

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 21

Artikel: Utopien von einer "neuen" Welt
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931569>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Probst, Filmfachfrau aus Bern, unter anderem, wie schwer es ihr in den letzten Jahren gemacht worden sei, bei Aufenthalten in der Türkei und an Festivals an die richtigen Leute, Filme und Formate heranzukommen. Dabei mag es auf persönlicher Ebene gar nicht an gutem Willen gefehlt haben. Das Fehlen aber eines koordinierten, funktionierenden Kreislaufs mit Verbindungen zwischen verantwortlichen Produzenten, Regisseuren, (Alternativ-)Verleihern, Festival-Organisatoren, Verbänden und staatlich ernsthaft engagierter Stelle scheint türkischerseits in der Tat (bisher) ein Manko (gewesen) zu sein, das hüben wie drüben viel Nerven kostet(e).

Wie mir der Cactus-Verleih bestätigte, kam es in dieser Hinsicht zu Zeiten immer wieder zu ärgerlichen, langwierigen Pannen – sei es bei der Beschaffung von Kopien, Verleihrechten oder Ausfuhrgenehmigungen. Angesprochen auf die Verdienste, die sich die Cactus bei der Produktion und beim Verleih von Güney-Filmen erworben hat, kam die resignierte Antwort, dass die Initiative bei späteren Projekten schlecht honoriert worden sei. Die Filme solcher Länder seien heute höchstens in den Studios vorzuführen. Bleiben schliesslich nur noch die nichtkommerziellen Verleiher, die alternativen Spielstellen und das Fernsehen DRS.

Und doch gibt es einen Lichtschimmer, nämlich die Meldung, dass Xavier Koller und Serif Gören im Rahmen der Condor-Productions zurzeit an Originalschauplätzen in der Türkei und auf dem Splügenpass jenes Flüchtlingsdrama verfilmen, das letztes Jahr für Schlagzeilen sorgte und den türkischen Knaben Sey das Leben kostete. Arbeitstitel des Films: Reise der Hoffnung. ■

Thomas Christen

Utopien von einer «neuen» Welt

«Politisch» – mit dieser Bezeichnung könnten alle vier Filme, die das Filmpodium der Stadt Zürich im Monat November innerhalb seiner «Geschichte des Films in 250 Filmen» programmiert, umschrieben werden. Allerdings werden dabei ganz unterschiedliche Standpunkte eingenommen, wenn es darum geht, Veränderungen aufzuzeigen und einen Blick in die Zukunft zu werfen. Bemerkenswert ist, dass dieser politische Gehalt auch heute noch als solcher rezipiert wird, wenn auch nicht unbedingt im gleichen Sinne wie zur Zeit der Entstehung vor über fünfzig Jahren.

Den Auftakt bildet Leni Riefenstahls berühmt-berüchtigte Hitler- und Nationalsozialismus-Apotheose «*Triumph des Willens*» (1935), eine Mischung aus brillant gestalteter, eindrucksvoller Dokumentation des 6. Parteitages der NSDAP von 1934 in Nürnberg und Propagandawerk mit übler Tendenz. Der Film ist bis heute ein Ärgernis geblieben und hat manche Kontroversen innerhalb der Filmgeschichtsschreibung ausgelöst, wohl nicht zuletzt

deshalb, weil er künstlerische Qualitäten – und dies im Gegensatz zu den meisten anderen Produktionen aus dem nationalsozialistischen Deutschland – besitzt, auf welche sich denn auch seine Realisatorin immer wieder mit einem Absolutheitsanspruch beruft.

