Film unter ihrer Flagge lief, obwohl ausser Geld und einigen Darstellern nichts an ihm mit Deutschland zu tun hat? Bernhard Wicki hat den Film für die Amerikaner, genauer für Mister Zanuck, dessen Vertrauen er seit "The Longest Day" geniesst, in Jugoslawien gedreht - mit Geldern ausserdem aus Frankreich und Italien. So international sind heute Filme, wenigstens in finanzieller Hinsicht. Wer bezahlt, befiehlt, und so erscheinen neben den amerikanischen Hauptdarstellern selbstverständlich Nebenrollenträger aus aller Herren Länder. Aber ein deutscher Film? Beileibe nicht, stellt man auf die Nationalität des Autors, Dürrenmatt, und die des Regisseurs, Wicki, ab, die ja beide unsere Landsleute sind. Ein Schweizer Film also? Er könnte es sein durch seine unbestreitbare Schwerfälligkeit, so diese nicht als ein teutonisches Erbstück in die Wagschale geworfen wird. Ein amerikanischer Film wohl vielmehr, und zwar in dem Sinne, dass ein Stoff, der keinen Kompromiss kennt, dennoch dem Kompromiss unterworfen wurde. Also wiederum in einer Art bezeichnend dafür, dass der Film als deutscher Beitrag in Cannes gezeigt wurde. Denn in Kompromissen sind die Deutschen des Films besonders stark. Oder handelt es sich einfach um eine filmübliche Angelegenheit? Auch das nicht unbedingt. Denn Dürrenmatt trat, als er seine "Alte Dame" am Broadway aufführen liess, alle Rechte, auch die des Films, ab, und damit alles Recht, einzugreifen, wenn ihm eine Veränderung nicht passen sollte. Die Veränderungen passten ihm nicht (zu Recht), was allerdings noch lange nicht heissen will, dass eine Filmversion, die seinen Segen ohne Einschränkung gehabt hätte, besser herausgekommen wäre. Denn Friedrich Dürrenmatt hat mehrfach gezeigt, durch Mitarbeit an Filmen und durch theoretische Kundgebungen, dass er vom Film wenig versteht.

Sein Thema ist freilich erhalten geblieben, wie wäre es anders möglich gewesen, es ist so einmalig, so stark und unaufhebbar, dass es nicht verdorben werden konnte: das Thema von der Verführung des Menschen durch das Geld. Und Bernhard Wicki, der sich im deutschen Film seit "Die Brücke" als das kräftigste Talent gezeigt hatte, ist zugute zu halten, dass er aus Freundschaft für Friedrich Dürrenmatt in d die Bresche gesprungen ist - für einen Stoff, den der Autor eben eilfertig an Hollywood ausgeliefert hatte. Bernhard Wicki ist es zugute zu halten, dass er, von amerikanischem Geschmack trotz europäischem Geld diktiert, von Dürrenmatt noch gerettet hat, was zu retten war, nachdem man die alte Dame, statt sie von einer Bette Davis oder einer Agnes Morehead oder Katherine Hepburn spielen zu lassen, auf die wohlerhaltenen vierzig Jahre der Ingrid Bergman, die so schön ist, wie sie noch nie war, herabgesetzt hatte.

Bernhard Wicki blieb nichts anderes übrig, als aus der Not eine Tugend zu machen. Zwar hatte die Bergman immer wieder kundgetan, wie gerne sie die alte Dame Dürrenmatts spielen möchte, doch hatte sie, als es dazu kam, die schauspielerische Tugend nicht, sich älter zu machen, als sie ist. Sie wollte partout so jung und schön erscheinen wie sie ist. Es gibt allerdings Rollen, in denen man hässlich erscheinen muss; wer diesen Mut zur Hässlichkeit nicht aufbringt, sollte die Finger von solchen Rollen lassen. Die Bergman liess die Finger nicht, und Bernhard Wicki ist letzten Endes nichts anderes übrig geblieben, als ein Melodrama der Rache auf die Leinwand zu bringen, das die Figur der jungen alten Dame noch einigermassen verständlich macht. Aus der schwarzen Komödie, aus der bitterbösen Satire Dürrenmatts mit ihrer übersteilen Anklage, mit ihren Gewalttätigkeiten und Verschrobenheiten, mit ihren Grässlichkeiten und ätzenden Enthüllungen der Korruption durch das Geld wurde also ein Melodrama der Rache, die aus verschmähter Liebe verübt wird. Die Bergman ist zu schön, zu jung, zu hinreissend, als dass sie das Geschlecht vergessen machen könnte, das sie eben vergessen machen muss, damit ihre Rache - im Sinne von Dürrenmatt - jene Dämonie annehmen kann, deren sie bedarf, um wirklich zum Gleichnis der Verführung und Zerstörung durch das Geld werden zu können.

