Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 21

Artikel: Ende der Stummfilmzeit
Autor: Zerhusen, Markus
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931511

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: 16.01.2026

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

Geschichte des Films in 250 Filmen

Markus Zerhusen

Ende der Stummfilmzeit

Nach viermonatiger Sommerpause flimmert die «Geschichte des Films in 250 Filmen» im Filmpodiumkino der Stadt Zürich im Studio 4 wieder über die Leinwand. Eineinhalb Jahre läuft der Zyklus bereits und das Interesse des Publikums ist anhaltend gross. nach den ersten rund 50 Filmen steht gegenwärtig die letzte Etappe der Stummfilmzeit auf dem Programm. Im Oktober wurden fünf Filme aus dem Produktionsjahr 1928 gezeigt: Aus Frankreich *«Un chapeau de paille d'Italie»* von René Clair und *«La chute de la maison Usher»* von Jean Epstein, aus den USA *«Lonesome»* des jungen ungarischen Regisseurs Paul Fejos, *«The Crowd»* von King Vidor und *«The Wind»* des Schweden Victor Sjöström.

«Lonesome» und «The Wind» sind in Amerika, wo die grossen Erstaufführungskinos bereits mit Tonfilmprojektoren ausgerüstet waren, in einer Tonversion gelaufen, in Europa hingegen als Stummfilme, so, wie sie auch im Filmpodiumszyklus zu sehen waren. Auf dem alten Kontinent hielt der Tonfilm erst 1929 Einzug: Mitte Juli in Berlin und Mitte August in Lausanne, Basel und Zurich. Zwar besassen bereits zwei Monate später 91 von rund 400 Schweizer Kinos Tonfilmprojektoren, aber noch bis Anfang 1930 waren zwei Drittel der in Deutschland uraufgeführten Filme stumm und in der Sowjetunion sogar bis 1931. Der Stummfilm verschwand also nicht auf einen Schlag. Aus diesen beiden Ländern stammen denn auch die Filme im November-Programm. Alles Filme aus dem Jahr 1929.

Anflug von Realismus im deutschen Film.

Der «Expressionismus», für den der deutsche Film Anfang der 20er Jahre berühmt geworden war, hatte in der zweiten Hälfte der Dekade an Bedeutung verloren. Zwar entstanden weiterhin expressionistische Filme wie *«Metropolis»* (1927) von Fritz Lang, aber für die neu auftretenden Regisseure wurde die Besinnung auf die Fakten, auf die Realität immer wichtiger. Das zeigt sich unter anderem in den positivistischen Attitüden der «Neuen Sachlichkeit»: Sowohl in den sogenannten «Querschnittfilmen», etwa *«Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines»* (1926) von Berthold Viertel und Béla Balazs, der «das typische Leben schlechthin» widerspiegele oder Walter Ruttmanns *«Die Synphonie einer Grossstadt»* (1927), dessen dokumentarische Segmente nach rein formalen Kriterien montiert wurden, als auch in den Filmen von Georg Wilhelm Pabst. Die Filme der «Neuen Sachlichkeit» beschreiben und illustrieren das Leben oder nehmen Stücke aus ihm heraus, um sie neu zusammen zu setzen – zu erklären, zu kommentieren, das Beschriebene zu verallgemeinern oder gar Zukunftsperspektive aufzuzeigen, versuchen sie nicht.

Im Gegensatz zum Expressionismus suggerieren Georg Wilhelm Pabsts Filme beim Zuschauer keine latente Bedeutung, keine Vorstellungen, die über das abgebildete Objekt, über das im Film Sichtbare hinausweisen. Die Beleuchtung schafft keine geheimnisvollen Schatten, keine diffuse «Atmosphäre», sondern modelliert die Objekte so wirklichkeitsgetreu wie möglich und unterstreicht ihre Materialität und Plastizität.

Er vermied es, bekannte Schauspieler zu engagieren, die mit eindrucksvoller Mimik auf Transzendentes hin spielten und bevorzugte unbekannte Darsteller, deren Äusseres unmittelbar von Typ und Ausstrahlung her wirkte. Das passive, sehr zurückhaltendes Spiel der noch kaum bekannten amerikanischen Schauspielerin Louise Brooks entsprach ganz seinen Vorstellungen. Er engagierte sie zum erstenmal für die Rolle der Lulu in *«Die Büchse der Pandorra»,* was sie auf Anhieb berühmt machte, und dann für die Hauptrolle in *«Das Tagebuch einer Verlorenen»* (1929).