Es folgen zwei Filme von Frank Capra, bei denen nicht nur die ähnliche Titelgebung Gemeinsamkeiten signalisiert: «*Mr. Deeds Goes to Town*» (1936) und «*Mr. Smith Goes to Washington*» (1939). Die beiden Filme haben zwar inhaltlich nichts miteinander zu tun, aber im Mittelpunkt beider Werke steht ein «Mister Nobody», der bisher in der Provinz ein etwas weltfremdes Leben geführt hat und der durch besondere Umstände nun plötzlich ins Rampenlicht gerät (vgl. auch ZOOM 24/84). Capras «Mister»-Filme sind denn auch eher rückwärts-gewandte Utopien, die sich nach einer Zeit der «Unschuld» sehnen, in der das Individuum noch nicht in Konflikt mit der modernen Massengesellschaft stand, die der Regisseur als korrupt, moralisch verkommen schildert und mit beissendem Spott übergiesst.

Auch in Chaplins «*Modern Times*» (1935) entwickelt der grosse Komiker ein satirisches Bild der modernen Zeit, die geprägt ist von sozialen Spannungen, entfremdeter Arbeit, der Herrschaft der Maschine über den Menschen. Zugleich bedeutete dieser Film auch den Abschied von der Figur des Tramps, jenes Vagabunden also, mit dem Chaplin wie kein anderer Komiker die Herzen von jung und alt erobert hatte und für den es nun im mittlerweile etablierten Tonfilm keine Zukunft mehr gab, da er sich – wenn auch durchaus «handfest» – pantomimisch auszudrücken pflegte. In «*Modern Times*» gibt es also eine Premie-

re: Chaplin spricht zum ersten Mal! Wie dies vor sich geht, davon wird später die Rede sein.

Ein Volk, ein Führer

Im Vorspann des Films ist zu lesen: Das Dokument vom Reichsparteitag 1934 – Hergestellt im Auftrage des Führers – Gestaltet von Leni Riefenstahl. Danach gleitet die Kamera über eine dichte Wolkendecke, durchstösst diese schliesslich. Die Konturen der Stadt Nürnberg werden sichtbar. Grossangelegte Vorbereitungsarbeiten sind im Gange, überall schmücken Fahnen die Häuser, Strassen und Plätze. Das Flugzeug, in dem sich die Kamera befindet, wirft seinen Schatten auf die Stadt. Überall sind Menschenkolonnen sichtbar. Schliesslich landet das Flugzeug sicher am Boden, ihm entsteigt – der Führer, danach allerlei Parteiprominenz.

Mit diesen eindrucksvollen Bildern beginnt «Triumph des Willens». Die Aussage wird bald klar. Einem «Gott» gleich kommt Adolf Hitler, der Führer des deutschen Volkes, vom Himmel auf die Erde, um dort seine «messianische» Mission in die Tat umzusetzen. Der Film nennt sich schlicht «Dokument». Tatsächlich zeigt er in der Folge, was sich auch in Wirklichkeit in jenen Tagen zu Beginn des Septembers 1934 in Nürnberg zugetragen hat. Aber eben – Film besteht nicht nur aus Inhalt. «C'est le son qui fait la musique.» Die Wirkung liegt nicht nur darin, was der Film zeigt, sondern vor allem darin, wie er es zeigt, in seiner Form. In «Triumph des Willens» zelebriert sich nicht nur der Nationalsozialismus, auch der Film tut dies. Was so unschuldig als «Dokument» auftritt, hat seine Unschuld schon nach

den ersten Bildern verloren. Leni Riefenstahl verliert jegliche Distanz zum Objekt ihrer Darstellung, sie taucht unter in einer Fülle optischer Eindrücke – und dies soll auch der Zuschauer tun.

