

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 23

Artikel: Nachtansichten und Tagträume
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931447>

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: 20.02.2026

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



SERIE

GESCHICHTE DES FILMS IN 250 FILMEN

Nachtansichten und Tagträume

THOMAS CHRISTEN

Die Programmation des Filmgeschichte-Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich setzt zum Jahresbeginn 1991 erneut einen thematischen Schwerpunkt und bietet damit eine Gelegenheit, etwas näher auf ein Genre einzugehen, das – neben dem Western – als besonders amerikanisch gilt: der «Film Noir». Vier Filme sind im Januar zu sehen: Billy Wilders «Double Indemnity» (1944), Howard Hawks' «The Big Sleep» (1946), «Crossfire» (1947) von Edward Dmytryk und «The Set-Up» (1949) von Robert Wise. Im Dezember-Programm finden wir ausserdem Luchino Viscontis Erstling «Ossessione» (1943), der als Vorläufer oder Startschuss des italienischen Neorealismus gilt, noch entstanden unter dem Faschismus, aber bereits deutlich auf jene äusserst fruchtbare Nachkriegsbewegung hinweisend.

«Ossessione» ist darüber hinaus – und damit wäre die Verbindung zum amerikanischen «Film Noir» hergestellt – auch eine Verfilmung des Romans «The Postman Always Rings Twice» von James M. Cain, jenes Autors also, der auch die Vorlage für «Double Indemnity» lieferte.

Ergänzt wird das Dezember-Programm durch «The Miracle of Morgan's Creek» (USA 1944) von Preston Sturges, eine temporeiche Satire auf das Kleinstadtleben, in deren Mittelpunkt die Familie Kochenlocker und ihre haarsträubende Suche nach dem Vater der Sechslinge der lebenslustigen Tochter Trudy stehen. Da Preston Sturges' Werk im letzten Jahr bereits in einem längeren Artikel besprochen wurde (ZOOM 18/89, S. 9–13), sollen diese wenigen Hinweise genügen, verbunden mit der Empfehlung, die erwähnte ZOOM-Ausgabe hervorzuholen oder sich neu zu beschaffen.

Besessenheit

Besessen sind Gino und Giovanna voneinander vom ersten Augenblick an, als das Schicksal den Herumtreiber und die attraktive, aber unbefriedigte Frau eines Kneipenbesitzers zusammenführt. Und in ihrer leidenschaftlichen Liebe müssen sie bald erkennen, dass sie über kurz oder lang Giovannas fettleibigen Ehemann, der sie zwar aus der Gosse geholt hat, vor dem sie sich aber ekelt, loswerden müssen. Ein erster Versuch, gemeinsam wegzugehen, scheitert kläglich, weil Giovanna nicht auf die Annehmlichkeiten eines eigenen Heims verzichten kann. Und so inszenieren sie einen Autounfall, bei dem der «störende Teil» des Dreiecks umkommt.

Nun wäre eigentlich der Weg frei für eine glückliche Zweisamkeit, zumal auch keine finanziellen Sorgen aufkommen, da der Ehemann eine Lebensversicherung über eine nicht unbedeutende Summe abgeschlossen hatte. Aber dem ist nicht so. In Gino wächst der Verdacht, lediglich Werkzeug zu sein; die Schatten der Vergangenheit lasten schwer. Er fühlt sich in einem goldenen Käfig gefangen, während Giovanna alles daran setzt, den Anschein von Normalität zu wahren. Immer häufiger kommt es zu heftigen Streitigkeiten, Misstrauen und Missverständnisse wachsen. Erst gegen Ende des Films wird diese Einschnürung scheinbar durchbrochen: Die Liebenden entschliessen sich, alles hinter sich zu lassen und neu anzufangen. Aber auch dieser Entschluss kommt nicht völlig von innen heraus, denn Gino fühlt sich von der Polizei überwacht. In der Tat sind den Untersuchungsbehörden schwere Zweifel an der Schilderung der beiden des Unfallhergangs gekommen. Der Wagen von Gino und Giovanna verunfallt, die Frau wird dabei getötet. Gino torpediert verstört der wartenden Polizei entgegen.