Thymian, Tochter eines ehrbaren Apothekers, erwartet ein uneheliches Kind. Nach der Geburt wird sie von der Familie verstossen und in ein Erziehungsheim gesteckt. In eindrucksvollen Szenen zeigt Pabst

Filmgeschichte in 250 Filmen

Die Filme im Oktober (jeweils Sonntag 17.30 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr) im Studio 4, dem Filmpodium der Stadt Zürich:

6./7. November
«Tagebuch einer Verlorenen» von Georg Wilhelm Pabst (Deutschland, 1929).

13./14. November
«Mutter Krausens Fahrt ins Glück» von Piel Jutzi (Deutschland, 1929).

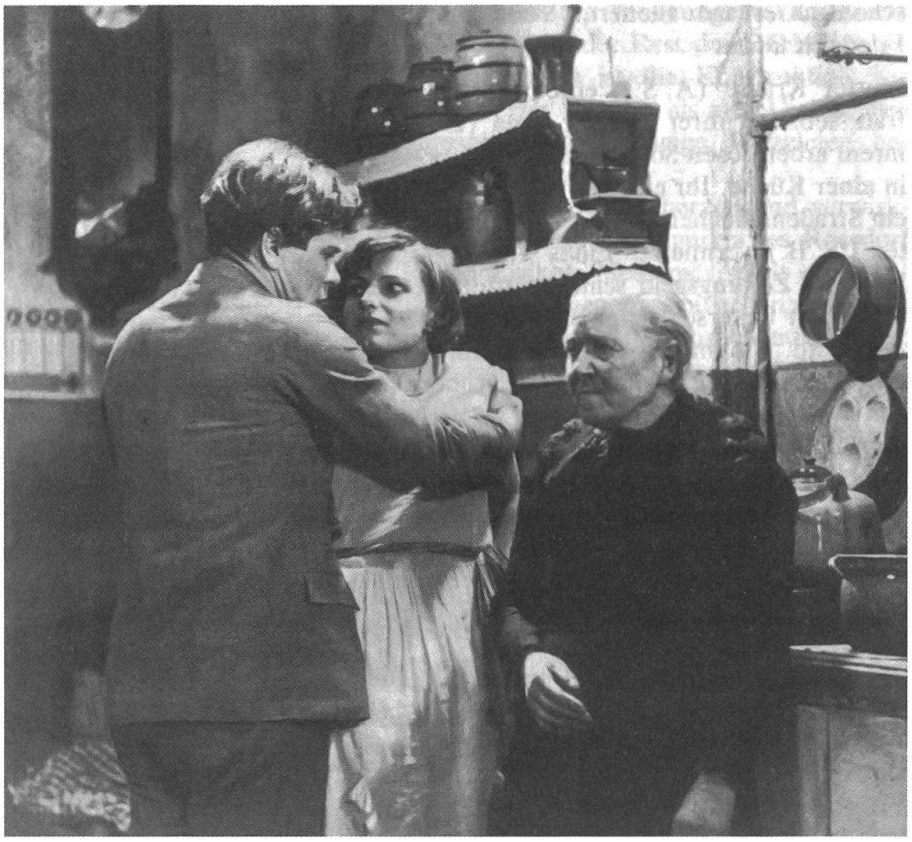
20./21. November
«Nowy Wawilon» von Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg (Russland, 1929).

27./28. November
«Tschelowjek s kinoapparaton» von Anders Desiga Wertow (Russland, 1929).

den verkappten Sadismus des Heimleiters und der Erzieherin. Sie flieht aus dem Heim und macht als Kokotte Karriere in einem zwielichtigen Etablissement, wo sie ihren Vater trifft, der vor Bestürzung einige Tage später stirbt. Zugunsten ihrer kleinen Stiefschwester verzichtet sie auf ihre Erbschaft, um ihr ein Schicksal wie das ihre zu ersparen und heiratet schliesslich einen Grafen. Der Schlusstitel im Film fasst die triviale Moral der Geschichte zusammen: «Ein wenig mehr Liebe, und niemand kann mehr verloren sein auf dieser Welt.»