Die amerikanische Essayistin Susan Sontag spricht in ihren Betrachtungen «Über den Stil» («On Style») davon, dass Leni Riefenstahl es in ihren Propagandafilmen immer wieder geschafft habe, dass der Inhalt eine rein formale Rolle spielt. Diese «Formalisierung» hat zur Folge, dass der Film – auch auf den heutigen Zuschauer – eine starke Faszination ausübt, zu einer Sogwirkung fähig ist. Immer wieder gelingt es den Bildern, selbst den klarsten Verstand zu unterlaufen. Der unlängst verstorbene Kritiker und Festivaldirektor Richard Roud beschrieb dieses «Phänomen» folgendermassen: «Die Kraft des Films ist so gewaltig, dass er den Zuschauer auf Wege führt, denen er normalerweise nie folgen würde – bis er dann plötzlich wieder zu sich kommt und sich darüber klar wird, dass dieser Film der Ausdruck von etwas ist, was er, der Zuschauer, verabscheut.»

Wie gelingt es nun «Triumph des Willens», die beschriebene

Wirkung zu erzeugen? Mit dem Stichwort «Formalisierung» wurde bereits recht anschaulich die Stossrichtung der Strategie des Films umschrieben. Für eine detaillierte Analyse fehlt hier der Platz, doch soll der Versuch unternommen werden, einige Wirkungsmechanismen der Riefenstahlschen Filmästhetik in «Triumph des Willens» aufzuspüren. Die Regisseurin hatte bereits über den Parteitag 1933 einen mittellangen Film gedreht, der heute verschollen ist. Damit scheint sie sich gleichsam die Erfahrung geholt zu haben, die für die «Bewältigung» eines solchen Grossanlasses nötig war.

Was zunächst einmal auffällt, wenn der Film zum ersten Mal betrachtet wird, ist die Omnipräsenz des Aufnahmeapparats. Die Kamera ist überall dabei, nicht nur anwesend, sondern sie vermag das Geschehen gleich noch aus verschiedenen Standpunkten, aus verschiedenen Perspektiven zu zeigen. Es scheint keinerlei Hindernisse zu geben, gleichsam so, als wäre der Parteitag nur für diesen Film inszeniert worden. Die Kamera ist nicht nur überall, sie bewegt sich, fährt, fliegt ...

