Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 6

Artikel: Gegensätze
Autor: Zerhusen, Markus
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931532

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: 07.01.2026

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

voll Respekt in Jeremias Gotthelfs «Schwarzer Spinne», legte eine Adaptation von Kellers «Martin Salander» zurecht, vertiefte sich in die Erzählungen von Meinrad Inglin (die dann erst zwei, drei Generationen später wieder als für das Kino geeignet entdeckt werden sollten). War es sinnhaft für ihn, der zwar nicht einfach gescheitert war, dem aber die Unterstützung durch die Produzenten versagt wurde, – war es symbolisch für sein Leben und Mühen, dass er immer neu die Skizzen entwarf zu einem Film nach Henri Millers «Das Lächeln am Fusse der Leiter»? War er denn nicht selber der Clown, der den Menschen statt des Lachens das Lächeln schenken möchte und der, durch Selbstverleugnung beglückt, zuletzt lehrt, wie wir über uns selber lachen sollen? Wer Hans Trommer auch zum Freund hatte, weiss, wie schwer ihm dieses Lachen zuweilen fiel. ■

KURZ NOTIERT

Radiostudio Zürich erhält neuen Leiter

wf. Walter Kälin, zurzeit Senderedaktionsleiter von «Guten Morgen» und stellvertretender Programmleiter DRS 1, ist von Radio-Programmdirektor Andreas Blum im Einvernehmen mit der Radio- und Fernsehgenossenschaft Zürich (RFZ) zum Nachfolger von Josef Renggli ernannt worden. Der langjährige DRS-Sportchef hatte die Funktion des Studioleiters in den letzten 13 Jahren innegehabt und geht am 1. Mai in Pension. Dem Studioleiter obliegt keine Programmverantwortung; er ist hauptsächlich für organisatorische Belange verantwortlich.

Geschichte des Films in 250 Filmen

Markus Zerhusen

Gegensätze

«Eine Geschichte des Films in 250 Filmen» läuft nun bereits seit zwei Jahren. Rolf Niederer vom Filmpodium der Stadt Zürich meint rückblickend: «Die alten Stummfilme mit Klavierbegleitung haben im Durchschnitt etwas mehr Zuschauer gebracht, aber dafür füllen die bekannteren unter den gegenwärtig laufenden Tonfilmen der frühen dreissiger Jahre sogar am Montagabend das Studio 4 fast bis auf den letzten Platz.»

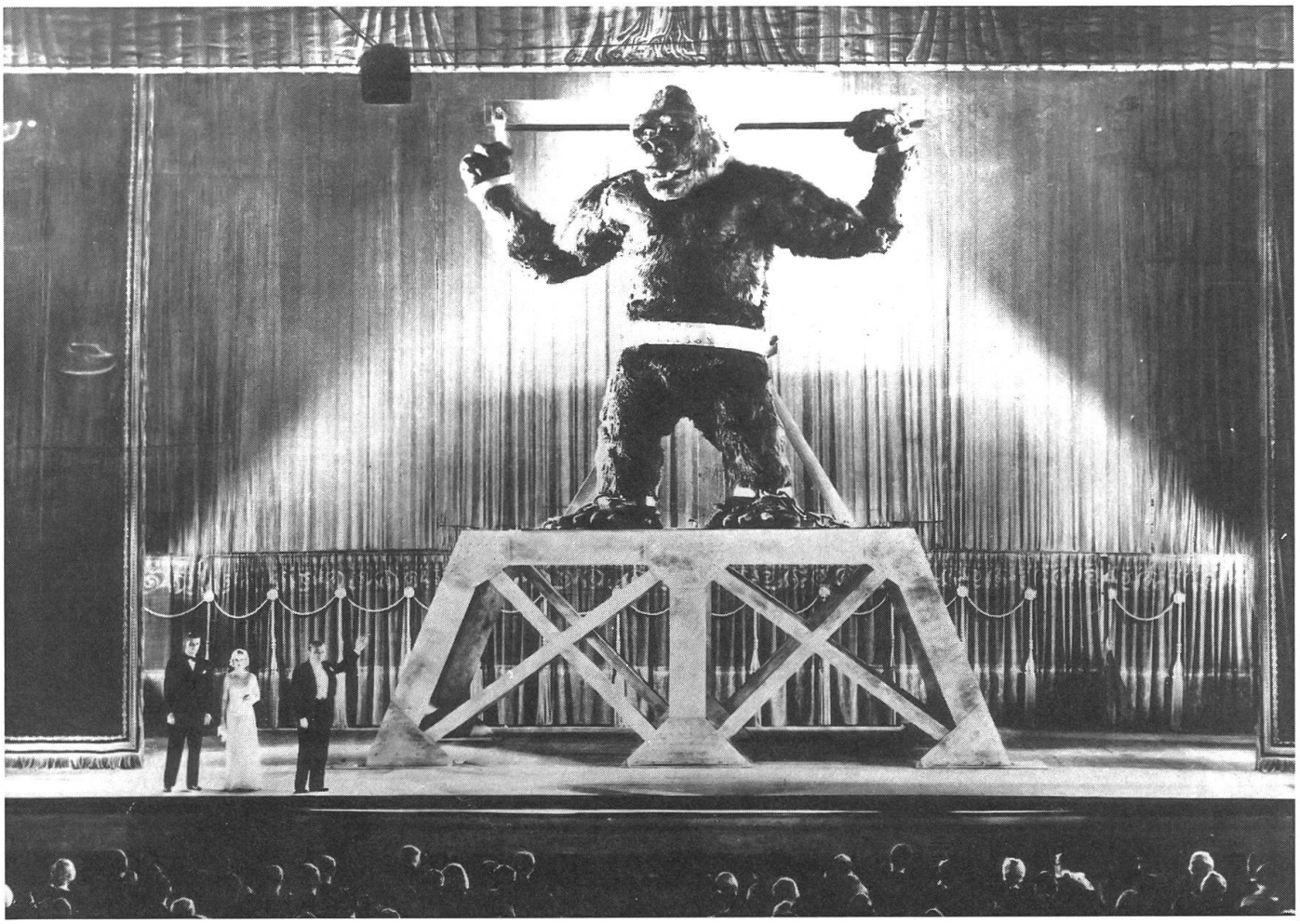
Abgesehen von der recht aufwendigen Programmationsarbeit, ist dieser Erfolg weder Annoncen, noch Besprechungen in Zeitungen zu verdanken. Auch sind die Filme nicht besonders aktuell, die Kopien zum Teil in schlechtem Zustand, ohne Untertitelung in Originalsprache, und dennoch kommt das Publikum.