Formal ist der Film Wickis fast durchgehend brillant gestaltet. Er zeugt von der künstlerischen Intelligenz des Regisseurs gerade dadurch, dass er - unter den so beschaffenen Umständen - den Schluss geändert hat - der Spezereihändler I11, der jetzt Miller heisst, wird nicht hingerichtet, das Ganze war, so ernst es begann, eine Farce der alten Dame. Dennoch macht der Film Wickis erneut deutlich, dass die Voraussetzungen eines literarisch gegebenen Stoffes, in diesem Falle die eines mit den Mitteln des modernen Theaters verfremdeten Stoffes, in der filmischen Adaptation nicht ohne Not vernachlässigt werden dürfen, wenn dieser Stoff in seiner geistigen Struktur erhalten bleiben soll; es sei denn, man ändere radikal. Wicki hat es, dem Theater zu nahe, nicht getan, wodurch er zwischen Stuhl und Bank, zwischen Theater und Film geriet. Er hat einen Film gedreht, der einen formal anspruchsvollen Stoff verharmloste und beim grossen Publikum dennoch dafür nicht das Interesse einhandelt; und er hat einen Film versäumt, der, hätte er die Welt Dürrenmatts filmisch transponiert, ohne ihr an Gewicht zu nehmen, einem auserleseneren Publikum ein künstlerischer Gewinn hätte zu werden vermögen, der jetzt ausbleibt. Dass er ausbleibt, daran ändert nichts, dass grossartige Schauspieler mitwirken, ein Quinn, ein Schröder, bei denen die Formate der Rollen mit den Formaten als Darsteller sich gleichsetzen.

Das Geld hat gesiegt, die Dame ist am Ziel: die Mitbürger sind bereit, den ehemaligen Geliebten zu töten im Film "Der Besuch"

MAN GEHT WIEDER UEBER LEICHEN
(Nothing but the best)

Produktion: England
Regie: Clive Donner
Besetzung: Alan Bates, Denholm Elliot
Verleih: Columbus

ms. Der "Young Film" der Briten, Ende der fünfziger Jahre aufgeblüht, unternahm eine Erneuerung des englischen Films, der - wie fast alles "cinéma à papa" - in der Konventionalität und der Anspruchslosigkeit eingeschlafen war, von den Positionen der Sozialkritik, des Realismus und des jungmännlichen Zorns gegen eine Welt des Erbes und der Erben aus. Die Künstler dieses "Young Film", angeführt von Toni Richardson, sind weiterhin am Werk, und sie haben künstlerischen Erfolg. Dennoch wäre es verkehrt, das Bild des englischen Films von heute einseitig nach ihnen zu bestimmen. Ein Mann wie Peter Brook, dessen "The Lord of the Flies" bei uns leider noch immer nicht zu sehen war, geht andere Wege, und Toni Richardson selbst hat mit "Tom Jones" eine Richtung eingeschlagen, die vom sozialkritisch getönten Realismus hinwegführt in die Bereiche des Absurden. Und in der Tat, das, was auf der Bühne an absurdem Theater geschieht, wirkt heute auf den Film ein. Dabei prägt jene unverwechselbar britische Schule des absurden Theaters, wie Harald Pinter sie verkörpert, dem Film ihren Stempel auf.

Es ist etwas von der geistigen Welt Pinters auch in diesem Film, "Nothing but the Best", spürbar. Das kommt wohl nicht von ungefähr. Denn Clive Donner, der Regisseur, aber auch sein Drehbuchautor Frederic Raphael bewegen sich im Schaffenskreis von Pinter. Donner hat des Bühnendichters erstes abendfüllendes Stück "The Caretaker" ("Der Hausmeister") für den Film adaptiert, und so völlig anders nun der Stoff von "Nothing but the Best" - nach einer Kurzgeschichte von Stanley Ellin - auch ist, die stilistische Verwandtschaft klingt deutlich

an. "The Caretaker" wurde von Clive Donner, getreu den Anweisungen Harald Pinters, mit prallem Realismus inszeniert, aber es ist ein Realismus, der unerwartet und bestürzend durchsichtig wird. Die reale Welt, die man gesichert glaubt, hält sich nur auf schwankendem Grund, verkehrt sich in Irrealität, wird unverständlich, erschreckend. (Davon wird die Rede sein müssen, wenn "The Caretaker", der in deutscher Sprache auf der Bühne bei uns verdienstlicherweise erstmals im Kellertheater in der Villa Tobler aufgeführt worden ist, als Film endlich auch in Zürich zu sehen sein wird.) "Nothing but the Best" zeigt in analoger Weise, wie eine für sicher gehaltene gesellschaftliche Realität plötzlich auseinanderbricht und die Leere dahinter gähnt.