Luchino Viscontis Debüt erscheint innerhalb des faschistischen Kinos wie ein Werk mit revolutionären Zügen. In seinem ungeschminkten Realismus, seiner Wirklichkeitsnähe, in seinem Fata-



**Leidenschaftliche Liebe ohne Zukunft:
«Ossessione» von Luchino Visconti».**

lismus setzte er sich scharf vom damaligen Be- schönigungskino ab. Diese Charakteristika, ver- bunden mit der meisterhaften Handhabung der Kamera, die mit komplexen Bewegungen die Fi- guren zueinander in Beziehung setzt, und dem vir- tuosen Einsatz des Tones, verweisen stark auf den französischen poetischen Realismus etwa bei Jean Renoir, dessen Assistent Visconti gewesen war. Die Melodramatik der Vorlage wird vom Regis- seur stark zugunsten einer präzisen sozialen Ein-bettung der Protagonisten zurückgenommen.

Zensurierte Avantgarde

«Ossessione» verweist aber nicht nur in die Ver- gangenheit, sondern auch in die Zukunft – auf den italienischen Neorealismus, der nach Kriegsende zu einer bestimmenden Strömung innerhalb der europäischen Filmlandschaft wurde. Prompt wurde der Film von der Zensur verboten, die so- gar das Negativ vernichten liess. Visconti hatte je- doch vorsorglich eine Kopie beiseite schaffen las- sen. Obwohl «Ossessione» durchaus den späteren Neorealismus vorausnimmt, besitzt das Werk

doch starke eigenständige Züge. Die gegenwarts- politischen Bezüge fielen wahrscheinlich bereits in der Drehbuchphase der Zensur zum Opfer. Aber auch der Humanismus, der für viele Nachkriegs- filme zum Markenzeichen wurde, fehlt hier und somit auch die Gefahr, ins Sentimentale abzugleiten. Der Umstand, dass das Drehbuch von «Ossessione» die Zensur passierte, legt die Vermutung nahe, dass das Revolutionäre dieses Werkes nicht so sehr im Inhaltlichen liegt, sondern in der Art und Weise, wie der Film seine Story visuell um- setzt.

Jeder betrügt jeden

Wie bereits eingangs erwähnt, geht auch Billy Wilders «Double Indemnity» auf einen Roman von James M. Cain zurück, den der Regisseur zusammen mit dem Schriftsteller Raymond Chandler zu ei- nem Drehbuch umarbeitete. Thematisch weist die- ser Stoff eine enge Verwandtschaft zu «The Post- man Always Rings Twice», der Vorlage von «Ossessione», auf. Auch hier räumen die frustrierte Ehefrau und ihr Geliebter den Ehemann aus dem Weg. Zentral wird hier allerdings das Motiv des Versicherungsbetrugs: Der Titel verweist bereits auf die doppelte Summe, die ausbezahlt wird, falls der Versicherte an den Folgen einer statistisch be- sonders seltenen Unfallart stirbt.

Ein solcher Fall tritt beispielsweise ein, wenn der Versicherungsnehmer aus dem Zug fällt. Dies weiss auch der Agent Walter Neff. Als er routine- mässig einen Klienten aufsucht, um ihn auf das Auslaufen seiner Autopolice aufmerksam zu ma- chen, trifft er stattdessen die junge Ehefrau und verfällt sogleich deren erotischen Ausstrahlung – und das, obwohl er bald ihr mörderisches Vorha- ben erkennt. Ähnlich wie «Ossessione» zeigt auch «Double Indemnity» den Mord nicht, um sich dann jedoch um so intensiver den Folgen zuzu- wenden. Während Viscontis Film eine lineare Zeitstruktur aufweist, beginnt Wilder mit dem Ende: Ein Mann sucht spät in der Nacht sein Büro auf. Seine Bewegungen wirken unsicher; bald ist zu erkennen, dass er verwundet ist. Auf das Diktiergerät seines Kollegen, der mit der Auf- deckung von Versicherungsbetrügereien beauf- tragt ist, spricht er nun seine Geschichte: Er er- zählt von der zufälligen Bekanntschaft mit Phyllis, von ihrer Liebe, vom Mord am Ehemann und den Ereignissen bis zu jener Nacht, in der die beiden sich – jeder zu seinem Vorteil und zu Lasten des anderen – aus der Schlinge zu befreien suchen, die durch die Ermittlungen immer enger wird. Die Folge ist ein Schusswechsel, dem Phyllis sogleich erliegt, während Neff es noch schafft, sich in das

Büro zu schleppen und die ganze Geschichte zu erzählen.

