

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 19

Artikel: Entertainment pur und Sozialkritik
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931564>

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: 24.02.2026

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

Thomas Christen
**Entertainment
pur und
Sozialkritik**

Nach viermonatiger Sommerpause meldet sich im Oktober der grossangelegte Zyklus «Eine Geschichte des Films in 250 Filmen» des Filmpodiums Zürich wieder zurück. Mittlerweile nähern wir uns, was die Anzahl Programme betrifft, dem Ende des ersten Drittels, zeitlich gesehen sind wir in der Mitte der dreissiger Jahre angelangt.

Der gemeinsame Nenner von vier der fünf programmierten Filme könnte mit dem Titel eines MGM-Kompilationsfilms aus den siebziger Jahren umschrieben werden: «That's Entertainment». Die beiden Tanzfilme «Footlight Parade» (1933) von Lloyd Bacon und «Top Hat» (1935) von Mark Sandrich, der Monumentalfilm «Cleopatra» (1934) von Cecil B. De Mille und Alfred Hitchcocks exzellenter Spionagethriller «The 39 Steps» (1935) nehmen kaum Bezug auf die Gegenwart ihrer Entstehungszeit und wollen vor allem eines bieten: Unterhaltung.

Anders ist dagegen die Ausgangslage bei King Vidors «Our Daily Bread» (1934), einem Film, der zwar durchaus auch Unterhaltungselemente aufweist, der aber auch direkt auf Probleme

der Gegenwart eingeht: wirtschaftliche Depression, Arbeitslosigkeit. Vidors Film verfolgt ein sozialpolitisches Engagement, und er tut dies weder in der Form einer Komödie (wie etwa zur gleichen Zeit Frank Capra) noch ist er im Milieu der Gesetzlosigkeit angesiedelt (wie einige der berühmten Gangsterfilme zu Beginn der dreissiger Jahre, die durchaus auch sozialkritische Implikationen aufwiesen). Dieser Umstand, dieses «Manko» dürfte auch den grossen Produktionsfirmen Hollywoods aufgefallen sein, denn keine von ihnen gab dem Regisseur ihre Unterstützung. So entstand «Our Daily Bread» als eine der wenigen unabhängigen Produktionen.

Das Schicksal in die eigenen Hände nehmen

1928 war infolge des Börsenkrachs («Schwarzer Freitag») die wirtschaftliche Depression für viele Arbeitnehmer wie eine Naturkatastrophe hereingebrochen. Millionen von ihnen verloren ohne ihr eigenes Zutun ihre Stelle, wurden arbeitslos. 1933 trat der Demokrat Franklin D. Roosevelt sein Amt als Präsident der USA an und versprach, das Land mit geeigneten Massnahmen aus der ökonomischen Krise zu führen. Roosevelts Reformpolitik, des «New Deal», die ein vermehrtes Mass an Selbstbestimmung, Regulierung und Solidarität anstrehte und Machtzentrationen zu verhindern suchte, ging auch an der amerikanischen Filmindustrie nicht spurlos vorbei. Und es entstanden einige Werke, die den Geist der neuen Politik aufgriffen. Zu ihnen gehört auch «Our Daily Bread».

Der Regisseur King Vidor hatte sich bereits in seinem Film «The Crowd» (1928) mit der Welt der kleinen Angestellten in der

Grossstadt auseinandergesetzt. John und Mary hießen damals das Paar, das sich in der Masse seinen Platz zu erkämpfen sucht und dabei gezwungen ist, so manchen Traum aufzugeben. John und Mary – so heißt es auch das Paar in «Our Daily Bread», die Namensgebung deutet an, dass es sich auch hier um «Durchschnittsamerikaner» handelt. John ist arbeitslos, man lebt auf Pump oder indem man nach und nach seine Besitztümer veräussert. Die Aussichten sind düster. Bis eines Tages ein Verwandter auftaucht und von einer verlassenen Farm auf dem Lande erzählt. John und Mary kehren der Stadt den Rücken zu, ziehen aufs Land, versuchen sich als Farmer. Der Anfang ist schwer, das nötige Know-how fehlt. Als verschiedene andere Familien und Einzelpersonen, ebenfalls auf der Suche nach Arbeit, an der Farm vorbeiziehen, entwickelt John eine Vision. Der Boden soll gemeinsam bearbeitet, sein Ertrag gemeinsam verwaltet werden – eine Kooperative wird gegründet.