Obwohl vom Inhalt her eine Kolportage, entlarvt Pabst in einigen Szenen überzeugend die Verlogenheit und Grausamkeit der bürgerlichen Gesellschaft. Sein formaler Realismus, die wirklichkeitsgetreue Inszenierung ist für Pabst aber nur ein Mittel, um die Illusion zu steigern. Pabst selbst hat einmal gesagt: «Wozu soll eine romantische Behandlung noch gut sein? Das wirkliche Leben ist schon romantisch, ja grausig genug». Konkret heisst das: Er bedarf keiner expressionistischen («romantischen») Stilmittel mehr, um ‹Gefühle› und ‹Atmosphäre› zu erzeugen, sondern produziert Romantik viel subtiler durch den perfekten Einsatz natürlicher Menschen und Dinge und synthetisiert so eine «realistische Illusion».

Piel Jutzi kam mit seiner aufrichtigen Darstellung der Wohnungsmisere und der Armut der kleinen Leute im Berliner Arbeiterviertel Wedding Ende der zwanziger Jahre in *«Mutter Krausens Fahrt ins Glück»* (1929) dem Realismus näher. Für die Milieuschilderung greift Jutzi zurück auf Aufzeichnungen des Berliner Zeichners Heinrich Zille, dessen Sinn für das Typische in der Porträtierung von Menschen in sozialer Not direkt in den Film eingeflossen ist.



«Mutter Krausens Fahrt ins Glück» von Piel Jutzi (Deutschland 1929).

Ein Zille-Zitat als Zwischentitel fasst auch prägnant den Inhalt des Films zusammen: «Man kann einen Menschen genauso mit einer Wohnung töten wie mit einer Axt!» Mutter Krause ist Zeitungsfrau und vermietet in ihrer kleinen Wohnung, in der auch ihre Tochter Erna und ihr arbeitsloser Sohn Paul wohnen, ein Zimmer an eine Dirne und deren Zuhälter. Als Paul das Zeitungsgeld, das er versoffen hat, der Mutter mit einem Einbruch wieder beizubringen sucht und von der Polizei geschnappt wird, macht sich Mutter Krause auf die «Fahrt ins Glück»: Sie öffnet den Gashahn und nimmt die Tochter der Dirne mit in den Tod. Diesem naturalistisch geschilderten, fatalistischen Hauptgeschehen ist eine stilistisch am russischen Film orientierte, optimistische Nebenhandlung beigegeben: das Verhältnis Ernas zu Max, einem klassenbewussten Arbeiter. Am Ende des Films hat sich Erna der Arbeiterbewegung angeschlossen.

In kurzer Zeit und mit geringen finanziellen Mitteln von der Prometheus Film AG produziert, gehört «Mutter Krause» zusammen mit *«Brüder»* (1929) von Werner Hochbaum und *«Kuhle Wampe»* (1932) von Slatan Dudow und Bertold Brecht zu den herausragenden Beispielen des «proletarischen Films» der Jahre 1929 bis 1933. Die Prometheus Film wurde 1925 aus der sozialistischen Arbeiterbewegung heraus als deutsche Verleihgesellschaft für sowjetische Spielfilme in Berlin gegründet. 1926 begann sie Dokumentarfilme zu produzieren und 1929 auch Spielfilme und hatte Niederlassungen in München, Hamburg, Düsseldorf und Leipzig. Dass diese wichtigste Produzentin des «proletarischen Films» 1926, kurz vor dem Kinostart von *«Panzerkreuzer Potemkin»*, eine

Filiale in Zürich an der Gerbergasse 9 und später am Limmatquai 34 eröffnete, und dass sie sogar von 1928 bis anfangs 1931 Mitglied des Schweizer Film-Verleiher-Verbands war, ist neu. Lange Zeit gehörte der «proletarische Film» zu den wenig erforschten Gebieten der deutschen Filmgeschichte. Erst in den 70er Jahren begann man sich mit diesem Filmgenre ausführlicher zu beschäftigen. Die Resultate aber sind bis heute noch kaum in die umfangreicheren Standardwerke der Geschichte des Films eingeflossen.

Der sowjetische Film Ende der zwanziger Jahre

Eisenstein und Pudowkin lieferten Mitte der zwanziger Jahre mit *«Bronenodez Potjomkin»* (Panzerkreuzer Potemkin, (1925) und *«Matj»* (Mutter, 1926) die Musterbeispiele des künstlerisch interessanten sowjetischen Filmparadigmas. In den Anfängen des sowjetischen Filmschaffens gab es aber noch andere Schulen und Intentionen. Fasziniert vom schnellen amerikanischen Film, betonte Leo Kuleschow zum Beispiel die Bewegung (nebst Montage) als das spezifisch filmische Gestaltungselement. Das zeigte sich in *«Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiki»* (1924), der bereits vor einem Jahr im Filmgeschichtszyklus lief und damals (ZOOM 19/87) besprochen wurde. Ab Mitte der zwanziger Jahre hatte Kuleschow zunehmend Probleme mit den Filmkritikern und -bürokraten und fiel nach 1927 als Regisseur bedeutender Filme aus (nicht aber als Lehrer an der Moskauer Filmhochschule).