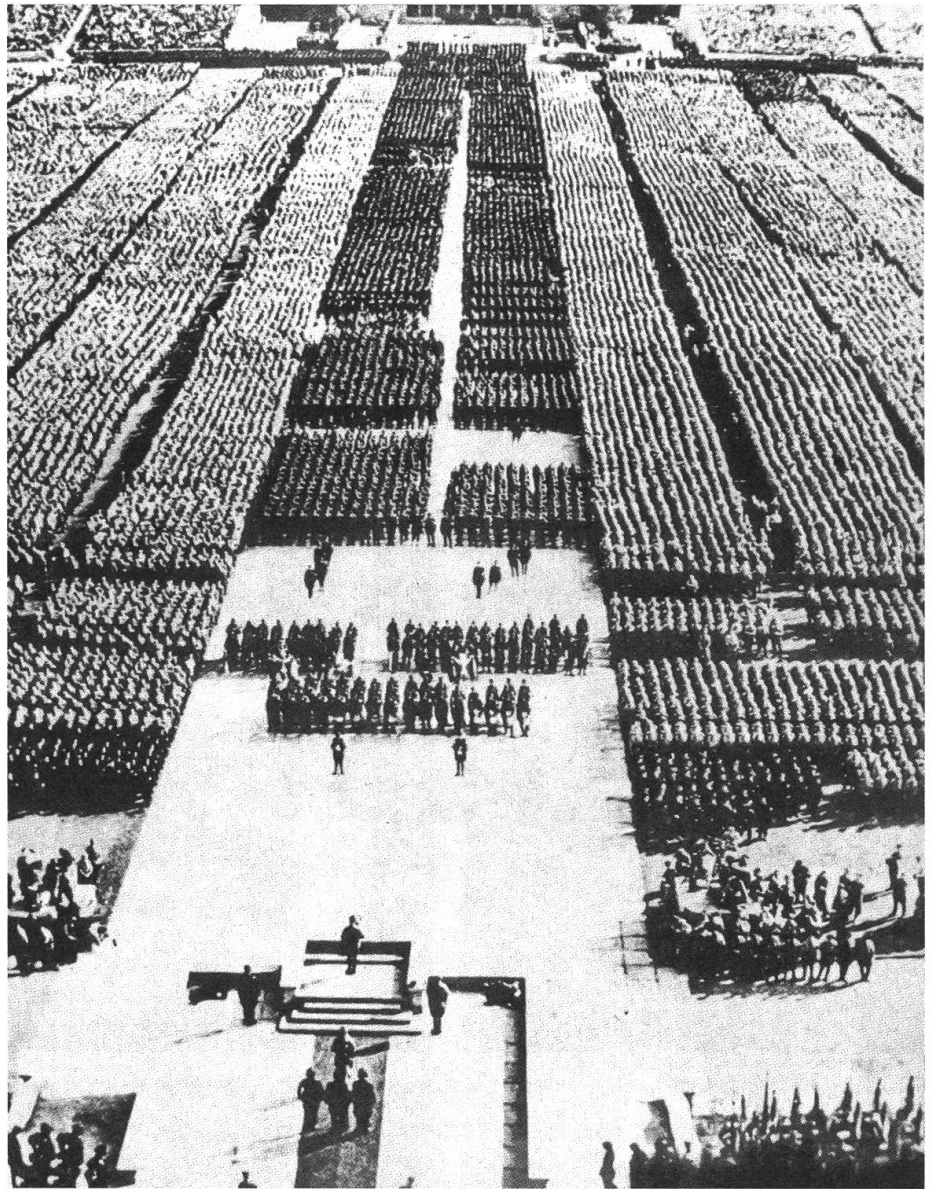


Masse Mensch, zum symmetrischen Ornament geordnet: «Triumph des Willens».

Allerdings existiert innerhalb all dieser Bewegung ein Fixpunkt: Hitler. Zu ihm kehrt der Film immer wieder zurück. Er wird meist in leichter Untersicht gezeigt, erscheint also überhöht. Oder die Kamera blickt ihm gleichsam über die Schulter, wie etwa während der Fahrt durch Nürnberg an der jubelnden Menge vorbei, zu Beginn des Films. Diese Sequenz ist zugleich ein augenfälliges Beispiel für die bereits erwähnte Vergötterung des Führers, zeigt doch der untere Bildrand das Fahrzeug, in dem Hitler stehend durch die Strassen gefahren wird, nicht. Somit entsteht gleichsam der Eindruck, als würde er – als Fortsetzung zur Flugzeug-Sequenz – über den Menschen schweben.

Andererseits wird ein weiteres Gestaltungsprinzip deutlich, das der Film immer und immer wieder einsetzt und das wir als Desorientierung bezeichnen könnten. Der Filmbetrachter verliert beinahe permanent die Orientierung, gleichsam den festen Boden unter den Füßen. Dies erreicht Riefenstahl vor allem dadurch, indem sie bevorzugt Totalen einer gewaltigen Szenerie, die sich zudem noch in Bewegung befindet, und extreme Grossaufnahmen verwendet. Ein «Dazwischen» existiert kaum, so dass der Zuschauer zwar nicht die Übersicht, wohl aber die Orientierung verliert, die Einsicht, wie die Einzelheiten in Verbindung zum Ganzen stehen. Hinzu kommt, dass die Menschen in den Totalen jede Individualität

Bedingungslose Hingabe an den Grössenwahn der Zeit: Leni Riefenstahl – und der «Führer».



verlieren (zumal sie noch meistens uniformiert sind), sie verschmelzen sich zu geometrisch geordneten Blöcken – Ornamente entstehen. Immer wieder holt die Kamera in Grossaufnahme einzelne Gesichter heraus, dies dient jedoch nicht einer Individualisierung, sondern lediglich dazu, den optischen Kontakt zwischen Führer und «seinem» Volk herzustellen.