Die Geschichte handelt von einem jungen Angestellten in einer Liegenschaftsfirma, der beruflich und gesellschaftlich aufzusteigen strebt. Er steigt auf, durch Intrige und Ehrgeiz, durch Tüchtigkeit selbstverständlich auch. Er lässt sich von einem heruntergekommenen Gentleman, der sich später als der Bruder der Braut und Tochter des noblen Chefs entpuppt, auf den Cambridge-Ton polieren, wird also selbst ein Gentleman. Den Weg nach oben geht er über die Leiche eben seines Lehrers, den er umbringt, als er von ihm nichts mehr lernen kann. Jimmy Brewster, so heisst der junge strebsame Mann, ist ein Schurke, völlig amoralisch, wirkt aber ganz als der Inbegriff des Gentleman. Kommt es aus, dass er seinen Schwager, von dem er nicht wusste, dass er sein Schwager sein wird, ermordet hat? Der Film lässt die Frage offen, deutet die Lösung, dass Gerechtigkeit siegt, höchstens, aber doch sehr unbestimmt, an.

Clive Donner geht es nicht um Realität. Diese ist, mit der genauesten Akribie wiedergegeben, gesellschaftlich fundiert, ist die Gesellschaft, die "High Society", die kühl notiert wird. Aber ganz allmählich gleitet dieser Gesellschaft der Boden unter den Füssen weg, mit jedem Schritt, den der Parvenu macht, bricht eine Spalte auf. Jimmy Brewster ist ihr Prototyp gerade darum, weil er mit Klugheit, Zähigkeit und völliger innerer Verworfenheit einer der ihren wird, und er entlarvt sie, indem er sich selber entlarvt als der Amoralische, der er ist. Von der Figur dieses Streblings her, der so sympathisch, so gepflegt, so gut und wohlwollend aussieht, fällt der Bannstrahl der Satire gegen die Gesellschaft, gegen die "bessere Gesellschaft" natürlich zunächst - das ist der unmittelbare satirische Bezug -, gegen die heutige menschliche Gesellschaft aber überhaupt, die sich in ihrem Glauben an die materielle Sicherheit und Würde ja auf allen Schichten des sozialen Gefüges nach dem Bild derer modelt, die als die Vorbildlichen gelten. Aber diese sozialkritische Satire ist eben nicht realistisch begründet, sie ergibt sich aus der Verfremdung der sozialen Realität, die für bare Münze zu nehmen nur dem einfallen könnte, der die Bildsprache Clive Donners nicht zu lesen versteht.

"Nothing but the Best" ist eine vollendet gemachte Satire, ganz auf den Glamourglanz poliert, in dem die Welt der guten Gesellschaft erstrahlt, auf einen kühlen Glanz, dem nichts Menschliches, nichts Menschenfreundliches anhaftet. Intelligenz, sarkastisch serviert, ist in diesem Film, der mit dem Makabren, das für die britischen Filmkomödien der vierziger und fünfziger Jahre so typisch gewesen war, zwar ebenfalls Scherz treibt, doch mit Mass und mit Hintergründigkeit; der vielmehr alles, was durch Situation, Handlung oder Dialog komisch wirken könnte, zurückbindet, das Unmögliche als selbstverständlich, das Schreckliche als durchaus normal erscheinen lässt. Darin liegt, äusserlich gesehen, seine Distanziertheit, innerlich aber seine Moral, die dort ist, wo das Amoralische scheinbar akzeptiert wird. Moral ist ein Paradox. "Nothing but the Best" beweist es, das moralische Engagement drückt sich gerade in der Desengagiertheit aus, mit der diese böse Geschichte erzählt wird.

In der Rolle von Himmy Brewster erscheint Alan Bates, die vollkommene Verkörperung seiner Figur, erzsympathisch, ein Gentleman von der Scheitel bis zur Sohle, galant und elegant, glatt und ohne Geheimnis, und plötzlich, im Flackern der Augen, im Zucken der Mundwinkel, bricht die menschliche Leere, der Abgrund, in ihm auf: das ist meisterhaft. Allein schon um Alan Bates willen ist dieser Film - der übrigens das Festival von Locarno zierte, obwohl er von vielen kaum beachtet wurde - ein Genuss; er ist aber mehr noch, weil er so intelligent und so böse (im moralistischen Sinne) ist.

DIE NACHT DES LEGUAN
(The night of the Iguana)

Produktion: USA
Regie: John Huston
Besetzung: Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, Sue Lyon
Verleih: MGM-Films

FH. John Huston verfilmt ein Bühnenstück von Tennessee Williams, und dazu noch eines mit religiösem Einschlag - da sind die Erwartungen gross. Leider werden sie nur zum Teil erfüllt.

Wie immer bei Williams haben wir es mit hochgespannten, mehr oder weniger abseitigen Charakteren zu tun, die aber von Huston zu überzeugenden Leben gebracht werden. Da ist der "im Urlaub" befindliche Priester, der von der Kanzel herab seine Herde angegriffen hat, weil sie ihm intolerant und lieblos schien. Als individualistischer, temperamentgeladener Lebenssucher führt er jetzt Reisegesellschaften durch Mexikos Kirchen, darunter auch eine Gesellschaft sehr kriegerisch-prüder Ladies, unter denen sich aber ein schwarzes Schaf in Gestalt einer jungen, hemmungslos-frühreifen Nymphe befindet. Sie richtet denn auch allseitig Unheil an und zieht auch den Pfarrer einmal mehr in die Tiefe.