Ein besonderes Spannungsgefälle erzielt «Double Indemnity» dadurch, dass eine Figur – Neff – ständig zwischen den Fronten pendelt. Einerseits ist Neff der Komplize der Verdächtigten, anderseits wirkt er – zumindest indirekt – an den Ermittlungen und an der Aufklärung des Versicherungsbetruges mit. Die Trennlinie zwischen Gut und Böse erscheint damit aufgehoben, so wie auch die Beziehung zwischen Neff und Phyllis immer brüchiger, abgründiger wird und schliesslich darin mündet, dass jeder den anderen ans Messer zu liefern versucht. Die von Barbara Stanwyck gespielte Phyllis wird zugleich auch zum Modell der gefährlichen und gewalttätigen Frau, wie sie im «Film Noir» der Nachkriegszeit immer häufiger anzutreffen ist.

Im Treibhaus

Die Welt, so wie sie in vielen Werken des «Film Noir» präsentiert wird, hat ihre klaren Umrisse, ihre festen Bezugspunkte verloren. Sie ist zu einem Dschungel geworden. Besonders deutlich wird dies in Howard Hawks' «The Big Sleep», der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Raymond Chandler. In diesem Film gerät sogar die Narration gelegentlich ins Rutschen, was eine Anekdote zu den Dreharbeiten anschaulich verdeutlicht: Plötzlich sei, so erzählt der Regisseur, die Frage aufgetaucht, wer denn einen bestimmten Mord verübt hätte. Da keiner der Anwesenden die verschlungenen Handlungsfäden zufriedenstellend zu entwirren vermochte, hätte man sich hilfesuchend an Autor Chandler gewandt, doch auch dieser sei sich darüber nicht mehr recht im klaren gewesen...

Tatsächlich sind die Verwirrungen in diesem Film nicht gerade klein. Und dabei beginnt alles so einfach: Der Privatdetektiv Philip Marlowe er-

«The Big Sleep» von Howard Hawks (1946).



hält von Ex-General Sternwood den Auftrag, eine Erpressungsangelegenheit aufzuklären, in die der alte Herr, der Marlowe in der heissenschwülen Atmosphäre eines Treibhauses empfängt, wegen seiner leichtlebigen Tochter geraten ist. Was wie ein Routinefall aussieht, führt Marlowe immer tiefer in einen gefährlichen Sumpf hinein, in dem ein Menschenleben wenig gilt. Erschwerend kommt hinzu, dass auch der Detektiv keine souveräne Figur ist, die die Fälle mit Umsicht und kombinatorischen Fähigkeiten zu lösen wüsste. Marlowe steht nicht «über der Sache», sondern steckt mittendrin und riskiert Kopf und Kragen, um die «Wäsche anderer Leute reinzuwaschen».

Es ist eine geschlossene Welt, in der sich Marlowe bewegt, eine Welt voller Verdorbenheit, Korruption und Undurchsichtigkeiten. Zwar wird dies in Chandlers Vorlage wesentlich schärfer akzentuiert, doch dem Film gelingt eine kongeniale visuelle Umsetzung. Auffallend viele Szenen spielen in Innenräumen, die kontrastreich beleuchtet erscheinen. Und wenn die Handlung nach aussen, ins Freie verlegt wird, ist es entweder Nacht, oder der Himmel ist nachtähnlich mit Wolken verhangen, oder es regnet in Strömen. Ein klarer, strahlender Himmel mit Sonnenschein ist in diesem Film nicht zu finden.

Regisseur Hawks interessiert sich in «The Big Sleep» – dies wird schnell einmal klar – nicht so

sehr für die Logik der Geschichte, sondern vielmehr für die präzise Beschreibung einer düsteren Atmosphäre, aus der er brillante Szenen zu entwickeln weiß. Bis in die Nebenrollen ist der Film mit hervorragenden Schauspielern besetzt. Die Dialoge wirken ausgefeilt bis ins letzte Komma, gleichen bisweilen einem Pingpong-Spiel, einem permanenten Schlagabtausch mit Worten – bissig, ironisch, zuweilen recht kaltschnäuzig. Hinzu kommt, dass Hawks das sichtbare Bild nicht als ein geschlossenes System verwendet, sondern das, was innerhalb des Bildes geschieht, in Beziehung setzt zu dem, was nicht sichtbar ist. Aus dem Verhältnis zwischen Sichtbarem und Nichtsichtbarem (zum Beispiel nur Hörbarem) entsteht jenes Spannungsfeld, das erst durch die Kamerabewegung oder die Bewegung/Reaktion der Protagonisten seine Auflösung findet – oder auch nicht. Hawks operiert hier mit einer ähnlichen Technik wie Visconti, indem er den filmischen Raum bedeutsam erweitert.