«Triumph des Willens» ist ein filmisches «Dokument», das ohne jeglichen Kommentar auskommt. Somit unterscheidet sich der Film deutlich von anderen NS-Propagandafilmen (wie auch von anderen Propagandafilmen überhaupt). Ein solches Verfahren ist einerseits

möglich, da er eine Vielzahl von Ausschnitten aus Reden, vor allem von Hitler, aber auch anderen Parteigrössen, enthält, aus denen geschickt die Aussagen komprimiert werden. Andererseits war sich Riefenstahl vermutlich der Wirksamkeit ihrer Bilder sehr bewusst. Dort, wo der Film ins Irrationale abdriftet (und dies tut er oft), hätte das Wort nur gestört.

Pfadfinderführer und Tubabläser

Während bei Riefenstahl das Individuum in der Masse aufgeht und eine Lobpreisung des Wir-Gefühls erfolgt, kämpfen Capras Helden (wie auch jene



Ein Stück Pioniergeist in die Urbanität gerettet: «Mr. Deeds Goes to Town» mit Gary Cooper.

Chaplins) erfolgreich gegen eine Vereinnahmung durch die Gesellschaft. Longfellow Deeds und Jefferson Smith sind eigentlich zwei Durchschnittsfiguren, allerdings versehen mit einigen Besonderheiten, die der Zufall aus ihrem gewohnten Lebensrhythmus herauswirft und mit der «Macht» konfrontiert. Deeds erbt von einem Onkel zwanzig Millionen Dollar und sieht sich plötzlich von einer Unmenge wohlmeinender «Freunde» umgeben, während Smith zum Senator gewählt wird, jedoch nicht bereit ist, das korrupte politische Spiel mitzuspielen. Beiden gemeinsam ist eine gewisse Naivität, der fast unerschütterliche Glaube an das Gute im Menschen,

aber auch ein verbissener Kampfeswille auch in Situationen, die aussichtslos erscheinen.

Politisch wird der Regisseur Capra, wohl nicht zuletzt aufgrund dieser beiden Filme, in der Nähe des Rooseveltschen New Deal angesiedelt. In Wirklichkeit dürfte es sich doch eher um einen Konservativen gehandelt haben, der die Individualität des Menschen vom Macht- und Konsumstreben einer neuen Zeit bedroht sah. Capras Helden haben sich ein Stück Pioniergeist erhalten, den Amerika gross gemacht hatte. Seine Filme sind aber weit davon entfernt, Aufrufe zur Solidarität zu sein, wie sie vom New Deal gefordert wurde. Vielmehr geraten sie eher in die Nähe des Märchenhaften, die Rettung aus der Not gleicht manchmal einem Wunder. «A Pocketful of Miracles» heisst

denn auch ein Film des Regisseurs.

Die Auflehnung des Individuums: Als Senator Smith erkennen muss, dass die Mächtigen in ihm nur eine willfährige Marionette sehen, und er sich dagegen auflehnt, kommt es zu einer beispiellosen Verleumdungskampagne gegen ihn. Höhepunkt ist eine Verteidigungsrede vor dem Senat (der über seinen Ausschluss debattieren soll), die in einen Filibuster ausartet und 24 Stunden dauert. Zwar bricht Smith am Ende vor Erschöpfung zusammen, doch seine Tat zeigt schliesslich doch noch Wirkung – wenn auch in der erwähnten märchenhaften Konstellation. Deeds gerät in eine ähnliche Situation, als er sein frisch geerbtes Vermögen den verarmten Bauern übergeben will und deswegen als verrückt, als nicht zurechnungsfähig erklärt

werden soll. Und in beiden Fällen ist es eine Frau, die den eigenbrötlerischen Individualisten und Sonderling zum Kämpfen aufstachelt, als er sich bereits am Boden wähnt. Furios und geistreich wird dieser Überlebenskampf in beiden Filmen gestaltet.