Die Idee zündet: «Helping ourselves by helping others» heißt sie. Die Lethargie der von der wirtschaftlichen Depression arg gebeutelten Menschen weicht einem neuen Optimismus, einem neuen Selbstvertrauen, die auf Gemeinschaftssinn und Solidarität basieren. Rückschläge werden überwunden, wenn zum Beispiel die behördliche Versteigerung der nun wieder aufblühenden Farm droht. Doch eine länger andauernde Dürreperiode droht schliesslich das gesamte Experiment zum Scheitern zu bringen. Zudem verdreht eine verführerische Blondine mit zweifelhaftem Ruf John, der innerhalb der Genossenschaft die Rolle der antreibenden Kraft einnimmt, den Kopf und lässt ihn an Flucht denken.

Robert Donat und Peggy Ashcroft in Hitchcocks Suspense-Meisterwerk «The 39 Steps».



Schliesslich siegt das Gemeinschaftsgefühl über den Egoismus. Mit neu erwachtem Elan machen sich die Genossenschafter daran, den Kampf mit der Natur aufzunehmen. Wenn das Wasser schon nicht zu uns kommt, dann holen wir es eben zu uns. In einem gewaltigen Kraftakt, in Tag- und Nachtarbeit, wird ein Bewässerungskanal erstellt, der das ersehnte Nass auf die ausgetrockneten Felder führt und somit die Ernte rettet.

Die Gestaltung dieser Schlusssequenz gerät zum absoluten Höhepunkt des Films – auch in visueller Hinsicht. Eine dynamische Montage verbindet die Einzelaktivitäten zu einem pulsierenden Ganzen, das unaufhaltsam vorwärts strebt. Die Gemeinschaft, kurz zuvor noch von der Auflösung bedroht, findet wieder zusammen. Als das Wasser schliesslich im ausgehobenen Bett herunterstürzt, legen sich dort, wo es den vorgeesehenen Lauf zu verlassen

droht, die Menschen mit ihren Körpern hin, um es in die gewünschte Richtung zu lenken. Auf den Feldern führen die Genossenschaftler Freudentänze auf, wälzen sich überglücklich im sehnlichst erwarteten Nass.

Vidors Film ist geprägt von einem neu erwachten Optimismus und wiedergewonnenen Selbstwertgefühl, ohne allerdings in eine Glorifizierung zu verfallen. Bisweilen ist allerdings – zumindest aus heutiger Sicht – eine gewisse Naivität nicht zu übersehen. Weniger Ideologie als vielmehr ansteckender Idealismus bildet das Programm zur Lösung der Schwierigkeiten. Ob dieser Idealismus auch ausreichen wird, die Genossenschaft in den kommenden Jahren zusammenzuhalten, zeigt der Film nicht. Allerdings ging er schon so vielen rechtsstehenden Kreisen eindeutig zu weit. Die Vorstellung, dass Arbeiter alleine, also ohne Einbezug fremden Kapitals, sich aus der wirtschaftli-

chen Misere befreien könnten, dass es ihnen gelingen könnte, zumindest partiell Fremd- gegen Selbstbestimmung einzutauschen, war ihnen nicht geheuer. Boykottmassnahmen wurden eingeleitet, die reaktionäre Presse bezeichnete «Our Daily Bread» als kommunistische Propaganda. In Europa dagegen wurde Vidors Werk mit viel Sympathie und Begeisterung aufgenommen.