Rassenhass

Im «Film Noir» finden wir keine harmonische Welt, sondern eine, die sich – zumindest partiell – in Auflösung befindet. In den Filmen gelangen so auch Tabu-Themen zur Darstellung, soweit dies von der Zensur zugelassen wurde. Im Mittelpunkt von Edward Dmytryks «Crossfire» steht der Antisemitismus oder – etwas weiter gefasst – der irrationale Hass gegen das Andere. Soldaten warten nach Kriegsende auf ihre Entlassung. In ihrer Freizeit hängen sie meist in den Kneipen herum; die Erinnerungen an den Krieg sind noch frisch, und die Menschen befinden sich in einem Zustand totaler Ziel- und Richtungslosigkeit. Zu Beginn des Films wird ein Zivilist von Uniformierten ermordet. Die Polizei nimmt die Ermittlungen auf, in Rückblenden werden die Umstände der Bluttat bruchstückhaft rekonstruiert.

In dringenden Verdacht gerät zunächst Mitchell, der hinsichtlich der Tatzeit unter Erinnerungslücken leidet und sich deshalb versteckt hält. In den Rückblenden übernimmt die Kamera die subjektive Sicht, zeigt verschwommene Bilder mit Doppeleffekten, die Ambivalenz erzeugen. Der wahre Mörder ist jedoch Montgomery, ein fanatischer Judenhasser. Um sicher zu gehen, ermordet er auch noch den einzigen Tatzeuge, Floyd. Erst durch einen Trick gelingt es dem Inspektor, Montgomery zu überführen. Am Ende stirbt er im Kugelhagel der Polizei.

«Crossfire» zeichnet sich besonders durch atmosphärische Dichte aus; der Film komprimiert die Handlung auf wenige Stunden, spielt vor al-

Die Filme im Dezember und Januar

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

- 9./10.12.: «Ossessione» von Luchino Visconti (Italien 1943), ZOOM 19/78, 18/89, S. 13)
- 16./17.12.: «The Miracle of Morgan's Creek» von Preston Sturges (USA 1944)
- 6./7.1.91: «Double Indemnity» von Billy Wilder (USA 1944, ZOOM 1/83)
- 13./14.1.91: «The Big Sleep» von Howard Hawks (USA 1946, ZOOM 19/74)
- 20./21.1.91: «Crossfire» von Edward Dmytryk (USA 1947)
- 27./28.1.91: «The Set-Up» von Robert Wise (USA 1949)

lem in Innenräumen und zur Nachtzeit. Das Motiv des Antisemitismus wird in einen grösseren Kontext gestellt – den Umgang mit Minderheiten allgemein –, jedoch bleiben seine Wurzeln diffus, werden ins Irrationale verschoben. Dies mag vielleicht damit zusammenhängen, dass Edward Dmytryk ein weitergehendes Plädoyer wider den Hass auf Minderheiten beabsichtigt hatte. In der Vorlage, dem Roman «The Brick Foxhole» von Richard Brooks, wurde ursprünglich das Verhalten gegenüber Homosexuellen thematisiert.

Edward Dmytryk wurde übrigens kurze Zeit später selbst Opfer der Intoleranz gegenüber Andersdenkenden, und zwar in der Zeit der berüchtigten Kommunistenhärt unter Senator McCarthy. Er gehörte zu den «Hollywood Ten», einer Gruppe von linken Filmschaffenden, die sich weigerten, vor einem Kongressausschuss Auskunft über ihre politischen Tätigkeiten zu geben, und dafür teilweise mit Gefängnisstrafen belegt wurden. «Crossfire» wirkt vor diesem Hintergrund geradezu wie eine Vorahnung.