«*Mr. Deeds Goes to Town*» und «*Mr. Smith Goes to Washington*» sind zwei rasante Komödien mit Tiefgang, Balanceakte zwischen Humor und Tragik. Den Charme, den sie ausstrahlen, verdanken sie nicht zuletzt den ausgezeichneten Hauptdarstellern.

Gary Cooper als Longfellow Deeds und James Stewart als Jefferson Smith wirken zunächst zwar blauäugig, aber sie sind doch enorm lernfähig. Zwar bringen auch sie und ihre Handlungen den Zuschauer zum Lachen, nie jedoch betrachtet sie der Regisseur respektlos. Spott und Ironie dagegen trifft die andere Seite,

mit Vorliebe sind dies Bankiers, Rechtsanwälte, Journalisten, Psychoanalytiker ...

«*La spinach or la tuko, cigarello, tot torto ...*»

Dies sind die ersten Worte, die Charlie Chaplin in «*Modern Times*» von der Leinwand spricht, und der Nonsense-Text führt auf kongeniale Weise vor, was Chaplin vom Sprechfilm hält. Fast zehn Jahre nach dem Beginn des Tonfilmzeitalters leistet sich dieser Regisseur den Luxus, noch einmal einen Film zu realisieren, der sich weitgehend an der Ästhetik des stummen Films orientiert. Zwar gibt es auch in «*Modern Times*» einige wenige synchron gesprochene Passagen, doch sind sie entweder technisch vermittelt (eine Art Videoüberwachung), also der natürlichen Kommunikationssituation entfremdet, oder aber sie be-

deuten nichts. Geräusche dagegen weiss Chaplin ganz bewusst (wenn auch sparsam) einzusetzen, etwa wenn er im Gefängnis neben einer Dame der besseren Gesellschaft Tee trinkt und sein Verdauungsapparat dagegen rebelliert.

Entfremdet ist überhaupt der gesamte Bereich der Arbeit. Maschinen haben das Kommando übernommen, bestimmen den Rhythmus. «*Modern Times*» ist eine glänzende Satire auf diese Entfremdung. Der von Chaplin verkörperte Arbeiter verliert immer wieder seinen Job, weil seine Individualität im Widerspruch steht mit den Erfordernissen eines durch und durch mechanisierten Systems einer Massengesellschaft. Was Riefenstahl als erstrebenswert darstellt, nämlich das Aufgehen des Individuums

Ein Tässchen Kaffee? Chaplins satirische Abrechnung mit dem «neuen Zeitgeist».



Die Filme im November

Jeweils Sonntag, 17.20 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4 (Filmposium der Stadt Zürich):

5./6. 11.: «Triumph des Willens von Leni Riefenstahl (Deutschland 1935)

12./13. 11.: Mr. Deeds Goes to Town» von Frank Capra (USA 1936)

19./20. 11.: «Mr. Smith Goes to Washington» von Frank Capra (USA 1939)

26./27. 11.: «Modern Times» von Charles Chaplin (USA 1935)

KURZ NOTIERT

Tagung «Televisionen»

Eing. Vielfältige «Ausblicke auf zukünftige Fernsehprogramme» verspricht der Untertitel der Tagung, die am 20. und 21. November im Gottlieb Duttweiler Institut für wirtschaftliche und soziale Studien (GDI) stattfindet. Angesprochen sind Medienpolitiker und -politikerinnen, Verantwortliche in Medienunternehmen und Programmschaffende, Kritiker, Kulturschaffende und weitere interessierte Kreise. In einem ersten Teil geht es um Bedingungen und Strategien der inner-europäischen Programmentwicklung, später dann um konkrete, realisierbare Programm-Modelle, um die technischen und künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums und schliesslich um die Zukunftsaussichten innerhalb der (im Wandel begriffenen) Medienlandschaft Schweiz. Für Informationen und Unterlagen wende man sich an: Gottlieb Duttweiler Institut, Langhaldenstrasse 21, 8803 Rüschlikon, Tel. 01/724 61 11.

