Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 29 (1977)

Heft: 17

Rubrik: Berichte/Kommentare

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: 08.01.2026

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

MAZ-Technik bringt zusätzlich den Vorteil, dass die Schauspieler mehr Möglichkeiten haben, ihre Rolle zu entwickeln, weil die Szenen weniger zerstückelt werden. Es ergibt sich für die Schauspieler eine intensivere Auseinandersetzung mit ihrer Rolle.»
Dies bestätigte sich beim Probenbesuch. Zwar kam Gloor mit klaren Vorstellungen, doch erwartete er von den Darstellern eine aktive Mitarbeit. Immer wieder wurden Details gemeinsam erarbeitet, in verschiedenen Versionen durchgespielt und wieder besprochen. Gloor hat sich in den Kopf gesetzt, «das sonst bei Fernsehspielen so gepflegt-geschleckte Bild zu umgehen und eine möglichst dokumentarische Wirkung zu erreichen». Dies ist zum Teil auch durch die komplizierten Gänge (die der Arbeitsablauf des Versackens mit sich bringt) bedingt, die nicht bis ins Detail festgelegt werden können, die ein gewisses Mass an Improvisation erfordern. Gloor hat denn auch bei den Proben den Tonmeister und den Chef-Kameramann beigezogen. «Am Anfang», so resümiert Gloor am dritten Tag der Studioaufnahmen, «hat mich diese Arbeitsweise stark belastet, weil mir die Routine fehlt. Auch heute noch bin ich nervöser als beim Film». Einer der dabei ab und zu beruhigend wirkte, ist Ettore Cella, der Routinier, der auf über 20 Jahre Fernsehregie zurückblickt und Gloor schon bei den ersten Proben einbläute: «Gloor, vergiss den Film, hier ist alles anders, hier hast du drei bis vier Kameras!»
Beim Besuch der Aufzeichnung im Studio konnte von «Schwimmfest» keine Rede mehr sein. Es herrschte eine ruhige Atmosphäre und man erhielt den Eindruck, ein gut harmonierendes Team an der Arbeit zu sehen. Wieweit Gloor nun die einzelnen Takes zu einem Ganzen zusammenzufügen versteht, und ob es ihm gelingt, den angestrebten Dokumentar-Effekt zu erreichen, wird am 14. September auf dem Bildschirm nachzuprüfen sein.

Hans M. Eichenlaub

BERICHTE/KOMMENTARE

Die Verunordner

Zwischenruf anlässlich des Todes von Groucho Marx

In unseren Breitengraden nach wie vor mehr oder weniger ein Geheimtip: die Marx Brothers. Und dies, obwohl ihre Filme im Schnitt längst über 30 Jahre alt sind – ihre 13 Filme entstanden zwischen 1929 und 1949 (siehe Filmographie). Aber beim Geheimtip wird es in unseren Längengraden wohl auch bleiben, weil doch Ruhe und Ordnung des Schweizers liebste Kinder sind. Ein Tortenwurf in ein anderes Gesicht, das mag's von Zeit zu Zeit ja gerade noch leiden, aber wo der Ordnung das Wasser grundsätzlich abgegraben wird, da sagen wir nein! nein! nein! nein! Und wie heissen die Brüder doch gleich? – Marx?: na eben. Ein direkter Zusammenhang zwischen den Marx-Brüdern und Bruder Marx besteht zwar nicht, aber der Max-Humor liegt den meisten Schweizern doch näher – das wär doch gelacht wär das.
Entweder man liebt die Marx Brothers, oder man liebt sie eben nicht – so einfach ist das. Wer der Meinung ist, dass zwar zerstört werden kann, dass es aber eben auch mit der Zerstörung seine Ordnung haben muss, der mag die Finger lieber gleich davon lassen – er, oder eben sie, trage das Geld lieber gleich zu einer ordentlich verzeichneten Vereinigung zur Ordnungs-Erhaltung.
Und nun, da wir unter uns sind: die Marx Bros. zertrümmern die Logik, sie verstossen gegen die Wahrscheinlichkeit, sie zerstören die Ordnung, jede Ordnung – sogar ihre «eigene». (Sie wurden schon als Anarchisten tituliert – und obwohl das im Prinzip richtig ist, will ich sie hier nicht so bezeichnen, weil «Anarchist» im allgemeinen Sprachgebrauch zur Zeit nur als Schimpfwort geläufig ist – leider.) Sie zerstören