Gegenüber dieser dunklen Gruppe, deren Spannung noch durch eine zwar draufgängerische, äusserlich harte, aber im Kern doch sensible Frau verschärft wird, steht die lichtere eines alten, dichtenden Grossvaters und seiner malenden Enkelin. Auch sie leben in einem Phantasiereiche, haben sich die Welt zurechtgebogen trotz schlimmer Erfahrungen, aber auf eine glückliche Weise. Sie hasst nur, was roh und gewalttätig ist, bemüht sich aber sonst, Schranken zwischen den Menschen niederzulegen. So kann sie auch dem Priester helfen: nicht ein ständig auf sich bezogenes, egoistisches Suchen nach Gott ist uns aufgegeben, sondern für Andere zu leben. In der gleichen Nacht erhält auch der gefangene, seltsame Leguan die Freiheit, das Symbol aller Kreaturen, die sich aus geistigen Fesseln, aus Vorurteilen und Voreingenommenheiten befreien wollen.

Leider hat Huston das Geschehen nicht nur vereinfacht, sondern, statt zu vertiefen, durch Konzessionen an das Publikum auch banalisiert. Das Happy-end und eine Rauferei und sonst tumultuarische Szenen wirken aufgeklebt. Doch die Grundeinstellung und Grundidee ist positiv und die Darstellung fast durchwegs ersten Ranges.

GELD UND GEIST

Produktion: Schweiz
Regie: Franz Schnyder
Besetzung: Max Haufler, Margrit Rainer, Elisabeth Berger, Ruedi Walter Margrit Winter, Erwin Kohlund
Verleih: Monopol

ms. Franz Schnyders "Geld und Geist", der am 8. Oktober in Bern unter Beisein von vier Bundesräten und mehreren Vertretern des eidgenössischen Parlaments sowie der bernischen Behörden uraufgeführt wurde, ist zwar nicht - wie es damals hiess - der einzige Schweizer Film im Jahre der Expo, aber er ist der einzige Spielfilm. Andere Filme - denken wir etwa an die beiden abendfüllenden Dokumentarfilme "Les apprentis" von Alain Tanner und "Siamo Italiani" von Alexander Seiler - sind durch ihren Geist des Experimentes, der formalen wie der inhaltlichen Recherche, durch ihr soziales Engagement und durch die Frage, wie es heute um uns steht und wie es künftig kommen könnte, dem Geist der Expo allerdings recht nahe, die sich ja ebenfalls nicht

Deborah Kerr mit Rich. Burton als Priester beim toten Grossvater in der "Nacht des Iguana"

beruhigen wollte bei der Bestandesaufnahme, sondern Ausschau zu halten versuchte. Sie sind die Filme einer mittleren und jüngeren Generation, die - jeder in seiner Art - den Versuch unternehmen, den Schweizer Film vom Stoff, von der Form und vom Geiste her zu erneuern, die Filme von Künstlern, die zunächst und schöpferischerweise gar nicht an das Schweizerische, sondern an den Film denken und darauf bauen, dass, weil sie eben Schweizer und in der ebenso liebenden wie hadernden Auseinandersetzung mit ihrem Land stehen, in diesem ihrem Film das Schweizerische spürbar werde, ohne dass es zitiert wird.

Ganz anders geht Franz Schnyder vor. Er gehört heute zur Generation der "Väter" im Schweizer Film, und blickt man auf diese Generation, so ist Franz Schnyder, durch das Glück der Umstände, die Erfolge seiner früheren Filme und seine eigene Beharrlichkeit begünstigt, in der Tat der einzige, der heute noch aktiv im Spielfilmschaffen steht. Franz Schnyders Auffassung von dem, was mit dem Film zu leisten sei oder was er mit ihm zu leisten habe, unterscheidet sich völlig von der Ueberzeugung der Jüngeren. Dass er mit seinen Filmen, zumindest jenen, die er nach Romanen von Gotthelf gedreht hat, Erfolg hatte und wirtschaftlich zu bestehen vermochte, gibt ihm - wenigstens vordergründig - recht. Gegen seinen Erfolg steht der - bisher wenigstens feststellbare - wirtschaftliche Misserfolg experimentierender Filme; ein Misserfolg, der allerdings so lange noch nicht feststeht, als diese Filme ihr Publikum noch gar nicht richtig zu erreichen in der Lage gewesen sind. Franz Schnyder aber vertraut dem Experiment nicht, und zwar auch dort nicht, wo er heiklere, nämlich unbequemere und literarisch durch keinerlei Ansehen beglaubigte Stoffe gestaltet hat, wie das in seinem vielleicht besten Film "Der 10. Mai" der Fall gewesen ist.

