

Hollywood Time

Autor(en): **Zerhusen, Markus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **39 (1987)**

Heft 21

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932001>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

gisseuren beteiligt waren, hat Kluge erstmals direkt Stellung zu politischen Ereignissen genommen. Dieser Film entstand aus dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse um die terroristische Baader-Meinhof-Gruppe, die Entführung des industriellen Hanns-Martin Schleyer und des Selbstmords der in Stuttgart-Stammheim inhaftierten Mitglieder der «Rote Armee Fraktion». Ein Werk, das trotz der verschiedensten Inszenierungsstile der einzelnen Episoden unverkennbar Kluges Handschrift trägt: Obwohl hier keine Partei «gegen» die Regierung Schmidt oder «für» die Terroristen genommen wird, ist «Deutschland im Herbst» doch parteilich. Wieder gibt es das Prinzip der freien Assoziation, indem die Montage des Films (die Kluges langjährige Cutterin Beate Mainka-Jellinghaus besorgt hat) alle möglichen Facetten einer vorgefundenen Realität in neue Zusammenhänge

KURZ NOTIERT

Radio DRS sendet drei verschiedene Nachtprogramme

Ab dem 1. Oktober bietet Radio DRS seinen Hörern und Hörerinnen auch während der Nacht drei musikalisch typisierte Angebote: DRS-1 mit einem neu gestalteten, dem Musikkonzept entsprechenden Profil und mit stündlichen Nachrichtenbulletins; DRS-2 mit der Gemeinschaftsproduktion Notturmo, einer Zusammenstellung klassischer Musik aus allen drei Landesteilen; DRS-3 schliesslich mit der Übernahme von Couleur 3 (inklusive französischsprachige Nachrichtenbulletins von Radio Suisse Romande).

bringt. Da steht etwa die Trauerfeier für den ermordeten Arbeitgeberpräsidenten Schleyer neben dem von Polizeihundertschaften überwachten Begräbnis von Gudrun Ennslin, Andreas Baader und Jan Carl Raspe: Bilder, wie sie damals im Fernsehen nicht gezeigt werden konnten, ein Stück Gegenöffentlichkeit, das für den Augenblick produziert wurde und doch mehr war als nur ein aktuelles Pamphlet.

Alexander Kluge, der «realistische» Aufklärer: «Das ist meine Vorstellung, das möchte ich gerne sein. Man braucht zum realistischen Verhalten aber eine bestimmte Energie, denn Realismus muss produziert werden, Realismus ist kein Naturzustand. Naturzustand ist Ideologie, Träumen. Wenn ich gegen das Realitätsprinzip, gegen das, was die Realität mir antut, Protest erhebe, bin ich realistisch. Ich bin also realistisch aus einem anti-realistischen Grund. Und diese Dialektik führt dazu, dass ich unter Umständen alle realistischen Methoden zerschmetterte, während ich realistisch sein will.»

Wer diesen intellektuellen Purzelbaum sinnlich nachvollziehen will, hat seit ein paar Wochen Gelegenheit dazu: Erstmals laufen in verschiedenen Städten der Schweiz fast alle Filme von Alexander Kluge im Zusammenhang.

Dringend empfohlen sei dem Zuschauer darüber hinaus die Lektüre der Bücher Kluges, die fast alle bei Suhrkamp erschienen sind. Werke wie «Lebensläufe», «Gelegenheitsarbeit einer Sklavin – zur realistischen Methode» oder auch «Lernprozesse mit tödlichem Ausgang» machen dem Leser fast deutlicher als die Filme, worin die eigentliche Methode des Autors besteht. ■

Geschichte des Films

in 250 Filmen

Markus Zerhusen

Hollywood Time

In den nächsten sieben Wochen zeigt das Filmpodium der Stadt Zürich im Rahmen der Filmgeschichte nacheinander zehn Hollywood-Filme. Dieser Hollywood-Berg, rein zufällig durch die Kumulation verschiedener Stummfilmkomiker aufgetürmt, lenkt unwillkürlich auf die Frage nach gegensätzlichen ästhetischen Auffassungen diesseits und jenseits des Atlantiks und weist auch auf den sozialgeschichtlichen Hintergrund hin, der mit dieser Frage zusammenhängt.