Der Filmgeschichtszyklus bringt im April folgende Hits auf die Leinwand zurück:«Okraina» (UdSSR 1933), «King Kong» (USA 1932), «The Bride of Frankenstein» (USA 1935), «The Public Enemy» (Der öffentliche Feind, USA 1931) und «Scarface» (Narbengesicht, USA 1932). Ein vielversprechendes Programm, besonders für ein jüngeres Publikum, das diese amerikanischen Filme nur vom hören sagen her kennt oder vielleicht vom Fernsehen. Für andere ist zumindest *«Okraina»* (Vorstadt) eine Rarität, vielleicht ist es in der Schweiz gar eine erstmalige Aufführung.

«Okraina» – ein Thesenfilm?

Schnell ist mit dem Schlagwort «Thesenfilm» vom Tisch gefegt, was nicht genehm, «eh' schon bekannt», als «alter Hut» gilt. Was aber, wenn auf jener Ebene, die man belichtet sieht, eine Geschichte erzählt wird, konkret und anschaulich, mit Ironie und Liebe zu Personen und Charaktere, während erst auf der anderen Ebene, jener im Kopf, die These erscheint? So in «Okraina» von Boris Barnet: Wenn hier auch die einzelnen Figuren bestimmte «Typen» verkörpern, so sind sie dennoch real und nicht abstrakt.

Der Film hat weder einen zentralen Helden, noch dramatische Höhepunkte. Aus der Erinnerung werden Episoden aus dem Leben einer Vorstadt irgendwo im zaristischen Russland erzählt. Zunächst fliesst das Leben träge dahin und kann durch nichts erschüttert werden. Erst der Ausbruch des Ersten Weltkriegs bringt Bewegung in die Bewohner und überschwemmt sie zugleich mit patriotischer Begeisterung. Unter den Eingezogenen sind auch die Söhne des einfachen Schuhmachers Kadkin: Nikolai, der Aufwiegler und Senka, der Patriot. Senka lernt bald das wahre Gesicht des Krieges kennen. Im Städtchen herrscht nun Elend und Not, Gut geht es einzig den Fabrikanten. Einer der deutschen Kriegsgefangenen arbeitet bei Kadkin. Dieser erkennt im Feind den Klassengenossen und das Mädchen Manka verliebt sich in den Deutschen. Die patriotischen Offiziere und Industriellen stossen auf das «Wohl» des Kriegs an, während sich an der Front



«King Kong» (USA 1932) von Merian C. Cooper und Ernst B. Schoedsack.

deutsche und russische Soldaten verbrüdern.