Der Film, der wegen seiner hohen Gestehungskosten generell auf ein breites Publikum angewiesen ist, muss - so sagt Franz Schnyder - dieses grosse, in seinen künstlerischen und Unterhaltungsansprüchen nicht reich differenzierte Volk erreichen, und in der Schweiz gar, wo für einen in Mundart gesprochenen Film zudem nur der deutschsprachige Bevölkerungsteil als Publikum in Frage kommt, muss deshalb der Ton der Volkstümlichkeit vollends getroffen werden. Diesem Ton des Volkstümlichen hat sich darum Franz Schnyder in seinen Gotthelf-Filmen stets verpflichtet, jedoch schlug er ihn immer wieder mit unterschiedlichem künstlerischem Feingefühl an. Manchmal, wie etwa in "Die Käserei in der Vehfreude" oder auch im ersten Teil von "Annebäbi Jowäger", reifte das Volkstümliche zu einem zwar breitflächigen, aber holzschnittartigen und das Menschliche schattierenden Erzählstil, der das Ulkhafte oder Grobe einschmolz.

Schwerblütig allerdings gibt sich jeder Film von Franz Schnyder, auch dieser, "Geld und Geist", und keiner vermag sich ganz zu lösen von einer Dramaturgie, die dem Volkstheater verhaftet ist. Dass ein Teil unseres einheimischen Films überhaupt vom Volkstheater herkommt, dass es die sogenannten Volksschauspieler - bis hinauf in den Rang eines Emil Hegetschweilers oder eines Heinrich Gretler - waren und sind, die zu Stars im Schweizer Film werden, darauf weisen auch Franz Schnyders Filme immer wieder hin; die Verbindung ist bei ihm nie abgebrochen.

Gerade "Geld und Geist" macht das wieder deutlich. Der Film ist das, was man einen volkstümlichen Film nennen darf, mit Zustimmung und Bedauern, die sich gleicherweise ins Urteil mischen."Geld und Geist" ist ein Heimatfilm, weit überlegen dem, was - etwa aus Deutschland oder Oesterreich kommend - andere Heimatfilme sind; überlegen einfach schon, weil hinter dem Stoff und auch hinter dem Geist dieses Films der Name von Gotthelf steht. Und er ist ein künstlerisch gepflegter Heimatfilm, darum einfach, weil sich Franz Schnyder in seiner Art sorgfältig um die Gestaltung bemüht hat.

Sieht man von "Uli dem Pächter" ab, so wird man ruhig feststellen dürfen, dass Franz Schnyder, unterstützt von seinem vertrauten Drehbuchautor Richard Schweizer (der freilich auch anderes kann), mit "Geld und Geist" seinen dramaturgisch geschlossensten Film geschaffen hat. Das schliesst allerdings nicht aus, dass -wie bei allen Filmen von Franz Schnyder - die Exposition zu breit geraten ist; dass - wie schon in "Annebäbi Jowäger" und früheren Gotthelf-Adaptationen - der an sich komplexe Stoff in zwei Teile auseinanderfällt. Der Grund dafür liegt zwar auch bei Gotthelf selbst, dessen Romane ja gleicherweise aus den Bedingungen ihrer Entstehung heraus, nicht zur Einheit gebunden sind; er muss jedoch vor allem auch zu Franz Schnyders Schwierigkeiten gerechnet werden. Es zeigt sich bei diesem Regisseur stets eine schöne Treue gegenüber der literarischen Vorlage, Respekt vor Gotthelf, ein Respekt, der ihn anderseits auch immer wieder lähmt und hindert, mit dem Stoff freier umzugehen, ihn - aus den Bedingungen des filmischen Erzählens heraus - stärker zu verändern: ihn so zu verändern, dass dem Film zukommt, wessen er bedarf, ohne dass dabei der Geist Gotthelfs, bei dem ja alles liegt, verraten würde.

Nun, Franz Schnyder hat sich einige Freiheit genommen. Er musste den Schluss ändern, der bei Gotthelf völlig offen geblieben ist. Er musste, damit er Anna Mareili, des Dorngrütbauern Tochter, auf den Hof von Liebiwyl und in die Arme von Resli führen konnte, den bösen Dorngrütbauern sterben lassen. Er musste den jüngeren Bruder Reslis, den bescheidenen und schwächlichen Christeli, als Vermittler benützen, um Anna Mareili aus seinem Versteck im Dorngrüt herauszulocken. Das sind durchaus legitime, aus dem Gang der Geschichte selbst begründbare neue Motive.