in der Masse, wird bei Chaplin zu einer Horrorvision. Zu Beginn des Films werden bereits die Akzente gesetzt, wenn von einer Herde von Schafen auf eine «Herde» von Arbeitern überblendet wird, die in die Fabrik strömen. Vier Jahre später wird sich Chaplin selbst mit dem Faschismus auseinandersetzen und den Versuch unternehmen, ihn der Lächerlichkeit preiszugeben: in «The Great Dictator». Aber bereits «Modern Times» ging für totalitäre Regimes entschieden zu weit; der Film wurde in Deutschland und Italien umgehend verboten.

«Modern Times» ist aber nicht nur der vielleicht politischste Film Chaplins, er enthält zugleich eine ganze Reihe von Glanznummern visueller Komik. Unvergesslich etwa die Szene, da Charlie, arbeitslos geworden, durch die Strassen geht und bemerkt, wie ein Transporter eine rote Signalfahne verliert. Chaplin hebt sie auf, läuft hinter dem Wagen gestikulierend her und wird prompt zum Fahnenträger eines Demonstrationzugs streikender Arbeiter. Oder die Szene mit dem akrobatischen Rollschuhlauf im Warenhaus. Oder Chaplins Versuch, als Kellner einem ungeduldig wartenden Kunden eine gebratene Ente zu servieren, wobei sein Weg mitten über die Tanzfläche führt.

Die Sequenzen, die die Fabrikarbeit zeigen, besitzen übrigens ein Vorbild: René Clairs «A nous la liberté». Vor allem jene Passagen, die die aberwitzige Akkordarbeit am Fließband zeigen, sind bereits in Clairs fünf Jahre zuvor entstandenem Film zu finden. Die Produktionsfirma von «A nous la liberté», Tobis, wollte einen Prozess gegen Chaplin wegen diesen «Anleihen» anstrengen, doch Regisseur Clair, ein grosser Bewunderer Chaplins, ver-

hinderte dies mit dem Hinweis, er betrachte es als Ehre, Chaplin inspiriert zu haben, zumal er, Clair, ja Chaplin auch viel zu verdanken habe.

Ursprünglich sollte «Modern Times» den Titel «The Masses» tragen. Chaplin hat hier zu Beginn sein Vagabundendasein aufgegeben, er ist Teil der Masse der Lohnabhängigen, doch die Anpassung, die Integration gelingt nicht. Als er eine junge Frau trifft und diese vor dem «Schutz» der Sozialfürsorge bewahrt, träumen die beiden gemeinsam den Traum vom kleinbürgerlichen Glück. Doch diese Zielvorstellung erweist sich bald einmal als Illusion. Gemeinsam schreiten sie im Schlussbild, wieder einmal ohne Jobs, in eine ungewisse Zukunft. Immerhin scheint die Einsamkeit des Tramps, die die früheren Filme Chaplins kennzeichnete, nun überwunden. Aber eigentlich gibt es in einer Welt der Hektik und Fremdbestimmung keinen Platz mehr für Individualisten. In René Clairs Film «A nous la liberté» wird der Gegensatz zwischen Arbeit und Freiheit auf elegante Weise gelöst, indem die Maschinen die Arbeit von alleine erledigen. In «Modern Times» dagegen bleibt dieser Gegensatz unüberbrückbar. Chaplin mochte sich hier nicht auf eine Utopie einlassen, diese formulierte er erst – auf einer abstrakteren Ebene – am Ende seines nächsten Films «The Great Dictator» (1940), als der jüdische Coiffeur in die Rolle des Diktators Hinkel schlüpft und die Versöhnung der Menschen verkündet. Auch der Schluss von «Modern Times» ist zwar versöhnlich gehalten, jedoch nur auf der Ebene des Privaten. Die gesellschaftliche Komponente – sie «verschwindet» einfach ... ■