Im Himmel und auf der Bühne

«I'm in heaven» singt Fred Astaire, der wohl berühmteste Steptänzer der Filmgeschichte, als er sich mit seiner Angebeteten Ginger Rogers scheinbar schwerlos und äusserst elegant «cheek to cheek» (Wange an Wange – wie die Nummer heißt) über das Parkett bewegt. «Top Hat» und «Footlight Parade» sind zwei Tanzfilme oder Musicals der Spitzenklasse und Vertreter eines Genres, das mit dem Aufkommen des Tonfilms eine erste Blütezeit erlebte. Gemeinsam ist beiden Filmen ausserdem, dass ihre Handlung selbst im Showbusiness angesiedelt ist (es handelt sich also um sogenannte «backstage musicals»), was reizvolle Verdopplungseffekte ermöglicht. Unterschiedlich ist dagegen die Akzentuierung. In «Top Hat» steht mehr das Individuelle im Vordergrund, während «Footlight Parade» den Aspekt «Musical im Musical» ganz ins Zentrum des Interesses rückt und die Massenszenen, die Parade der tanzenden Beine zur Perfection führt. Der Choreograph von «Footlight Parade», Busby Berkeley, der auch den visuellen Stil des Films entscheidend

prägte, ist ein Meister solcher Szenen, in denen die Körper der Tänzerinnen und Tänzer zu Ornamenten werden. «Footlight Parade» ist im Vergleich zu «Top Hat» trotz aller Genrekonventionen wesentlich näher an der Realität.

Ein Produzent von Tanzrevuen sieht seine Arbeit durch das Aufkommen des Tonfilms bedroht. Er und seine Truppe kämpfen nicht nur gegen den unfairen Konkurrenten, der ihnen fortzu die Ideen klaut, sondern auch ums Überleben. Und es entsteht eine paradoxe Situation. Der Choreograph inszeniert immer aufwendigere Shows, und der Film setzt diese in einer Art um, wie dies auf der Bühne nicht möglich wäre. Immer wieder wird der Bühnenraum verlassen, die Montage fügt mühelos verschiedene Schauplätze zusammen, die Kamera gibt Ansichten wieder, die ein Theaterbesucher nie erleben kann (z. B. aus der Vogelperspektive oder unter Wasser).

Unter der Choreographie von Busby Berkeley tanzen nicht nur die Protagonisten auf der Bühne, die Kamera selbst beginnt zu tanzen!

Während «Top Hat» mit seiner Leichtigkeit und Eleganz, seinem frivolen Witz und seinen Seitenhieben auf die Schönen und Reichen auf die Salon-Komödien eines Ernst Lubitsch verweist, erinnert «Footlight Parade» in seinen bisweilen fast abstrakt wirkenden Auflösungen an die Animationsfilme etwa eines Oskar Fischinger. Beiden gemeinsam ist die Wichtigkeit von Musik und Bewegung in der filmischen Gestaltung. Während Astaire und Rogers den Bühnenraum optimal auszunutzen wissen, durchbricht der Choreograph Berkeley diesen Rahmen immer wieder ganz bewusst. Und noch eines ist erwähnenswert: James Cagney, der «tough guy» aus vielen Gangsterfilmen, kann durchaus auch tanzen.

Zwischen den Fronten

Der in England weilende Kanadier Richard Hannay lernt während einer Varieté-Vorstellung eine Frau kennen, die sich bedroht fühlt. Sie gibt vor, in eine haarsträubend klingende Spionagestory verwickelt zu sein. Hannay nimmt das Gesagte zunächst nicht besonders ernst, doch als die Frau am nächsten Morgen mit einem Messer im Rücken vor ihm zusammenbricht, hört der Spass auf. Hannay verlässt fluchtartig London, einerseits um nicht von der Polizei verhaftet zu werden für einen Mord, den er nicht begangen hat, was allerdings schwer zu beweisen sein dürfte, anderseits um den Hinweisen nachzugehen, die die Ermordete ihm vor ihrem Ableben anvertraute und die ihn nach Schottland führen.