Aber der Film hätte zweifellos an Eindringlichkeit gewonnen, wenn sich Franz Schnyder dazu hätte entschliessen können, die Episoden auf dem Liebiwylhof, wo das leidige Geld unerwartet Misstrauen in ein harmonisches und frommes, von Liebe getragenes Familienleben bringt und dieses beinahe bis auf den Grund zerstört, zu straffen, sie als Exposition zu benützen, der dann auf breiterem Raume die Stationen des Zweifels, des Zerwürfnisses, der Liebe zwischen Resli und Anna Mareili, der Auseinandersetzung mit dem Dorngrütbauer, der Liebestätigkeit Aennelis, der Versöhnung hätten folgen können. Vieles hätte mit der Andeutung ausreichend motiviert werden können (etwa die - auch schauspielerisch falsch geratene - Szene mit dem Gemeindeschreiber, der dem Christen das Mündelgeld abluchst), anderes wäre begreiflich geworden und hätte den menschlichen Eindruck doch nicht verfehlt, wenn es szenisch gekürzt erscheinen würde (etwa die Gebete von Aenneli und Christen im Ehebett), und wieder anderes hätte man sich breiter in der Darstellung gewünscht: vor allem das bäuerliche Leben, der Alltag Christens und Reslis, Aennelis und Annelisis im Hof, auf dem Acker, im Feld. Der Film ist - wie der Roman - arm an Handlung, doch die Handlungsarmut führt in jedem Film, so auch hier, zum Stillstand, wenn nicht der Kontext der Handlung erzählerisch ausgebreitet wird.

Das fehlt, dass diese Bauern nicht so sehr da sind als Menschen auf der Scholle, im Alltag gefangen und ihn wirkend zu ihrem Nutz und Frommen, als dass sie da sind als Menschen, denen nun, nachdem sie vorher gelebt haben, wie Bauern eben leben, Schlimmes widerfahren ist, und dieses Schlimme, wie es entsteht, wie es ins Leben hineinfrisst, wie es auch wieder endet, es gibt im Film Franz Schnyders das ausschliessliche Thema ab: die Menschen sind beinahe ganz, jedenfalls zu sehr aus ihrer sozialen Umwelt herausgehoben, sie wirken, obgleich sie Bauern des 19. Jahrhunderts sind, gleichsam abstrakt.

Von einer anderen Seite des Wägens und Beurteilens also kommt der Kritiker wieder zu jenem Phänomen zurück, das Franz Schnyders "Geld und Geist" bestimmt: das Volkstheaterhafte, sowohl in der Dramaturgie als auch in der Führung der Schauspieler vor der Kamera. Das Drehbuch ist szenisch gebaut, und die Szenen sind - abgesehen von wenigen Ausnahmen, die immer auch die filmisch stärksten Sequenzen (gewisse Fahrten und der Schluss) sind - angeordnet vom Prinzip des Auftritts und des Abgangs von Schauspielern her. Die Dialoge sind breit ausgefächert und bestimmen in ihrer Behäbigkeit oft ganz die Szene. Diese Theaterhaftigkeit ist ihrerseits wieder ein Teil der Volkstümlichkeit. Denn in der Tat, ein Film, der aus genuin filmischen, das heisst optischen Gleichnissen, Abbreviaturen und Assoziationen gestaltet ist, begegnet nur dort einem Verständnis, wo das Auge und durch dieses der Geist geschärft sind. Innerhalb dieser Volkstümlichkeit, die künstlerisch kein Schaden ist, darf man Franz Schnyders "Geld und Geist" ohne Rückhalt als einen gelungenen Film bezeichnen.

Muss man ihn an der Grösse Gotthelfs messen? Es wäre ungerecht, weil diese Grösse so ohne weiteres nicht einzuholen ist, und in dem Masse, in welchem Franz Schnyder Gotthelf, den so völlig unvolkstümlichen (wenigstens in unseren Tagen) volkstümlich gemacht hat, indem er ihn gewissermassen exzerpiert, in gleichem Masse ist auch Gotthelfs Geist in diesem Film. Am stärksten vielleicht unter allen

Schluss auf Seite 16

Max Haufler (in der Kutsche) als Dorngrütbauer mit Annamareili in Gotthelfs zum Heimatfilm gewordenen Werk "Geld und Geist".

(Fortsetzung von Seite 4)

bisherigen Gotthelf-Filmen lebt er darin, darum besonders, weil "Geld und Geist" Gotthelfs am unmittelbarsten uns noch anzusprechen vermag; weil die Gesinnung, die Mission Gotthelfs ohne Umschweife und ohne hinstorisierendes Eindenken in die Problematik jener vergangenen Zeit auf uns einzudringen vermag. Daran war ja Franz Schnyder offenbar vor allem gelegen: uns zu berichten, welche Verderbnis das Geld haben kann, wie schrecklich der Schaden ist, den der Mensch an seiner Seele nimmt, so er über dem Geld die Liebe vergisst.