Noch 1911 dominierte die französische Filmindustrie mit etwa 90 Prozent der gespielten Filme auf dem europäischen Filmmarkt. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte die amerikanische Filmproduktion mit der französischen mengenmässig etwa gleichgezogen. Der Vorstoss der Amerikaner wirkte sich aber noch nicht überall auf die Filmprogrammation aus.

Nach dem Krieg hatte sich jedoch die Situation grundlegend gewandelt: Die französische Vormachtstellung war zusammengebrochen, mit Deutschland eine neue Filmnation entstanden, auch Schweden und Dänemark machten sich bemerkbar, und der amerikanische Film war nun auch in unseren Kinos unübersehbar geworden.

Verpönt blieben aber die amerikanischen Filme, insbesondere Wildwestfilme und Slapstick-Komödien, in der öffentlichen Meinung weiterhin. Das zeigte sich unter anderem in den Zeitungsinserten. Das «Bellevue» in Zürich zum Beispiel, das vornehmlich den Mittelstand ansprechen wollte, stellte in seiner Reklame vor allem deutsche, französische und schwedische Filme sowie Dokumentarfilme heraus. Kinos in den Arbeiterquartieren hingegen propagierten Detektivdramen und vor allem amerikanische Wildwestfilme und Slapstickkomödien.

Verbotene Chaplin-Filme

Besonders die Filme von Charlie Chaplin waren den Sittenwächtern ein Dorn im Auge. Unter den 60 mühsam recherchierten, verbotenen Filmtiteln aus den ersten fünf Jahren der Zürcher Zensurpraxis befinden sich elf Charlot-Filme, darunter «Dough and Dynamite» (1914), «Gentlemen of Nerve» (1914), «The Tramp» (1914), «His New Job» (1915), «A Woman» (1915), «Shanghaied» (1915), «The Pawnshop» (1916), «Behind the Screen» (1916).

Die Häufung von Chaplin-Werken unter den verbotenen Filmen ist kein Zufall. Der Zürcher Regierungsrat gab 1918 unumwunden zu, dass ein Ziel der Zensurkommission «die Ausschaltung der sogenannten Charlot-Filme» sei.

Verboten waren zudem sechs weitere amerikanische Slapstickkomödien: drei mit dem beliebten Dicksack Roscoe Arbuckle, genannt Fatty, und Mabel Normand, zwei mit Sidney Chaplin, Charlies Bruder, und eine mit Willy West, einem damals bekannten Charlot-Imitator. Mit französischen Slapstickkomödien wurde offen-

sichtlich weniger rigoros umgesprungen. Nur zwei sind mir unter den verbotenen begegnet: einer mit Max Linder («Le petit café», 1919, und «Zigoto macht dumme Streiche», 1911), von und mit Jean Durand.

1919 klagte der Regierungsrat resigniert, die Kinos würden sich «nur bei Vorführungen von sensationellen Detektivdramen, Wildwestromanen und Charlot-Filmen» füllen. Damit sind hauptsächlich amerikanische Filme anvisiert.

Zweierlei Stilrichtungen

Béla Balázs nennt die Filmgroteske das erste spezifisch filmische Stummfilmgenre, weil hier allein Bewegung und Stummheit die Komik bestimmen und nicht die Psychologie. Dem filmischen Element der Bewegung kam auch der Wildwestfilm entgegen. Diese beiden Genres stellten den Löwenanteil der amerikanischen Filmexporte.