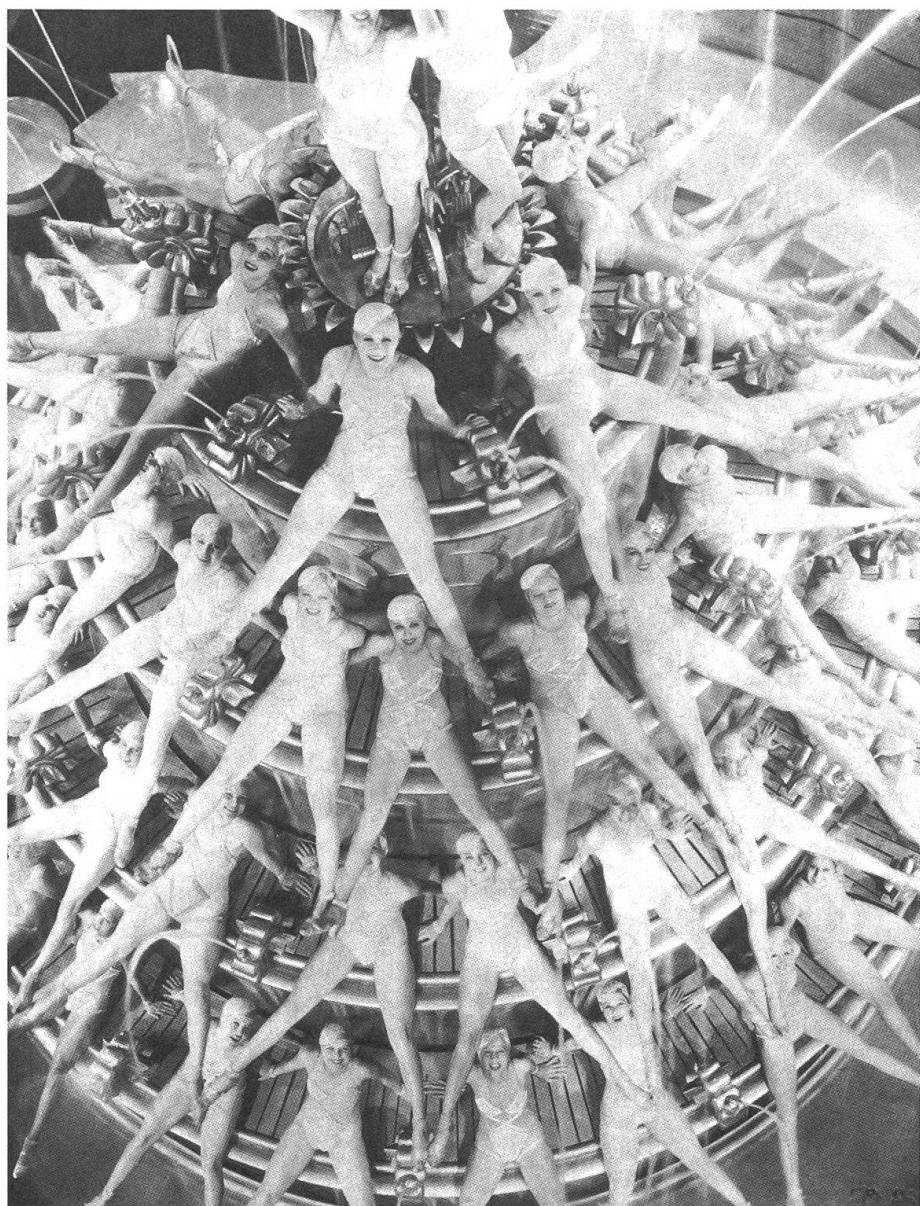
Mit dieser Ausgangslage beginnt eine temporeiche und langgezogene Verfolgungsjagd voller absurder Zu- und Einfälle,



Sozialkritisches Engagement bei King Vidor's «Our Daily Bread» und (Bild rechts) Traumfabrik-Entertainment bei Lloyd Bacon's «Footlight Parade», choreographiert von Busby Berkeley.