Bernet erzählt episch, dem Strom der übergeordneten, historischen Ereignisse folgend, in zum Teil abgeschlossenen Episoden, die lyrisch ineinander verschlungen sind; dann wieder in fast surreal anmutenden Verkürzungen. Dort zum Beispiel, wo der deutsche Kriegsgefangene singend die Schuhe besohlt, während Kadkin ihm aus einem Brief vorliest, der über den Tod seines Sohnes Senka berichtet: Der Deutsche versteht ja kein Russisch und kann dem Schmerz des Vaters nicht folgen. Wütend und verzweifelt schlägt der Alte auf ihn ein, besinnt sich dann aber und entschuldigt sich, küsst ihn und weint sich an seiner Schulter aus, schlägt ihn wieder, und wirft ihn, unterstützt von russischen Kriegsinvaliden, aus dem Haus. Er findet bei Manka Zuflucht.

Diese Szene sagt mehr, als sie zunächst zeigt: Die Bilder fassen in gewisser Weise den Film bis zu dieser Stelle zusammen. Oft bedeuten die Bilder etwas ganz anderes, als sie vordergründig abbilden. Und das, was sie zunächst abbilden ist dennoch aus «Fleisch und Blut» und für sich allein schon sehenswert.

Horror-Monster

Selbstverständlich folgen Science-Fiction-Filme ganz anderen Regeln: Hier dominieren Spannung, Dramatik, Thrill und Technik. Es kommt nicht auf die mögliche Realität an, sondern auf das gekonnte Spiel mit möglichen künstlerischen Gestaltungsmitteln (Maske, Ausstattung usw.). Darüber hinaus kann hinter dem, was vordergründig erscheint, eine gewisse Beziehung zur realen Welt enthalten sein, über die nachzudenken sich lohnt.

Alle diese Qualitätskriterien waren zum Teil im *«Frankenstein»* von 1931 erfüllt, und, was selten ist, in der vier Jahre später entstandenen Fortsetzung *«The Bride of Frankenstein»* noch verstärkt. Obwohl in beiden Fällen James Whale für Regie, Jack Pierce als Maskenbildner, Kenneth Strickfaden für Ausstattung und Effekte verantwortlich zeichneten, ist die «Erschaffungsszene» noch wirkungsvoller und eindrücklicher ausgefallen. Für die ungeheuren Mengen Elektrizität, die benötigt wurden, liessen Frankenstein und Pretorius vom Turm des La-

boratoriums aus grosse Metalldrachen in das nächtliche Gewitter aufsteigen, musikalisch begleitet von Franz Waxmanns dämonischem unvergesslichen Glockenspiel. So entsteht ein unerhört dramatischer Effekt, der zur Höhe hinaufreisst und unverzüglich in Kritik umschlägt an dem, was geschieht (am technisch Machbaren): unbestrittener Höhepunkt des Films. Im ersten Film sollte diese Botschaft nicht bildlich, sondern verbal gelöst werden, nämlich indem Frankenstein ausruft: «Jetzt weiss ich, was es heisst, sich wie Gott zu fühlen», was später herausgeschnitten werden musste.

Ebenso kamen in «The Bride of Frankenstein» humanistische Ansätze (Mitleid mit dem Monster) zur Geltung, die schon im ersten Film angelegt waren, dann aber entfernt werden mussten. In «Frankenstein» war es die Szene am See, wo die kleine Maria und ihr Spielgefährte, das Monster, Blumen in den See werfen, um sie schwimmen zu lassen. Als keine Blumen mehr da sind, wirft das Monster die kleine Maria ins Wasser, nicht wissend, dass sie nicht schwimmen wird. Die Szene sollte verdeutlichen, dass das Monster nicht willentlich böse ist (vergleiche die Parallele zu «M – eine Stadt sucht einen Mörder» aus dem selben Jahr). Die Stelle, wo Maria ins Wasser geworfen wird, wurde zensuriert. Durch das Eliminieren dieser «brutalen» Szene erhielt der Film einen brutalen Aspekt, den die zurückhaltende Regie von James Whale gar nicht beabsichtigt hatte: Nun ist das Monster bloss ein tumber Kindsmörder, denn der Zuschauer weiss aus dem weiteren Handlungsverlauf, dass Maria umgebracht worden ist, aber nicht wie und weshalb. In «The Bride of Frankenstein» wird die gleiche Aussage subtiler gezeigt, dort, wo das Monster bei einem blinden Einsiedler Aufnahme und zum erstenmal Geborgenheit findet: Der Blinde kann es nicht sehen und hat daher keine Angst vor ihm. Erst als Fremde die Idylle stören, muss es wieder flüchten.