Auch die Gruppe FEKS (Fabrik des Exzentrischen Schauspielers) und deren Regisseure Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg waren in ihren experimentellen Filmen beeinflusst vom Stil amerikanischer Filmgrotesken, die mit ihrer schnellen Folge unwahrscheinlicher Bilder den Zuschauer überraschten. Ab 1926 aber passten sie sich immer stärker an das Paradigma des sowjetischen Films an, so dass sie gegen Ende der Stummfilmzeit mit ihrem Film *«Nowy Wawilon»* (Das neue Babylon, 1929) sehr nahe bei Sergei Eisenstein und seiner Theorie vom «intellektuellen Film» landeten.

Ein revolutionäres Ereignis aus der Vergangenheit steht im Mittelpunkt dieses Films: Der Kampf der Kommune 1870/71, der Kampf zweier Welten. Auf der einen Seite steht das satte, bürgerliche Paris, auf der andern das hungernde Proletariat, die Kommunarden. Eingeflochten in dieses historische Drama ist die persönliche Tragödie eines Liebespaars: Luise, der Verkäuferin im Warenhaus «Neues Babylon», und Jean, dem Bauernburschen. Luise steht auf der Seite der Unterdrückten und Jean, der nur zurück auf seinen Hof will, lässt sich durch seine politische Unkenntnis zum Einsatz gegen die Kommunarden abkommandieren. Luise stirbt am Schluss des Films durch die Hand ihres Geliebten, dem viel zu spät die Augen aufgehen.

Wie bei Eisenstein verkörpern die Personen eine bestimmte Klasse oder Schicht und einzelne Bilder haben metaphorischen und symbolischen Charakter. Da deren Bedeutung für den Zuschauer nicht einfach zu entschlüsseln waren, ist der Film in der Sowjetunion nicht nur mit Begeisterung aufgenommen worden. Man warf den Filmemachern gelegentlich vor (wie auch Eisenstein), dass sie von der Symbolik und den Details gefangen seien und dass sie das Wichtigste vergessen hätten: die Sprache des Films, die Millionen Menschen verstünden.

Anders Desiga Wertow, der seinem einmal eingeschlagenen Weg fast stur folgte, beschrieb diese Unbeirrbarkeit mit den Worten: «Erfolg oder Misserfolg dieses oder jenes unserer Filmwerke hat nur kommerzielle Bedeutung ...; einen Einfluss auf unsere Ideen werden sie nicht nehmen. Für uns sind unsere Filmarbeiten – ob sie nun gelungen sind oder nicht – gleich wertvoll, insofern sie die Idee des Kinoglanz weiterführen.» (Kinoglanz bezeichnete sowohl eine bestimmte Filmtheorie, die Wertov formulierte, als auch die Anhänger dieser Theorie).

Wertov war mit seinen praktischen und theoretischen Filmarbeiten in den zwanziger Jahren der übrigen Entwicklung in der Filmgeschichte Jahrzehnte voraus. *«Tschelowjek s kinoapparaton»* (Der Mann mit der Kamera, 1929) zum Beispiel nahm Jean-Luc Godards Bemühungen um einen metasprachlichen Film, d. h. um einen Film, der im Medium Film über den Film selbst spricht, der seine Kunstmittel selbst reflektiert, vorweg. Gleichzeitig war das Werk aber auch die filmische Formulierung seiner eigenen Filmtheorie («Kinoglanz»). Auch hier wieder trifft er sich mit Godard, dessen wichtigsten filmtheoretischen Aussagen in seinen Filmen stecken.

Der eigentliche Held in «Der Mann mit der Kamera» ist der Kameramann, die Kamera und das Kameraauge selbst. Kurbelnd eilt der Operateur mit seinem Gestell durch alle Bilder, rast auf Autos los, erklettert schwindelerregende Schornsteine, klebt an der Aussenseite eines fahrenden Zuges, Lokomotiven fahren über die Kamera hinweg, Strassenbahnen überkreuzen sich in Doppelbelichtungen. Alle Möglichkeiten und

Tricks, die mit der Kamera anzustellen sind, werden demonstriert. Ein unscharf fotografiertes Unkraut zum Beispiel: Zuerst zeigt er die Linse, wie sie in die Unschärfe verändert wird und dann das Unkraut, wie es unscharf wird. Oder: Arbeiter mit dem Karren fahren auf den Bildvordergrund zu, plötzlich treten sie zur Seite; in der nächsten Einstellung sieht man warum: um den Mann, der mit der Kamera am Boden liegt, nicht zu überfahren.