von einer brenzligen Situation in die andere führend. Hitchcock spielt hier eines seiner Lieblingsmotive gekonnt aus: der Unschuldige, der in verbrecherische Aktivitäten verwickelt wird, der der Polizei seine Unschuld nicht plausibel zu machen vermag und deshalb zwischen die Fronten gerät. Denn nicht nur die Polizei sucht ihn als vermeintlichen Mörder, sondern auch der Spionagering jagt ihn, um einen gefährlichen Mitwissers loszuwerden. Hitchcock lässt sich bei der Ausgestaltung dieser langen Flucht eher von seinen überraschenden, unkonventionellen Einfällen, von seinem sicheren Gefühl für Spannung und Timing leiten als von den Gesetzen der Logik und Wahrscheinlichkeit. Die Story, wie sie sich entwickelt, hört sich nicht nur haarsträubend an, sie ist es auch, und darin liegt gerade das Problem des Helden. Niemand glaubt ihm seine Geschichte, oder jemand glaubt sie ihm – dann hat er es aber bestimmt auf sein Leben abgesehen.

Das Finale des Films führt uns zurück nach London, wiederum in ein Varieté, wo das ganze Verhängnis seinen Ausgang genommen hat. Hannay ist es in der Zwischenzeit gelungen, eine Frau, die ihn zweimal an die Polizei verraten hat – einmal an die richtige und einmal an die «falsche» – und an die er für eine Weile durch Handschellen gefesselt war, was dem Regisseur Anlass für allerlei delicate Situationen gab, von seiner Unschuld zu überzeugen. Sie übernimmt nun die Rolle eines Vermittlers zur Polizei. Zwar kann diese keinen Diebstahl von geheimen Plänen feststellen, doch diese wurden auch nur vorübergehend entwendet, um sie im Gehirn eines Gedächtniskünstlers speichern zu lassen. Während der Vorstellung entlockt Hannay diesem



Mann das Geheimnis, indem er ihn nach den titelgebenden «39 Stufen» fragt – ein Tarnname der Spionageorganisation. Mr. Memory besitzt nicht nur ein Gedächtnis wie eine Maschine, er reagiert auch so. Doch da fallen Schüsse, abgegeben vom Chef des feindlichen Agentenrings. Mr. Memory wird getroffen und nimmt die Geheimnisse mit ins Grab.

Richard Hannay ist von seinem «Schöpfer» mit einer guten Portion Humor ausgestattet worden, der ihn all diese alpträumhaften Abenteuer mehr oder weniger unbeschadet überstehen lässt, wie auch Hitchcock selbst seine Geschichte nicht immer ganz ernst

nimmt. Dass es allerdings auch anders ausgehen kann, zeigt er etwa in seinem rund zwanzig Jahre später entstandenen «*The Wrong Man*», in dem ebenfalls ein Unschuldiger unter falschen Verdacht gerät. Dort ist am Ende nicht mehr alles so wie früher, die Ehe des zu Unrecht Verdächtigten zerbricht, seine Frau fällt in geistige Umnachtung und muss in eine psychiatrische Klinik eingeliefert werden.

Vamp Cleopatra

Zum Schluss noch einige Anmerkungen zu «*Cleopatre*» von Cecil B. De Mille – einem Film,

bei dem nicht recht klar wird, weshalb er einen Platz in einer «Filmgeschichte in 250 Filmen» einnimmt. Zugegeben, sein Regisseur war durchaus eine dominante und auch legendäre Figur im amerikanischen Kino und gilt als Spezialist für monumentale Spektakel mit historischem Hintergrund, für Antik- und Biblicals. Auch «Cleopatra» fällt denn vor allem durch die üppigen, verschwenderisch ausgestatteten Dekors auf, während sich die Menschen darin ziemlich unbeholfen bewegen. Die Titelheldin präsentiert sich in einer ansehnlichen Reihe von raf-

finierten Kostümen und weiss damit (und mit ihren körperlichen Reizen) die Männer zu betören, unter ihnen Caesar und Marc Anton. Allerdings scheinen gerade diese beiden Rollen ziemlich fehlbesetzt zu sein – ausser wenn gewisse parodistische Züge beabsichtigt gewesen wären, was aber wahrscheinlich kaum zutrifft.