Das Anliegen Franz Schnyders ist echt und stark, man spürt es aus diesem Film. Es in modernem Gewand darzustellen, es in unsere eigene Zeit anzusiedeln, hätte man sich - gerade nach dem "10. Mai" - gewünscht, und es mag sein, dass ein nächster Film Franz Schnyders diesen Schritt in die Gegenwart wagt. Aber es ist das gute Recht eines Künstlers, im Film wie anderswo, den geschichtlich oder literarisch gegebenen Stoff dazu zu verwenden, durch ihn eine Analyse der eigenen Zeit zu geben. Das hat Franz Schnyder getan, legitim geleitet von der Auffassung, dass Gotthelfs Ruhm (so wenig er gelesen wird) mithelfe, das kostspielige Abenteuer eines Films, der für unsere Gegenwart ein Spiegel sein will, zu bestehen. Und ein Spiegel ist dieser Film denn auch. Wer rechtet, dass Franz Schnyder neben die Handlung, die an sich so dürftig an Aktion ist, noch Predigten stellte? Auch hierin folgte er Gotthelf genau. Ohne das Traktat ist auch Gotthelfs dichterische Gestalt nicht zu begreifen, und wer ihn um diesen Aspekt seines künstlerischen Seins kürzen möchte, kürzt ihn um jenen Hintergrund, jenen Mangel vielleicht, ohne den das Grosse an ihm nicht zu verstehen ist.

Franz Schnyder hat, indem er die Handlung durch die Predigten des Pastors unterbricht, um sie - dem Text Gotthelfs nachspürend - zu kommentieren, den Versuch unternommen, die Geschichte des Liebiwylhofes zu vergültigen, sie von der unmittelbaren Zeit abzuheben und ins Unvergängliche transzendent zu machen. Der Versuch ist ihm nicht völlig geglückt, weil im Film das Gültige aus der Konkretheit des Geschehens heraus erkannt werden sollte. Und wenn er ihm dennoch ein Stück weit geglückt ist, so dank dem Schauspieler, der den Pastor gibt, dank Matthias Wieman. Dass Wieman ein untadeliges Bühnendeutsch spricht, braucht nicht zu stören, wenn immer man nur begreift, dass ihm, beziehungsweise seiner Rolle, Franz Schnyder die Funktion des Betrachters, der moralischen Instanz, zugedacht hat: er hebt sich so unverkennbar ab. Freilich, diese Distanzierung ist nicht voll geglückt, eine Hauptfigur, und der Pfarrer ist eine, zugleich im Spiel zu haben und sie von dem Geschehen abzusetzen, als Kommentator zu erhöhen, ist schwierigstes Unterfangen. Wo Schnyder hingegen eine durchaus glückliche Hand hatte, das ist der Schluss: wenn die Bauern zum Liebiwylhof kommen, wo Aenneli im Sterben liegt. Hier gewinnt der Film, wie so oft bei Franz Schnyders Schlüssen, unerwartet jenen epischen Gang, den man sonst stärker sich wünschte; hier stimmen Situation, Gefühl und Gebärde völlig überein, ist Vollendung im Menschlichen und im Formalen. Dieses Ende macht manches gut, was nicht so stimmt. Es ist rührend, in einem schicklichen Sinne.

Schauspielerisch schenkt der Film erstaunlich vieles. Margrit Winter als Aenneli ist lebendig und packend in ihrer (ersten) Mütterrolle, Erwin Kohlund hat als Christen eine Reife und Innerlichkeit erlangt, eine Doppelbodigkeit, die ihn noch weiterführen wird. Elisabeth Berger als Anna Mareili ist eine Entdeckung; sie erscheint intensiv, mädchenhaft, ohne zimperlich, frisch, ohne burschikos zu sein, hat Augenblicke einer Subtilität, die ein entwicklungsfähiges Talent verspricht. Neue Gesichter zu sehen im Schweizer Film, es macht einen glücklich. Auch das Gesicht von Fritz Nydegger gehört dazu; er spielt die schwierige Rolle des Christeli mit einer Feinfühligkeit für das Gebrochene, die nicht einfach Mitleid erweckt, sondern als Charakter ergreift. Peter Arens ist ein sehr gerader, sehr sauberer, aber etwas kühler Resli, nicht eben ein Bauer. Ruedi Walter und Margrit Rainer geben sordinierte Proben ihrer Charakterisierungskunst.

Die grosse Ueberraschung für den, der ihn nicht schon längst gekannt hätte, ist Max Haufler, ein Schauspieler von Format, der den Dorngrütbauern nicht als bösen Hausgeist spielt, sondern als einen Dämon; der einzige Schauspieler auf der Höhe Gotthelfs. Dass Max Haufler, dem wir schönste Filme zu danken haben - "Farinet" und "Menschen, die vorüberziehen" -, endlich die Möglichkeit fände, seine Projekte - etwa "Anna Göldli" und "Der Stumme " - zu realisieren, wäre diesem Künstler von Begabung wirklich zu wünschen!