Mit Ausnahme der ersten Filmbegeisterten, die man ignorierte, warfen die Gebildeten in Europa – geprägt von der traditionell beschaulichen, vorkapitalistischen, zum sich Sammeln und Verweilen einladende Ästhetik – dem Film seine nichtswürdige Oberflächlichkeit, seine Unrast, Sinnlosigkeit und Verführungskraft vor. Dem begegneten die europäischen Produzenten mit der Verfilmung komplexer Werke der Weltliteratur und engagierten bekannte Bühnenschauspieler als Film-darsteller, um das Image des Kinos zu heben. Dabei wurde in ambitionierten Werken ein bedächtiger Rhythmus bevorzugt.

Die Amerikaner waren hier weniger konservativ. Entsprechend weniger hatte die Filmindustrie unter Anfeindungen zu leiden. Sie konnte sich zunächst ganz auf den Geschmack des

Publikums ausrichten. So entwickelten sich jene spezifisch filmischen Ausdrucksmittel, welche die amerikanischen Produkte charakterisierten: die dynamische Montage und eine Bewegungsfotografie, die den akrobatischen Darsteller in den Slapstick-Komödien und im Wildwestfilm hervorbrachte.

Filmkritik in der Schweiz 1921

Obwohl die amerikanischen Slapstick-Komödien und insbesondere Charlie Chaplin kein hohes Ansehen genossen, spielt dennoch ein Chaplin-Film in der Schweizer Filmkritik eine gewisse Rolle. Zu Ehren des 1921 gedrehten Films «The Kid», ZOOM 2/74, – der im Rahmen der «Geschichte des Films in 250 Filmen» im Studio 4 fast auf den Tag 66 Jahre nach seiner ersten Vorführung in Zürich gezeigt wird – erschienen 1921, nach einem Unterbruch von fast zehn Jahren (erste Kritik 1912 über «Quo Vadis»), wieder grössere Besprechungen zu einzelnen Filmen in der Schweizer Ta-

Filmgeschichte in 250 Filmen

Die Filme im November (jeweils Sonntag, 17.20 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4, dem Filmpodium der Stadt Zürich):

8./9. 11.:
«Safety Last» (USA 1923) und
«For Heaven's Sake» (USA 1926)
mit Harold Lloyd

15./16. 11.:
«Sherlock Jr.» (USA 1924) und
«The Navigator» (USA 1924) von
und mit Buster Keaton

22./23. 11.:
«The Kid» (USA 1921) und «The
Goldrush» (USA 1925) von und
mit Charles Spencer Chaplin

29./30. 11.:
«The Iron Horse» (USA 1924) von
John Ford

gespresse. Auch «NZZ» und «Tages-Anzeiger» informierten nun regelmässig über das Kino-geschehen.

Zwar wurde schon früher summarisch über das Kinoprogramm geschrieben. Die «Basler Nachrichten» und die «Zürcher Post» publizierten seit 1916 regelmässig Kinorundschau, die aber eher als redaktionelle Zugeständnisse an die Inserenten denn als Filmkritiken im heutigen Sinne zu verstehen sind.

Charles Chaplin

Dass nun ausgerechnet einem «Charlot-Film» eine solche Reverenz erwiesen wurde, mag also erstaunen. Willy Bierbaum schreibt denn auch in der «NZZ»: «Das Findelkind» («*The Kid*», d. Red.) ist kein Charlot-Film wie die andern. Zwar stellt er sich auch hier mit den gleichen drolligen Bewegungen, der gleichen Kostümierung und den gleichen nur ihm eigenen Einfällen vor, aber er dominiert nicht mehr inmitten blühenden Blödsinns, sondern geht mehr in die Tiefe, verwebt seine Person mit einer ergreifenden Handlung und verbindet den Humor mit Gefühl und Innigkeit.»

