

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 20

Artikel: Amerikanische Geschichte(n)
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931439>

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: 15.04.2026

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

SERIE

GESCHICHTE DES FILMS IN 250 FILMEN

Amerikanische Geschichte(n)

THOMAS CHRISTEN

Nach der Sommerpause hat anfangs Oktober der Filmgeschichts-Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich mit der Laufnummer 100 wieder begonnen. Trotz dieser jubiläumsverdächtigen runden Zahl, unter der gleich vier Werke untergebracht wurden, war es leider nicht möglich, rechtzeitig auf die Filme des Monats Oktober hinzuweisen, da keine entsprechenden Informationen seitens der Veranstalter vorlagen. Dies ist um so bedauerlicher, da doch im Oktober vier markante Vertreter eines äusserst interessanten Genres gezeigt werden, des amerikanischen Film noir.

Neben bekannteren Filmen wie «White Heat» von Raoul Walsh (USA 1949) mit James Cagney als neurotischem Muttersöhnchen und «The Asphalt Jungle» von John Huston (USA 1950) finden sich im Programm des Filmpodiums die beiden wenig gespielten Werke «High Sierra» (USA 1941), ebenfalls von Raoul Walsh, mit Humphrey Bogart als «Mad Dog» Roy Earle, der sein Ende in den Felsen der kalifornischen Sierra Mountains findet, sowie «Criss Cross» von Robert Siodmak (USA 1949), die fatalistisch erzählte Geschichte eines Überfalls auf einen Geldtransporter, bei dem sich alle Beteiligten gegenseitig umzubringen versuchen. Der Film besticht durch seine expressive Gestaltung, die auf den deutschen Stummfilm verweist, und seine komplexe narrative Struktur.

Meilensteine der Filmgeschichte

Auf dem November-Programm stehen wiederum vier amerikanische Produktionen sehr unterschiedlicher Art. Zwei davon – «Citizen Kane» von Orson Welles (USA 1941) und «Casablanca» von Michael Curtiz (USA 1942) – sind Klassiker



«Casablanca» von Michael Curtiz.

par excellence, gehören zum festen Bestandteil der Reprisenkinos und Fernsehprogrammierung und müssen hier deshalb nicht mehr näher vorgestellt werden. Orson Welles' Meilenstein in der Filmgeschichte handelt vom Aufstieg und Fall des Medienzaren Charles Foster Kane und ist ein Geniestreich sondergleichen, war seiner Zeit weit voraus und zählt heute wohl zu den am meisten analysierten und besprochenen Filmen. Wer immer noch nicht weiss, was «Rosebud» bedeutet, sollte sich den Film anschauen; alle anderen natürlich auch. Und «Casablanca» vorzustellen, hiesse wahrlich Eulen nach Athen zu tragen. Bei einem allfälligen Wiedersehen dürfte, falls wir als Zuschauer nicht wieder dieser faszinierenden Mischung von Romantik und scheinbarem Zynismus erliegen, die über der Begegnung zwischen dem «tough guy» Bogart und dem nordischen «Rührmich-nicht-an» Ingrid Bergman liegt, auch einmal

die Beantwortung der Frage interessant sein, weshalb gerade dieser Film auch heute noch derart Wirkung zeigt. Eine nicht unwesentliche Rolle dürften dabei das exakte Timing und die äusserst ökonomische Narration des Films spielen.

Die beiden anderen Filme dagegen sind in Vergessenheit geraten. Zum einen ist es «*Dance, Girl, Dance*», von Dorothy Arzner (USA 1940), einer der ganz wenigen Frauen, die sich im kommerziellen Hollywood-Kino der dreissiger und vierziger Jahre zu behaupten vermochten. Ihre Filme sind in den letzten Jahren vor allem von einer feministisch orientierten Filmkritik und -wissenschaft wiederentdeckt worden.