Das zeitgenössische Publikum stiess sich allerdings nicht an solchen Kleinigkeiten. In einer Zeit, in der die amerikanische Filmindustrie von einer puritanischen Welle heimgesucht wurde, erlaubte sich De Mille immerhin eine gewisse Freizügigkeit. Allerdings: Was damals eine gewisse Verruchtheit ausstrahlte, wirkt heute eher unbeholfen, bisweilen (unfreiwillig) komisch. Immerhin: Die Szenen auf dem Schiff, als Cleopatra Marc Anton zum ersten Mal empfängt, nachdem sie ihn zuvor stundenlang warten liess, entbehren nicht einer gewissen Raffinesse. Ansonsten aber: Vielleicht hatte Irving Lerner nicht ganz unrecht, als er 1968 über den Film schrieb: «Es ist bemerkenswert, wie Cecil B. De Mille so viel in einem solch gewaltigen Ausmass mit seiner Kamera aufnehmen kann und gleichzeitig nichts auszusagen vermag.» ■

KURZ NOTIERT

OCIC-Preis in Venedig

OJ. Die Jury der Internationalen Katholischen Film- und AV-Organisation (OCIC) hat an der 46. Mostra d'Arte cinematografica di Venezia zwei Filme ausgezeichnet, die beide familiäre Beziehungen schildern und die Notwendigkeit von Dialog und Begegnung illustrieren. Ihren Preis vergab die Jury an Ettore Scolas «Che ora è?»; der Film erzählt, wie sich ein Vater, ein berühmter und sehr beschäftigter Rechtsanwalt, und sein Sohn, der Militärdienst leistet, in einer von Spannungen und Annäherungen geprägten Auseinandersetzung wiederfinden. In der Erfahrung der gegenseitigen Zuneigung wird es möglich, den Generationenkonflikt zu überwinden. – Eine lobende Erwähnung erhielt «Ek din achanak» von Mrinal Sen. Der Film beschreibt mit analytischer Präzision eine indische Familie, die durch das plötzliche Verschwinden des Vaters getroffen wird. Das Drama enthüllt die wirkliche Persönlichkeit der Familienmitglieder, die zwischen Solidarität und Egoismus lavieren.

Die Filme im Oktober

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

- 1./2.10.: «Footlight Parade» von Lloyd Bacon (USA 1933)
- 8./9.10.: «Our Daily Bread» von King Vidor (USA 1934)
- 15./16.10.: «Cleopatra» von Cecil B. De Mille (USA 1934)
- 22./23.10.: «The 39 Steps» von Alfred Hitchcock (GB 1935)
- 29./30.10.: «Top Hat» von Mark Sandrich (USA 1935)

Film im Kino

Roland Vogler

Nuovo Cinema Paradiso

(Cinema Paradiso)

Italien/Frankreich 1989.

Regie: Giuseppe Tornatore
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/294)

Die kindliche Begegnung mit der aufregenden Welt der Erwachsenen über wie durch Zauberhand bewegte Bilder; der verstohlene erste Kuss in den hintersten Reihen des dunklen Kinosaals; das lauthalse Lachen über Charlie, wie er wieder einmal den kürzeren zieht; die verschämten Tränen, wenn sich auf der Leinwand das Schicksal zwischen zwei Liebende stellt: Es sind dies Szenen, die sich als feste Bestandteile des Kinomythos in die Herzen aller Filmfreunde eingeschlichen haben. Es sind dies aber auch Szenen, die wir aus Ettore Scolas vorletztem Film «Splendor» (ZOOM 10/89) kennen und denen wir nun in «Nuovo Cinema Paradiso» wiederbegegnen. Wie Scola skizziert auch Giuseppe Tornatore die Chronik vom Erfolg und Niedergang eines Provinzkinos, die gleichzeitig eine Chronik seiner Besucher und nicht zuletzt eine – wenn auch sehr eigene – Chronik der Filmgeschichte ist.

Der Vergleich mit Scolas Film tut «Nuovo Cinema Paradiso» keinen Abbruch. Im Gegenteil: Bleibt «Splendor» durch seinen dürtigeren erzählerischen Rah-