Damit hat Redaktor Bierbaum jenen entscheidenden Wandel in Chaplins Schaffen angesprochen, welcher wohl für den plötzlichen Meinungsumschwung ausschlaggebend war. In «*The Kid*» agiert Chaplin nicht mehr allein gegen eine feindliche Umwelt, sondern fühlt sich solidarisch mit einem Gefährten: dem sechsjährigen Jackie Coogan. Aus dem Komiker des Absurden, der gegen Objekte kämpft und grotesk auf seine Umwelt reagiert, ist ein Charlot geworden, der durch die Tücke des Objekts die Tücke der Gesellschaft reflektiert und Gefühle



«Stoneface» Buster Keaton in «*Sherlock Junior*» (1924).

zeigt, die dem Publikum vertraut sind. Nicht mehr das Irreale, sondern das widersinnig Reale wird dem Gelächter preisgegeben.

Nun, «*The Kid*» vermochte zwar zu verunsichern, dem «anständigen Bürger» war die Kinetografie aber weiterhin «Schund und Kitsch». Laut National- und Ständeratsprotokollen hielt sich diese Meinung bis in die fünfziger, zum Teil sogar bis in die siebziger Jahre. Charles Spencer Chaplin aber hat ihr mit «*The Kid*» eine erste, zwar leichte, so doch unübersehbare Scharte versetzt.

Harold Lloyd

Chaplins Rolle in der Filmgeschichte der zwanziger Jahre war zwar jene des grössten Filmkünstlers, aber nicht, wie allgemein angenommen, jene des populärsten Filmkomikers. Nach Dieter Prokops Tabelle ist

Chaplin nicht unter den sieben kassenträchtigen amerikanischen Stummfilmstars: Mary Pickford, Tom Mix und Harold Lloyd (als einziger Komiker) führen die Hit-Liste an.

Lloyd begann seine Karriere als Chaplin-Imitator unter dem Namen Willie Work, wandelte sich dann zur Gegenfigur von Chaplin und fand erst 1917 seine endgültige Filmgestalt: der gewandte, sportliche junge Mann mit grosser runder Brille und Strohhut, der Kleinstadt-Amerikaner in der Grosstadt, der sich zu helfen weiss.

Die Projektion vom redlichen, etwas naiven jungen Mann, der nach oben will und, in präkeren Situationen optimistisch auf seine Kraft vertrauend, die unmöglichsten Taten vollbringt, machte Lloyd zum amerika-

nischsten und kassenträchtigen aller Komiker.

In «*Safety Last*» (1923) versucht der Held sein Glück im Warenhaus. Er scheitert und bewirbt sich um die vom Warenhaus ausgesetzte Belohnung für eine waghalsige, werbewirksame Fassadenkletterei. Dieses alptraumhafte, grotesk konzipierte und sensationsträchtige Motiv der Wolkenkratzerakrobatik war auch in anderen seiner Filme ein zentrales Spannungselement. Das berühmte Bild von Lloyd am Uhrzeiger über dem Abgrund hängend führt uns die Bedeutung der Angst in der Filmkomik vor Augen, wo das Lachen (meist) psychische Entladung bedeutet.

Buster Keaton

Nebst Chaplin ist Keaton der einzige, der nicht nur eine authentische komische Gestalt schuf, sondern auch für Regie und Drehbuch verantwortlich zeichnete. Im Gegensatz zum lachenden Chaplin verzieht «*Stoneface*» Buster, mit sich selbst und den Dingen seiner Umwelt verstrickt, keine Miene. Sein Ehrgeiz ist, herauszufinden, wie der Mechanismus der Dinge und Maschinen funktioniert, um sie zu beherrschen.

Dieses Motiv ist äusserst gelungen realisiert in «*The Navigator*» (1924). Buster ist der lebensuntüchtige Sohn reicher Eltern. Durch Zufall gerät er mit seiner Braut Betsy auf einen merkwürdigen Hochseedampfer. Die Trosse sind gelöst und die beiden entdecken plötzlich, dass sie allein auf grosser Fahrt sind. Nach aufregenden Kämpfen mit Schiff und Kannibalen entwickelt Buster ungeahnte Fertigkeiten und bleibt schliesslich Sieger.