Cutterin, Scriptautorin – Filmregie

Arzner begann in Hollywood als Schreibkraft bei Paramount, konnte sich nach einigen Jahren in jenen beiden kreativen Bereichen der Filmindustrie betätigen, in denen Frauen geduldet waren – als Cutterin und Drehbuchautorin. Doch 1927 gelang ihr mit «*Fashions for Women*» das Debüt als Realisatorin. Bis Mitte der vierziger Jahre gestaltete sie knapp zwanzig Filme; zu den bekannteren gehören «*The Wild Party*» (1929), «*Christopher Strong*» (1933), «*Craig's Wife*» (1936) und eben «*Dance, Girl, Dance*». Danach unterrichtete sie regelmässig an der Filmabteilung der University of California in Los Angeles (UCLA).

«*Dance, Girl, Dance*» ist, wie der Titel vermuten lässt, im Milieu von Berufstänzerinnen angesiedelt. Eine Truppe zieht nach New York, nachdem sie ihre Arbeit verloren hat, weil der Nachtclub, in dem sie auftrat, polizeilich geschlossen wurde. Eigentlich absolvierten sie alle eine Ausbildung in klassischem Ballettanz – doch die Zeiten sind hart, die Konkurrenz gross. Zwei von ihnen greift der Film heraus, stellt ihre beruflichen Karrieren, aber auch ihr Privatleben einander gegenüber: Judy, die es auf die Ballettbühne zieht, und Bubbles, die bald Karriere macht – allerdings weniger wegen ihrer Tanzbegabung als vielmehr, weil sie ihre körperlichen Reize effektiv in Szene zu setzen weiss. Bubbles, der Variété-Star, verhilft Judy zu einem Engagement in ihrer Show, allerdings muss letztere bald erkennen, dass sie lediglich als Pausenfüller, als unfreiwillige Lieferantin von zweideutigen Gags erhalten muss.

Den Höhepunkt bildet jene Szene, in der Judy aus der ihr zugeordneten Rolle auf der Bühne aussteigt, dem Publikum gleichsam den Spiegel vorhält, den Voyeurismus und die Reduktion ihrer Person auf ein blosses Schau- und Lustobjekt entlarvt. Schlagartig tritt Stille in der eben noch brüllenden und johlenden Masse ein. Aus der kind-

lich-naiven Judy wird eine selbstbewusste Frau. Und unter den Zuschauern befindet sich der angesehene Leiter einer Balletttruppe, zu der Judy am Ende auch gehören wird.

Tanz als Kommentar

Dorothy Arzners Film ist geprägt von subtilen Zwischentönen, von ironischen Brechungen und Gegenüberstellungen. Die Tanz- und Gesangsnummern sind nie Selbstzweck, wie auch die Handlung dazwischen nie zur blossen Verbindungsfunktion degradiert wird, wie dies in vielen Musicals der Fall ist. Die Tanznummern kommentieren auf raffinierte Weise die Filmhandlung, führen sie weiter, so dass keine Brüche im Ablauf entstehen.

«*Dance, Girl, Dance*» war ein langgehegtes Projekt des aus Deutschland emigrierten Produzenten Erich Pommer. Dorothy Arzner stiess erst nach einem verunglückten Drehbeginn hinzu. Sie überarbeitete das Drehbuch und reduzierte die Handlung weitgehend auf die beiden Hauptfiguren, deren Konflikt seinen Höhepunkt in einem offenen Schlagabtausch mitten auf der Bühne (und die Fortsetzung im Gerichtssaal) findet. Das «Happy-End» des Films trägt wiederum deutlich ironische Züge, wenn Judy in den Armen ihres neuen Protegé tränenüberströmt sagt: «Wenn ich daran denke, wie leicht es hätte sein können, dann könnte ich lachen...!»



Die Filme im Oktober

Jeweils Sonntag, 17.30 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4 (Filmpodium der Stadt Zürich):

21./22.: «*Criss Cross*» von Robert Siodmak (USA 1949)

28./29.: «*The Asphalt Jungle*» von John Huston (USA 1950)

Die Filme im November

4./5.: «*Dance, Girl, Dance*» von Dorothy Arzner (USA 1940)

11./12.: «*Citizen Kane*» von Orson Welles (USA 1941)

18./19.: «*Native Land*» von Leo Hurwitz (USA 1942)

25./26.: «*Casablanca*» von Michael Curtiz (USA 1942)



Amerikanischer Traum von der Brüderlichkeit: «Native Land» mit Lewis Grant (links) und Fred Johnson.