Der letzte Kampf

Robert Ryan, der in «Crossfire» den Mörder Montgomery mit beklemmender Intensität spielt, verkörpert auch in «The Set-Up» von Robert Wise die Hauptrolle: den in die Jahre gekommenen Berufsboxer Stoker Thompson. Dieser befindet sich am Ende seiner sportlichen Karriere und musste bereits viele Tiefschläge einstecken. Er glaubt immer noch an ein Comeback. An diesem Abend werde er wieder einmal siegen, hofft er. Er ahnt nicht, dass sein windiger Manager von der Gegenseite gekauft worden ist.

Minutiös schildert der Film die Vorbereitungen zum Kampf. Thompsons Frau Julie drängt zum Berufswechsel, will ihn nicht länger leiden sehen und bringt es auch nicht über sich, dem Kampf beizuwohnen. In der Umkleidekabine erlebt Thompson die bangen Minuten bis zur ersten Runde, nimmt am Schicksal seiner Vorgänger Anteil. Als er endlich im Ring steht und sich wider Erwarten gut schlägt gegen einen wesentlich jüngeren Gegner, fühlt sich sein Manager doch noch genötigt, von seinem «Handel» zu erzählen. Doch Thompson denkt nicht daran, auf den Betrug einzusteigen. Aufgepeitscht von der lüsternen Zuschauermenge, deren Reaktionen der Film immer wieder zeigt und mit dem Leiden der Kämpfenden kontrastiert, schlägt er schliesslich seinen Gegner k.o. Doch seinen Triumph kann Thompson nicht lange auskosten: Auf der nächtlichen Strasse wartet die Gegenseite, um den «Verrat» zu rächen. Er wird brutal zusammengeschlagen, seine Hand zer-

quetscht; er wird nie wieder boxen können. Julie, die den Verletzten in die Arme schliesst, ist darüber nicht unglücklich. Seine Bemerkung, er habe seinen letzten Kampf gewonnen, ergänzt sie: «Wir haben beide heute nacht gewonnen...!»

«The Set-Up» besticht durch seinen Realismus. Die Kampfszenen sind ungemein hart; noch entlarvender sind allerdings die dazwischengeschnittenen Reaktionen des Publikums, die ungeschminkte Freude an der Gewalt zeigen. Hier findet der Film auch sein zentrales Thema, nicht in der Darstellung von Korruption und Gangstermethoden im Sport, die keinerlei vertiefende Analyse erfahren.

Der Realismus verstärkt sich dadurch, dass Erzählzeit und erzählte Zeit praktisch identisch sind. Wise setzt keine erklärenden Rückblenden ein, um die atmosphärische Dichte, den Spannungsbogen nicht zu unterbrechen. Ohne Heroisierung schildert er aber auch das Aufbäumen des Individuums, das Hinauswachsen über sich selbst, das schliesslich zum Sieg – und dennoch zur Niederlage – führt. ■■■

KURZ NOTIERT

Henk Hoekstra neuer OCIC-Präsident

kipa. Zum neuen Präsidenten der OCIC, der internationalen katholischen Organisation für Film und audiovisuelle Medien, ist beim kürzlich in Bangkok zu Ende gegangenen OCIC-Weltkongress der niederländische Karmelit und Medienspezialist Henk Hoekstra gewählt worden. Er löst den im Katholischen Mediendienst Zürich tätigen Dominikaner Ambros Eichenberger im Amt ab. Pater Eichenberger hat sich in seiner zehnjährigen Tätigkeit als OCIC-Präsident vor allem um den Ausbau des interkulturellen Dialogs zwischen den einzelnen Filmländern bemüht.

Henk Hoekstra (58) war Hochschuldozent für Kommunikationswissenschaft und Mitarbeiter des niederländischen katholischen Rundfunknetzes KRO; seit 1983 ist er am Katholischen Medienzentrum in Zeist (NL) tätig.

Unterstützung für Zürcher Filmförderung

ta. Zwei Millionen Franken will der Zürcher Regierungsrat für die Filmförderung zusätzlich einsetzen: Er beantragt dem Kantonsrat für 1991 und 1992, diese Summe zu gewähren. Kanton und Stadt Zürich haben in den Jahren 1988 bis 1990 jeweils rund 1,5 Millionen Franken für das Zürcher Filmförderungsmodell ausgegeben – davon zahlte der Kanton jeweils ungefähr ein Drittel.