«Brutale» Szenen wurden auch in *«King Kong»* von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack geschnitten, dem zweiten Horror-Monster-Klassiker: Die Szenen, in denen Menschen zertrampelt und gefressen werden und die, wo King Kong Ann die Kleider vom Leibe reisst, wurden 1938 Opfer der verschärften Zensur. Aber King Kong ist nicht als brutales, gefühlsloses Ungeheur gezeichnet worden: Gerade seine Liebe zu Ann hat den urtümlichen Koloss zu Fall gebracht. Sentimentalität ist das eine, was den Reiz der naiven Fabel, über die man heute nostalgisch schmunzeln kann, ausmacht. Das andere ist die tricktechnische Leistung von «King Kong», die auch nach fast 60 Jahren noch bemerkenswert ist.

Wenn aber die beiden Filme «The Bride of Frankenstein» und «King Kong» einen Platz in der Filmgeschichte haben, so weniger aus ästhetischen, filmsprachlichen Erwägungen (Innovationen, die das technische oder formale Ausdruckspotential des Films erweitert haben), sondern aus ökonomischen: Sie sind wichtige Vertreter in der Konstituierung eines einträglichen Genres.

Die Filme im April

Jeweils Sonntag, 17.20 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4, dem Filmpodium der Stadt Zürich:

2./3.4.: «Okraina» (UdSSR 1933) von Boris Barnet
9./10.4.: «King Kong» (USA 1932) von Merian C. Cooper und Ernst B. Schoedsack
16./17.4.: «The Bride of Frankenstein» (USA 1935) von James Whale
23./24.4.: «The Public Enemy» (USA 1931) von William Wellman
30.4./1.5.: «Scarface» (USA 1932) von Haward Hawks

US-Gangsterfilme der dreissiger Jahre

Boris Karloff, der Frankensteins Monster so eindrücklich verkörperte, spielte auch einen der Gangster in *«Scarface»* von Howard Hawks. Seinen Tod beschreibt François Truffaut so anschaulich, dass dabei auch viel von Hawks filmsprachlichem Gestaltungswillen offenbart wird: «Die Einstellung von Boris Karloffs Tod in diesem Film ist zweifellos die schönste in der ganzen Filmgeschichte: Er geht in die Knie, um eine Kegelkugel zu werfen, aber er kommt nicht mehr hoch, eine Maschinengewehrsalve lässt ihn zusammensacken; dann geht die Kamera auf die rollende Kugel, die alle Kegel umwirft bis auf einen, der noch eine Weile kreiselt, bis auch er schliesslich umfällt, genau wie Boris Karloff, der der letzte Überlebende einer mit Paul Muni rivalisierenden Bande war. Das ist nicht Literatur, das ist vielleicht Tanz, vielleicht Poesie, jedenfalls Kino.» Hier erkennen wir Ähnlichkeiten mit Sequenzen in «Okraina» von Boris Bernet, eleganter vielleicht und nicht so surreal anmutend, weil sich der Verweis bei Hawks auf die Geschichte im Film bezieht und nicht darüber hinausgeht.

«Scarface» schildert den Aufstieg des Gangsters Tony Camonte (Al Capone, gespielt von Paul Muni), vom Leibwächter eines Mafiabosses zu seinem Stellvertreter, schliesslich zu dessen Nachfolger. Wie fast alle Gangster endet er im Kugelregen. Das Leben und die Karriere von Al Capone wurden genaue-

stens vom Drehbuchautor Ben Hecht recherchiert und nachgezeichnet, um, wie der Vorspann angibt, die Bevölkerung zum Kampf gegen das Bandenwesen, das zur Zeit der Prohibition in Amerika florierte, aufzurütteln. Diese Authentizität gab es vor den Gangsterfilmen bisher nicht im amerikanischen Kino.

«Scarface» ist aufwendiger produziert als die übrigen Filme des Genres und zeigt auch mehr Schiessereien, Zerstörungen, Grausamkeiten und Morde. «Scarface» ist ein Gangsterfilm über Gangster. Mehr über die sozialen Hintergründe des Gangstertums ist in *«The Public Enemy»* von Wiliam Wellman zu erfahren. Sie basieren auf einer literarischen Vorlage der jungen Autoren Kubec Glasmon und John Bright, die sich schon seit Jahren damit beschäftigt hatten. Das Drehbuch und den Dialog lieferte der erfahrene Harvey Thew. Aus den verschiedenen Al Capone-Typen haben die Autoren ein Konterfei eines möglichen Gangsters synthetisiert und nicht einen bestimmten sensationellen Fall aufgegriffen.