Die Glitzerwelt des Showbusiness und die Welt des einfachen Arbeiters, die Schilderung des Aufstiegs einer Tänzerin im Varieté zur Ballerina auf der einen und des Kampfes der Werktätigen um ihre verfassungsmässigen Grundrechte auf der anderen Seite – der Kontrast ist gross zwischen Dorothy Arzners «Dance, Girl, Dance» und «Native Land» von Leo Hurwitz und Paul Strand.

«Native Land» ist eine mit geringen Mitteln produzierte filmische Dokumentation, die die Entwicklung der amerikanischen Gewerkschaftsbewegung in den dreissiger Jahren episodenhaft nachzeichnet und dabei die Finger auf offene Wunden legt. Denn es ist kein ausgewogenes, objektives Werk, sondern ein parteiisches, kämpferisches, sich auf die Seite der Schwächeren schlagendes. Produziert wurde der Film von der Frontier Film Group, einem Zusammenschluss radikaler und militanter Filmemacher der Linken, die ausserhalb des Systems und dessen Spielregeln operierten und eine Reihe bemerkenswerter sozialkritischer Werke schufen.

Ausgangs- und ständiger Bezugspunkt des Films sind die von der Gründergeneration proklamierten demokratischen Grundrechte wie zum

Beispiel die Rede- und Versammlungsfreiheit. Diese sind, so die Ansicht der Filmemacher, in bezug auf die gewerkschaftliche Arbeit bedroht und wurden auch vielfach verletzt. In verschiedenen Einzelfällen, die authentisch sind und die der Film nachspielen lässt, entwickelt «Native Land» das Bild einer geheimen Verschwörung seitens der mächtigen Wirtschaftsbosse und ihrer Helfershelfer, der übrigens erst durch eine 1938 vom Senat eingesetzte Untersuchungskommission Einhalt geboten wurde. Einschüchterungsversuche, massive Bedrohung von Leib und Leben bis hin zum Mord, Spitzelwesen, Entlassungen aus politischen Gründen – dies sind die Mittel, mit denen die Solidarität unter den Arbeitern gebrochen werden sollte.

«Wir, das Volk»

Hurwitz und Strand nutzen die filmischen Gestaltungsmittel souverän und effektiv, auch wenn die Mischung aus dokumentarischem Material und solchem, in dem Schauspieler Vorfälle nachspielen, nicht ganz unproblematisch erscheint. Lyrische Szenen, in denen die Errungenschaften der Vergangenheit beschworen werden und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft formuliert wird, wechseln ab mit aktionsgeladenen, aufwühlenden. Ein omnipräsenter Kommentar verknüpft die einzelnen Episoden miteinander, stellt sie in einen grösseren Zusammenhang, verallgemeinert. Eine äusserst bewegliche und subtile Kamera macht die Bedrohung fühlbar, emotionalisiert, wie dies auch Musik und Lieder tun. «We the People» – diese Formulierung durchzieht den ganzen Film.

«Native Land» war zu seiner Zeit ein mutiger Film, aber als er herauskam, hatte sich die aussenpolitische Situation bereits grundlegend verändert. Die USA hatten nach Pearl Harbor ihre isolationistische Politik aufgegeben und engagierten sich im Kampf gegen den Faschismus. Hinsichtlich seiner Kritik an reaktionären und faschistischen Tendenzen im eigenen Land fand der Film kein Gehör. Die Periode der nationalen Einheit «erledigte» gleichsam «Native Land», er fand in den USA zu seiner Zeit kaum grosse Verbreitung. Nach Kriegsende wurde Regisseur Leo Hurwitz schliesslich selbst ein Opfer jenes Systems, das sein Film so vehement angeklagt hatte. In der Zeit des kalten Krieges, der Hexenjagd gegen «unamerikanische Untriebe», wurde er selbst auf die schwarze Liste gesetzt, was faktisch einem Berufsverbot gleichkam. Die Geschichte wiederholte sich... III