Groucho Marx schockiert während einer Verdi-Oper das Publikum aus der besseren Gesellschaft («A Night at the Opera»).

zwar, die Marx Bros., und sie zerstören so ziemlich alles, was ihnen in die Nähe kommt, aber sie zerstören nicht aus Wut, nicht aus Aggressionslust, sondern sie zerstören aus Freude am Leben – denn: ihre Freude am Leben ist total. Da wo die Normal-Bürger, die sogenannt vernünftigen Menschen, zwischen «Freude am Leben» und «Ernst des Lebens» fein säuberlich trennen, da ist ihr Spieltrieb ungebändigt. Die Parole: Alles zu seiner Zeit, die gilt nicht für sie – keine Situation ist für sie so ernst, dass nicht noch ein Spielchen möglich wäre. Sie zerstören denn auch vielmehr die unsichtbaren Dinge – wie den Glauben an das Geld, den Glauben an die gesellschaftliche Stellung, aufgeblasene Autorität und dergleichen – als Gegenständliches. Ihre Freude am Leben äussert sich im Spieltrieb, und mit ihm durchbrechen sie alle die Normen, die ein geregeltes Leben so anstrengend ernst machen können, dass die ganze Freude daran ausgeräuchert wird – mit dem Spieltrieb überwinden sie die Grenzen, welche jegliche Ordnung der unmittelbaren Lebensfreude setzt, und machen diese Grenzen somit sichtbar.
Wenn Sie auch der Meinung sind, dass ein bisschen weniger Ordnung zugunsten von ein bisschen mehr Freude am Leben nichts schaden könnte, dann sind die Marx Brothers für Sie ein heisser Tip – wo auch immer der nächste Film mit ihnen auftaucht: nichts wie hin.

Die Gebrüder Marx und ihre Filme

Die Mutter der Marx Bros., Minnie Schoenberg kam mit ihren Eltern aus Deutschland nach New York, als sie 15 Jahre alt war. Drei Jahre später heiratete sie den Immi-

granten Sam Marx, der aus dem Elsass stammte. Ihr ältester Sohn Leonard – später wurde er bekannt als Chico – wurde am 22. März 1891 geboren (gestorben am 11. Oktober 1961). Auf ihn folgte Adolph – später Arthur und schliesslich Harpo genannt – am 23. November 1893 (gestorben am 28. September 1964); dann Julius – der sich Groucho nennt – am 2. Oktober 1895 (gestorben am 19. August 1977), Milton (1901–21. 4. 1977) – genannt Gummo und schliesslich Herbert (1901 geboren) – genannt Zeppo. Gummo ist in keinem der Filme zu sehen, er spielte aber einige Zeit auf der Bühne mit seinen Brüdern; Zeppo spielt nur in einigen der Filme, und auch da in Nebenrollen, die sich nicht von normalen Leuten unterscheiden – die «typischen» Marx Brothers bleiben demnach: Groucho, Chico und Harpo.
1926: Humorisk (nie öffentlich gezeigt), 1929: The Cocoanuts, 1930: Animal Crakkers, 1931: Monkey Business, 1932: Horse Feathers, 1933: Duck Soup, 1935: A Night at the Opera, 1937: A Day at the Races, 1938: Room Service, 1939: At the Circus, 1940: Go West, 1941: The Big Store, 1946: A Night in Casablanca, 1949: Love Happy, 1960: The Incredible Jewel Robbery (Fernsehfilm). Walt Vian