Vordergründig erzählt der Film vom Leben eines jungen Burschen aus kleinbürgerlichem Milieu (James Cagney), der vor Not und Langeweile in die kleine Bar von nebenan flüchtet, wo er mit einem andern Leben bekanntgemacht wird und seine Verbrecherkarriere beginnt. Und endet da, als die Konkurrenzbande den Helden ermordet und seine Leiche, zu einem Paket verschnürt, der Mutter vor die Tür legt. Hintergründig weist der Film auf eine andere Geschichte hin: auf die Atmosphäre daheim, die ihn aus dem Haus treibt und auf die Gesellschaft draussen, die jungen, aktiven Menschen keine Entfaltungsmöglichkeiten gibt und sie zu Verbrechern macht.

Zur Uraufführung von «Frankenstein» in der Schweiz ist am 8. Juni 1933 im «Tages-Anzeiger» zu lesen, dass es sich erübrige auf die künstlerische Qualität einzugehen, interessant sei hingegen, etwas über «die Bedürfnisse des Menschen nach derartigen Schaurigkeiten» zu erfahren. Die «Neue Zürcher Zeitung» (6. Juli 1933) stellt «Frankenstein» anderen europäischen Gruselfilmen gegenüber und kommt zum Schluss: «Wenn der Amerikaner uns die Gänsehaut beibringen will, mache er das nur mit Grimassen, Mörderischem, Menschenfresserischem. (...) Es gibt keine zwielichtigen Stimmungen, sondern nur Erwürgungen: die Atmosphäre hat stets etwas Blutschlächterisches.» Besser kommt «King Kong» davon: «Es wäre billig ihn zu verspotten, schon als technische Leistung ist er ein Wunderwerk», schreibt die «NZZ» (23. Oktober 1933). Und der «Tages-Anzeiger» meint fünf Tage später nach einer etwas abschätzigen Einleitung: «Technisch ist der Film grossartig; man fragt sich immer wieder, wie es möglich war, derartige Kolosse, die Haushöhe erreichen, gleichzeitig neben Menschen sich bewegen zu lassen ...».

Beide Filme sind gut in Zürich gelaufen, «Scarface» noch besser, zuerst im Capitol, dann immer wieder in verschiedenen Reprisenkinos, aber die Presse hat ihn nicht aussergewöhnlich beachtet. Der «Tages-Anzeiger» hat ihn überhaupt nicht besprochen und die «NZZ» lobte in ihrer «Zürcher Kinorundschau» (24. März 1933) zwar, dass Haward Hawks es verstanden habe, «durch das originelle Hell-Dunkel-Spiel ausserordentliche bildhafte Wirkung zu erzielen», bemängelte aber gleich die fehlende Spannung, die andere «Detektivfilme» auszeichnete und die «Toten ohne Zahl». ■

Film im Kino

Franz Ulrich

De bruit et de fureur

(Lärm und Wut)

Frankreich 1987.
Regie: Jean-Claude Brisseau
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/50)

«De bruit et de fureur» gehört zu jenen nicht allzu häufigen Filmen, an denen sich die Geister scheiden, die sowohl begeisterte Zustimmung als auch heftige Ablehnung provozieren. Thema des Films ist das durch Gewalttätigkeiten geprägte Leben Jugendlicher in der kaputten Betonwelt billiger Wohnsilos in einer Pariser Vorstadt. Jean-Claude Brisseau kennt die Probleme aus eigener Erfahrung, unterrichtete er doch längere Zeit als Lehrer an einer Schule in Aubervilliers (Schüler dieser Schule sind Mitwirkende in seinem Film). Brisseau betont, das Problem der Gewalt sei in Wirklichkeit schlimmer, als er es in «De bruit et de fureur» schildere. (Übrigens: Berichte über rabiate jugendliche Rowdies auf dem Pausenplatz in Effretikon haben kürzlich auch einer breiteren Öffentlichkeit bewusst gemacht, dass gewalttätige Jugendliche ein Problem nicht nur in ausländischen Grossstädten sind.) Zehn Jahre lang befasste sich Brisseau mit diesem Projekt, aber erst der Preis für das beste Drehbuch 1986 ermöglichte es ihm, diesen Film zu realisieren. Damit rückte