Franz Schnyder hat seine Darsteller - sieht man von Max Haufler ab, der aus der Kraft seines eigenen starken Talents den Rahmen sprengt - klar, einfach, zum Ausdruck unverstellten Gefühls geführt. Die Hintergründigkeit geht ihnen meistens ab, aber sie sind da, ohne Brechung. Ohne Brechung auch ist die Farbgebung des Films. "Geld und Geist" ist der erste farbige Gotthelf-Film. Franz Schnyder hat schon früher mit dem Farbenfilm gearbeitet. Der Fortschritt ist jetzt unverkennbar. Es gibt, wenigstens was die Intérieurs betrifft, nun eine Farbdramaturgie, eine Abstimmung der Farben auf einen Grundton des Werkes, auf eine innere Atmosphäre, und es lag nahe, dass diese Abstimmung von der Bildwelt Albert Ankers genommen wurde. In den Landschaftsaufnahmen zeigte sich Franz Schnyders Kameramann, der Altmeister Konstantin Tschet, nicht so glücklich; die Verfärbung ins Grüne liegt leider vor (überarbeitete Kopien mögen das vielleicht verbessern). Aber war der Farbenfilm für Gotthelf richtig? Ja und nein! Blickt man zurück, etwa auf "Anne Bäbi Jowäger", wo es Franz Schnyder gelungen war, die Grauwerte von Hell und Dunkel in den Dienst epischen Erzählens zu stellen, neigt man zum Nein. Aber das schliesst die Einsicht nicht aus, dass die Welt des Emmentals und die Welt Gotthelfs sich für die durch die Farbe erschwerte epische Erzählweise verböten. Der Schritt von der naturalistischen Farbgebung hinweg müsste nur noch entschiedener getan werden.

Wer den höchsten Anspruch an den Film als Kunst stellt, wird mit Franz Schnyders "Geld und Geist" nicht zu Rande kommen. Wer das Urteil innerhalb der Grenzen fällt, die einer Kategorie des Films gesetzt sind, innerhalb der Grenzen also des Heimatfilms, der sich an breiteste Schichten wendet, wird mit Anerkennung sagen, dass hier ein Film entstanden ist, der seine Qualitäten hat.

Muss er den "Schweizer" Film retten? Die Krise des Schweizer Films ist so alt wie die Krise des Films in aller Welt, es gibt sie und gibt sie nicht, je nach dem Standort, von dem aus man urteilt. Sie ist das jeweils relevante Symptom einer Entwicklung, die glücklicherweise nicht glatt verläuft. Es werden in unserem Lande Filme gemacht, und zu ihnen gehören die von Franz Schnyder. Von ihm zu verlangen, was, nach Auffassung mancher, der Schweizer Film leisten sollte, ist verkehrt; er leistet das, was seine Begabung, sein Temperament zu leisten imstande sind, bald gut, bald weniger gut, und es ist ein Steinchen im Mosaik des schweizerischen Filmschaffens.

DAS ZEITGESCHEHEN IM FILM

Die neuesten, schweizerischen Filmwochenschauen

No. 1137: Zurück aus Tokio - 900 Jahre Schaffhauser Münster - Basel hat wieder ein amerikanisches Konsulat - Ausstellung Joan Miro in Zürich - 4500 Krankenschwestern zu wenig - Thuner Waffenlauf.

No. 1138: Fuchsjagd zu Pferd in La Sarraz - Aktive Uhren-Forschung in Neuenburg - Abschied von Hugo Koblet und Göpf Kottmann - Kinder zeichnen die Expo; Wettbewerb der Radiostudios - Unsere Skielite im Training.

AUS DEM INHALT

	Seite
BLICK AUF DIE LEINWAND	2,3,4
Der Besuch (The visit)	
Man geht wieder über Leichen (Nothin but the best)	
Die Nacht des Leguan (The night of the Iguana)	
Geld und Geist	
FILM UND LEBEN	5
Hintergründe des neuen Matthäusfilms	
RADIO-STUNDE	6,7,8,9
FERNSEH-STUNDE	9,10,11
DER STANDORT	12,13
Bescheid wissen!	
Magnetton-Bänder statt Bücher?	
Sollen wir beitreten?	
Umstrittene Erhöhung der Radiogebühren	
Lehrstuhl für Massenkommunikation	
DIE WELT IM RADIO	14
Auf dem Weg zur schweizerischen Kirche	
VON FRAU ZU FRAU	14
Peinlich?	
DIE STIMME DER JUNGEN	15
Wohin sind die Bibelfilme verschwunden?	

Herausgegeben vom Zentralsekretariat SPFRV, 8048 Zürich, Badenerstr. 654. Telefon 051 62 11 89. Chefredaktion: Dr. F. Hochstraßer.
Programmteil: Pfr. W. Künzi, Bern.
Abonnementsbetrag: Jährlich Fr. 12.–, halbjährlich Fr. 6.25, vierteljährlich Fr. 3.25, Einzelnummer 50 Rp. Postscheckkonto 30 – 519.
Administration und Expedition: «Film und Radio», Laupen bei Bern. – *Druck:* Polygraphische Gesellschaft, Laupen (Bern).
«Film und Radio» erscheint vierzehntägig.
Inseratenannahme: «Film und Radio», 8048 Zürich, Badenerstraße 654. *Insertionspreis:* Die 70 mm breite Millimeterzeile oder deren Raum 65 Rp.

A.Z.
3177 LAUPEN