Warum dem deutschen Film eine Generation von Regisseuren fehlt

Retrospektive «Deutsche Filme 1929–1940» in Zürich und Bern

Anlässlich der Ausstellung «Deutschland 1930–1939, Verbot – Anpassung – Exil» im Kunsthaus Zürich zeigt das Filmpodium der Stadt Zürich über 40 deutsche Filme aus dieser Zeit. Zehn Filme aus der Retrospektive hat auch das Kellerkino in Bern übernommen. Jede Filmgeschichte, welche die politischen Verhältnisse der von ihr beschriebenen Zeit nicht berücksichtigt, muss sich den Vorwurf der Unvollständigkeit gefallen lassen. Denn seit der Erfindung des Films hat die Politik mehrmals in die Entwicklung des Mediums eingegriffen; die Freiheit – die formale und die inhaltliche – der kinematographischen Sprache war oft bedroht. Sicher, der Einfluss der Politik auf den Film war nicht zu allen Zeiten gleich stark, die Gefahr aber, dass Politiker ihn zu Propagandazwecken missbrauchen, war stets vorhanden. Das hat sich bis heute nicht geändert. Erschreckendstes Beispiel dafür, wie der Film den sich verändernden politischen Verhältnissen angepasst und schliesslich zum deutlichsten Ausdruck neuer Machthaber wird, ist wohl die Zeit des deutschen Films von den späten zwanziger bis Mitte der dreissiger Jahre.
Im letzten Kapitel ihres Buches über den expressionistischen deutschen Film, das die Übergangszeit vom Stumm- zum Tonfilm behandelt, schreibt Lotte H. Eisner über die «Dekadenz der deutschen Filmkunst»: «Heute ist man sich nur selten darüber klar, dass die deutschen Filme, die wir jetzt als klassisch bezeichnen, zur Zeit ihrer Entstehung Ausnahmen waren...» («Die dämonische Leinwand»; Überarbeitete Neuauflage, Herausgegeben vom Kommunalen Kino Frankfurt, 1976). Lotte H. Eisner steht mit ihrem Urteil nicht allein, Siegfried Kracauer etwa schrieb 1928: «Es ist an der Zeit, mit dieser Produktion abzurechnen. Sie ist dumm, verlogen und nicht selten gemein.» Und 1929 bezeichnete Hans Richter in seinem Buch «Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen» das Kino als «den schlimmsten Feind der Schwachen, Entmutigten und Unerfahrenen». Und : «Wir wissen sehr gut, dass Reichtum, Schönheit und Macht gerade von denen am meisten geliebt wird, die sie nicht besitzen und dass sie ihre Sehnsucht danach ins Kino treibt. Aber wir wissen auch, dass sie, nachdem sie sich dort berauscht haben, nur noch elender werden, da sie dort jeden Massstab für ihr Wohl verlieren. Sie werden erst recht unfähig, eine menschliche Lösung für ihr Dasein zu finden.» Einige Jahre später wurden diesen Schwachen, von denen Richter spricht, dann Filme vorgeführt, die ihnen zwar Lösungen zeigten, Lösungen aber, deren furchtbare Folgen allen bekannt sind. Dass diese Filme, die zu den übelsten gehören, die je produziert wurden und die teilweise – und richtigerweise – heute noch für öffentliche Vorführungen verboten sind, dass diese Filme produziert wur-