Was den Film nebst metasprachlicher Intention und rhythmischer Gliederung noch zu einem bemerkenswerten Werk macht, ist die Betonung der Film-Zuschauer-Beziehung: Wertow beginnt mit einem sich langsam füllenden Kinosaal, blendet zwischendurch das Labor und den Schneidetisch ein, lässt das Kameraobjektiv nicht aus dem Auge und orientiert so den Zuschauer über den filmischen Entstehungsprozess, macht ihm den Film als artifizielle Schöpfung bewusst. In «Der Mann mit der Kamera» wurde zum erstenmal dieses Verhältnis zwischen Wirklichkeit, wahrgenommener Wirklichkeit und gefilmter Wirklichkeit filmisch behandelt. ■

Film im Kino

Robert Richter

Till

Schweiz 1988.
Regie: Felix Tissi
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/323)

Per Taxi wird der anderthalb Jahre alte Till beim Vater Philipp abgeliefert. «Ich bin nicht mehr da. Bis jetzt habe ich mich um Till gekümmert, jetzt bist du dran,» lässt die Mutter den Vater wissen. So ist er da, der Till, 18 Monate alt und 72 Zentimeter gross. Darum kommt Vater Philipp nicht herum. «Ein Kleiner und ein Grosser, das ist schon alles», sagt Felix Tissi, der nach «Noah und der Cowboy» mit «Till» seinen zweiten Langspielfilm realisiert hat. Und Felix Tissi freut sich darüber, «mit einem Minimum an Informationen eine Geschichte zu erzählen und dabei sehr viele Freiräume zu bekommen.»

Wie reagieren auf den kleinen Till? Das ist die Frage, mit der Philipp konfrontiert ist. Was tun mit diesem Sohn, dem Produkt einer gescheiterten Liebesbeziehung? Zuerst will Philipp (Sven Simon) den Till (Louis Blöchlinger) gleich wieder loswerden. Sollen doch ein Hilfswerk oder ein paar Nonnen..., sagt Philipp. Sogar die Fluten einer Flussschleuse zieht Philipp in Betracht. Doch er spürt, dass das keine Lösungen sind; er spürt, Till gehört nun mal zu ihm. Es beginnt die zähe Auseinandersetzung mit dem Sohn, es beginnt eine Beziehung zwischen dem kleinen und dem grossen Mann. Philipp, der seinen Lebensunterhalt mit dem Reparieren von Fernsehern mischelt, muss sein Leben umkrempeln.

Philipps Leben hat mit Till einen konkreten, fassbaren Sinn bekommen, aber keine Perspektiven, kein Ziel. Dieses Ziel muss er ganz für sich alleine erarbeiten, definieren. Er stürzt sich in die Elternpflichten und seine Arbeit mit den Fernsehern. Mit Hilfe der Fernsteuerung eines Spielzeugautos, das Till von Philipps Kompagnon Olek (Erik Göller) geschenkt bekommt, gelingt Philipp eine technische Unmöglichkeit, die Verlängerung seiner Sehnsüchte: Mit normalen Fernsehgeräten holt er Fernsehbilder aus aller Welt herein, Bruchstücke ferner Welten, kleine Häppchen für die Sehnsucht nach Liebe, nach Wärme.

Nacherzählbar ist Felix Tissis Film nicht. Die Geschichte zwischen Till und Philipp ist keine lineare, sondern vielmehr ein Durchlaufen verschiedenster Stationen, die untereinander einen Zusammenhang ergeben. Im Gedächtnis bleiben nach der Vorstellung des Films einzelne Bilder, Szenen und Momente aus dem Leben von Till und Philipp haften und tauchen in neuer Reihenfolge immer wieder auf. Die Geschichte lebt in den Köpfen der Zuschauer weiter, entsteht von neuem. Dazu schreibt Felix Tissi: «Genauso lapidar und einfach und auf das Wesentliche reduziert wie der Inhalt sollte auch die Form von «Till» sein. Streng episodenhaft wird ohne Szenenübergänge in einen beliebigen Ausschnitt des Zusammenseins von Till und Philipp gesprungen – wie beim Umblättern eines Bilderbuches. Dabei habe ich mir den Aufbau