Zum Phänomen des Komischen trägt aber nicht nur der Kampf mit den Objekten, die

Freude an der Zerstörung und Verwandlung bei, sondern auch die Auflösung des Wirklichkeitsbildes, wobei die Überzeugung des Zuschauers, Film sei Wirklichkeit, entscheidend ist. In der Unterwasser-Szene etwa, wo Keaton auf dem Meeresgrund arbeitet, als wäre er auf einer normalen Baustelle. Er giesst in Kübeln Wasser um und schaukelt in aller Selbstverständlichkeit Erde, während Fische um ihn herumschwimmen, die er nicht weiter beachtet.

Meist entpuppen sich solche phantastischen Sequenzen bei Keaton als Träume. In «*Sherlock Junior*» (1924, ZOOM 23/73) spielt er einen Filmvorführer, der gerne Detektiv spielt und selbst des Diebstahls verdächtigt wird. Während einer Filmvorführung schläft er ein, sieht das Mädchen aus dem Film bedrängt von einem Schurken, geht auf die Leinwand zu und tritt wie selbstverständlich in den Film ein. Das aber geschieht im Traum.

«*Sherlock Junior*» ist Keatons spektakulärster und komplexester Film. Der für gewöhnlich zwiespältige Buster, hilfloser Junge und somnambuler Sieger in einem, tritt hier in zwei getrennten Persönlichkeiten auf: Im Traum als geschickter Detektiv, dem es gelingt, seinen Nebenbuhler als Dieb zu entlarven, in der Realität als ungeschickter Junge, der sich nur mit Hilfe seiner Freundin zu retten vermag.

John Ford

Nun noch ganz kurz zum letzten der im November gezeigten Filme: John Fords «*The Iron Horse*» (1924). Auch er kommt aus Hollywood und gehörte als Wildwestfilm wie die Slapstick-Komödien zu den besonders verpönten Filmgenres.

Der Film handelt vom Bau der ersten kontinentalen Eisenbahn

Amerikas. Darum herum rankt sich die etwas konstruiert wirkende Geschichte eines jungen Helden, der den Mörder seines Vaters sucht und sich in die Tochter eines Eisenbahnunternehmers verliebt. Der Film war Fords erster Grossefolg und wird in fast allen amerikanischen Filmgeschichten hoch gelobt: Einmal für seine mehr oder weniger wahrheitsgetreue Wiedergabe der Geschichte des amerikanischen Westens, dann für die naturalistische Umsetzung der Originalschauplätze und wohl auch für seine Wiederbeschwörung Abraham Lincolns, der einleitend den Helden 'gen Westen schickt.

Wer nicht ausgesprochener Western-, Eisenbahn- oder Hollywood-Fan ist, wird sich an den typischen Fehlern der frühen kommerziellen Filme eher stossen: Ein Kino, das sich langsam ernst nimmt, sich an komplizierte Geschichten heranwagt, sie aber kaum filmisch zu erzählen versteht, sich in Details verliert und mit unzähligen Zwischentiteln operiert. ■

KURZ NOTIERT

Frauen-Journal beim ZDF

gs. Unter dem Arbeitstitel «*Frauen-Journal*» plant das ZDF ab April 1988 eine magazinartige Sendereihe. Sie soll alle Themenbereiche des modernen Lebens und Lebensgefühls aufbereiten. Angesprochen wird vor allem die Frau von heute, die zwischen den extremen Haltungen selbstbewusst und selbstverständlich ihren Platz in unserer Gesellschaft hat. Ihre Lebensbereiche sollen im «*Frauen-Journal*» in einer Mischung aus Live-Moderation und eingespielten Filmbeiträgen lebendig und interessant dargestellt werden.