den, kann jedoch nicht so sehr der Filmindustrie vorgeworfen werden und noch viel weniger den Filmschaffenden. Es waren die politischen Verhältnisse, die den deutschen Film veränderten und die dazu geführt haben, dass die wichtigsten Regisseure, wenn sie sich nicht in die Propagandamaschinerie Goebbels' einspannen lassen wollten, Deutschland verlassen mussten. Die Umwandlung des deutschen Films wird also nur vor dem Hintergrund der sich gleichzeitig wandelnden politischen Verhältnisse verständlich.
Der deutsche Film hatte Ende der zwanziger Jahre vorerst einmal gegen die gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen wie sein grosser Konkurrent auf dem Weltmarkt, der amerikanische Film: Einerseits brachte die Einführung des Tonfilms neue Kosten, die bis anhin schon teuren Filme wurden noch teurer, und andererseits litt die Filmindustrie, wie alle anderen Industriezweige auch, unter der Weltwirtschaftskrise. Dazu kam noch der allmähliche Publikumsrückgang; in Deutschland ging der Filmbesuch zwischen 1928 und 1932 von 352 533 000 auf 238 407 000 Eintritte zurück (Peter Bächlin: «Der Film als Ware», Basel 1945). Diese Krise wäre aber zu meistern gewesen, selbst mit qualitativ hochstehenden Filmen. Der Erfolg des wohl hervorragendsten deutschen Films der dreissiger Jahre, *«Der Blaue Engel»* von Josef von Sternberg, von Erich Pommer für die UFA produziert, hat dies überzeugend bewiesen. Von seiner Aussage und vor allem vom Autor seiner Vorlage, Heinrich Mann, nicht überzeugt waren aber die mächtigen Herren an der Spitze der UFA, des mächtigsten deutschen Filmkonzerns, die zuerst sogar die Entstehung des Films verhindern wollten. Allen voran Alfred Hugenberg. Er besass die Mehrheit der UFA-Aktien und kontrollierte eine Reihe von Zeitungen. 1928 wurde er zum Vorsitzenden der «Deutschnationalen Volkspartei» gewählt. Zusammen mit Hitler unternahm er im September 1929 einen Angriff gegen den «Young-Plan» über die Reparationszahlungen. Der Angriff scheiterte zwar, aber, so der Historiker R. A. C. Parker, «die finanziellen und publizistischen Mittel, die Hugenberg zur Verfügung standen, ermöglichten es Hitler, als nationale Gestalt in ‚ehrbarer' Gesellschaft aufzutreten.» Der UFA-Chef half Hitler den Weg zur Macht ebnen. Es ist darum weiter nicht erstaunlich, dass die wichtigsten deutschen Vorkriegsfilme, abgesehen von dem Sternbergs, nicht in den Studios der UFA entstanden sind. Filmoperetten (oder Musicals) wie *«Die Drei von der Tankstelle»* und *«Der Kongress tanzt»* waren Erfolgsfilme, die das Publikum aus der Wirklichkeit herausführten. Deutschland aber hätte zu der Zeit alles andere gebraucht als romantische Liebesgeschichten, in denen alles, was irgendwie an die düstere Wirklichkeit erinnern könnte, ganz bewusst ausgelassen wurde. Nach den Operetten konzentrierte sich die UFA auf historische Filme, vor allem auf solche über Friedrich den Grossen. Dass mit der Hauptfigur dieser Filme *(«Das Flötenkonzert von Sanssouci»,* Gustav Ucicky; *«Der Choral von Leuthen»,* Arsen von Czerépy und Carl Froelich) weniger der Preussen-König gemeint war, sondern vielmehr Hitler, belegt ein Zitat aus der Zeitschrift «Der Kinematograph»: «Man grüsst an vielen Stellen die Vergangenheit im Gedanken an die Zukunft...» (Berlin 1932).
Filme ganz anderer Art produzierte die Nero-Film AG, so *«M»* und *«Das Testament des Dr. Mabuse»* von Fritz Lang, *«Mädchen in Uniform»* von Leontine Sagan, *«Niemandsland»* von Victor Trivas und die Filme jenes Regisseurs, den Jerzy Toeplitz die

---

Kinder, Schule, Eltern und das Fernsehen

Zwischen dem 7. und 30. November finden in Kloten, Glattbrugg und eventuell noch an andern Orten je ein vier Abende umfassender Kurs über den Problemkreis Kind und Fernsehen statt. Als Zielpublikum sind besonders Eltern und Erzieher gedacht. Im Vordergrund des Kurses steht das Gespräch und die Gruppenarbeit, ergänzt durch Informationen und Kurzreferate. Gearbeitet wird mit aktuellen Fernsehsendungen. Ausführliche Programme sind erhältlich beim Sekretariat der av-alternativen, das den Kurs veranstaltet: Rietstrasse 28, 8103 Unterengstringen.

überragende Persönlichkeit des deutschen Films der dreissiger Jahre nennt, Georg Wilhelm Pabst. Zu *«Westfront 1918»*, einem der wenigen überzeugenden Kriegsfilme, meinte Pabst: «Ich will, und das sage ich unumwunden, einen politischen, entschieden antimilitaristischen Film machen... Mein Film wird eine Anklageschrift gegen den Krieg sein.» Aber Pabsts Engagement half nichts mehr, die Weichen waren bereits gestellt, der Vormarsch der Nationalsozialisten war unaufhaltsam: 1930 war die NSDAP die zweitstärkste, 1932 die stärkste Partei im Reichstag. Die gemässigten Parteien mussten dem Druck von rechts immer mehr nachgeben. So wurde 1932 der Film *«Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?»* von Bertolt Brecht, Slatan Dudow und Ernst Ottwald verboten. Nach zahlreichen Protestkundgebungen und einigen «Entschärfungen» (Schnitten) wurde der Film dann doch noch freigegeben, was sicher vor allem das Verdienst proletarischer Organisationen war. Die KPD und ihr nahestehende Gruppen legten, wie die Nationalsozialisten, sehr viel Wert auf den Einsatz des Films im politischen Kampf. Obwohl die KPD zwischen 1928 und 1932 immer stärker wurde, verlief ihre Filmarbeit nicht besonders erfolgreich. Den Kommunisten fehlten, im Gegensatz zu den Nationalsozialisten, die nötigen finanziellen Mittel. Zudem war die KPD in ihrer Filmarbeit zu sehr nur an der politischen Funktion von Filmvorführungen interessiert. Die von der NSDAP organisierten Filmvorführungen waren zwar auch Propagandaveranstaltungen, aber die Nationalsozialisten hatten eben noch die ihnen freundlich gesinnte UFA hinter sich, die gewissermassen den «gemütlichen Teil» übernahm. Der KPD – so einfach das auch tönen mag – fehlte eine UFA.
Nach 1933 ging die Filmproduktion in Deutschland ganz in die Hände der neuen Machthaber über. 1935 erklärte Joseph Goebbels in «Die sieben Film-Thesen»: «Deutschland hat die ehrliche Absicht, die Brücken zu schlagen, die die Nationen verbinden; hinter uns allen aber wartet das grosse Leben darauf, künstlerisch gestaltet zu werden. Es gibt keine andere Wahl; wir müssen uns seiner bemächtigen, um seiner teilhaftig zu werden. Treten wir an es heran mit dem festen Entschluss: Natürlich zu sein, wie das Leben natürlich ist. Wahr zu bleiben, um wahrhaftig zu wirken. Zu gestalten, was Menschenherzen erfüllt und erbeben lässt, um Menschenherzen zu erschüttern und sie durch Offenbarung des Ewigen in bessere Welten zu entrükken.» Und in einer 1938 herausgekommenen Dissertation von Kurt Wolf heisst es: «Heute rollen täglich etwa 300 Tonfilmwagen durch das Reich und unterrichten Millionen von Volksgenossen, die in abgelegenen Gegenden, fernab der grossen Städte leben, über aktuelle Fragen und lassen sie teilhaben an den Geschehnissen unserer Zeit. Ein Stab von über 25000 Mitarbeitern ist heute ehrenamtlich in den Gau-, Kreis- und Ortsgruppenfilmstellen der Amtsleitung Film der NSDAP tätig und ermöglicht durch seine Einsatzbereitschaft eine ausgedehnte Propaganda- und Aufklärungsarbeit, die auch den letzten Volksgenossen im entlegensten Winkel unseres Vaterlandes erfasst.» (Die beiden Zitate sind entnommen: Wilfried von Bredwo, Rolf Zurek: «Film und Gesellschaft in Deutschland», Dokumente und Materialien, Hoffmann und Campe, Hamburg 1976).

Bernhard Giger

Neue 16-mm-Filme in der Schweiz

In Zusammenarbeit mit dem Protestantischen Filmdienst hat die Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien (AJM) eine Zusammenstellung aller neuen in der Schweiz verfügbaren 16-mm-Filme herausgegeben. Der Katalog enthält unter anderem auch die Staffeln der neu im Schmalfilmbereich tätigen Verleihe Columbus und Rialto. Jeder Film wird mit einer kurzen Inhaltsbeschreibung vorgestellt. Selbstverständlich sind auch alle notwendigen technischen Angaben beigefügt. Der Katalog im handlichen A 5-Format kann bezogen werden beim Protestantischen Filmdienst, Bürenstrasse 12, 3007 Bern (Tel. 031/461676) oder bei der Redaktion ZOOM-FB, Postfach 1717, 3001 Bern (Tel. 031/453291). Der Verkaufspreis beträgt Fr. 4.–, zuzüglich Fr. 1.– Verpackungs- und Versandkosten.