

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 41 (1989)  
**Heft:** 8

**Artikel:** Amerikanische Komödien und Tragödien  
**Autor:** Christen, Thomas  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931538>

### **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:** 03.04.2025

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

wird auch ein Schritt Richtung Vollprogramm aktuell, auch wenn die Verantwortlichen bislang nach aussen betonen, ein Abschied vom Spartenprogramm sei nicht vorstellbar. Dennoch werden intern auch Pläne für eine spätabendliche Euro-Tagesthemen-Sendung gewälzt.

All diese Pläne und Träume legen eine der grossen Schwächen von EBC bloss. Der «Business Channel» verfügt über keinen eigenen Satellitenkanal, sondern ist auf das Gastrecht anderer angewiesen. Auf dem Kanal von «Teleclub», der selbst Ausbaupläne hat (vgl. ZOOM 4/89), wären solche Ausbauvorhaben nicht zu plazieren. Ein «mittlerer Ausbau» scheint damit eher unwahrscheinlich. Entweder bleibt es in etwa beim heutigen Modell (allenfalls mit französischer Version), oder EBC wirft sich dem noch zu findenden starken Partner in die Arme und sucht mit diesem das Heil in einem ganz grossen Sprung nach vorn – auf einem eigenen Kanal.

Angesichts solcher Dimensionen wird zunehmend ungewiss, ob eine schweizerische Kapitalmehrheit möglich ist. Schürmann kann sich vorstellen, dass EBC dem Bundesrat eine Lockerung der Auflagen beantragen wird, wie das Artikel 13 des Bundesbeschlusses über den Satellitenrundfunk vorsieht: «Wird eine juristische Person mit Sitz in der Schweiz ausschliesslich Programme für ein internationales Publikum veranstalten, so kann der Bundesrat die Anforderungen an die schweizerische Beherrschung lockern.» Eine ausländische Kapitalmehrheit würde Schürmann als Präsident noch akzeptieren, nicht aber eine ausländische Stimmenmehrheit: «Das muss eine schweizerische Sache bleiben, sonst interessiert mich das nicht mehr.» ■

## Geschichte des Films in 250 Filmen

Thomas Christen

### Amerikanische Komödien und Tragödien

Auf dem Mai-Programm des filmgeschichtlichen Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich stehen vier hochkarätige Vertreter zweier unterschiedlicher Genres und Tendenzen des amerikanischen Films, die in der ersten Hälfte der dreissiger Jahre zu ihren Höhepunkten fanden. Auf der einen Seite ist es der realistische, sozialkritische Gangster- und Kriminalfilm; Klassiker wie «The Public Enemy» und «Scarface» waren bereits im April in diesem Programm zu sehen. Ging es in ihnen um die Darstellung von Aufstieg und Fall eines Kriminellen, so verfolgt «*I Am a Fugitive from a Chain Gang*» (1932) von Mervyn LeRoy ein anderes Thema. Er dreht den Spiess gleichsam um und zeigt, wie ein unbescholtener Mann ins Räderwerk von Justiz und Strafverfolgung gerät und darin unerbittlich hängenbleibt.

Die Fortsetzung des Zyklus bilden drei Komödien, und zwar sind es allesamt Beispiele dafür, wie der Ton ganz bewusst und meisterhaft in das Wirkungspotential einbezogen wurde. Sprache, Gesang, Geräusche, Musik – das sind Elemente, ohne die diese Filme gar nicht denkbar wären; damit grenzen sie sich deutlich von der grossen Zeit des Slapsticks ab – die feine, elegante, von Ironie durchtränkte Komik eines Ernst Lu-

bitsch in «*Trouble in Paradise*» (1932), die handfeste, anarchistische, zerstörerische Komik der Marx Brothers in «*Duck Soup*» (1933) und die scharfzüngige, eindeutig zweideutige Komik der Mae West in «*She Done Him Wrong*» (1933).

### No Way Out – Kein Ausweg

James Allen kehrt – wie so viele andere auch – als dekoriertes Soldat aus dem 1. Weltkrieg zurück. Während seiner Militärzeit hat er einiges vom Handwerk des Ingenieurs erlernt, und so ist es nur verständlich, dass er nicht in seinen Bürojob in einer Schuhfabrik zurückkehren möchte. Er sucht sich Beschäftigungen im Baugewerbe, vermag jedoch nirgendwo für längere Zeit Fuss zu fassen. Er erlebt seinen Abstieg zum Tagelöhner und Gelegenheitsarbeiter, wird schuldlos in einen Überfall auf eine Imbissstube verwickelt und zu zehn Jahren Arbeitslager verurteilt – wegen Diebstahl eines Hamburgers. Aus dem anständigen jungen Mann, der sich eigentlich nur beruflich verwirklichen wollte, wird ein Kettensträfling.

Auf dem ungläubigen Gesicht von Paul Muni, der die Figur des James Allen mit beklemmender Intensität verkörpert, ist zu Be-

#### Die Filme im Mai

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

7./8.5.: «*I Am a Fugitive from a Chain Gang*» (1932) von Mervyn LeRoy

21./22.5.: «*Trouble in Paradise*» (1932) von Ernst Lubitsch

28./29.5.: «*Duck Soup*» von Leo McCarey (1933; vgl. ZOOM 6/86, S. 12–17) und «*She Done Him Wrong*» (1933) von Lowell Sherman



ginn immer noch jene Hoffnung abzulesen, alles würde sich nur als böser Alptraum entpuppen. Doch die Realität ist anders: zusammengepfercht mit Dutzenden von Männern in einem Raum, an die Pritsche gefesselt, ständig die Kette zwischen den Beinen, von frühmorgens bis spätabends Steineklopfen an der brütendheissen Sonne, sadistische Aufseher, die Menschen zu Tode schinden. Bald hat Allen nur noch einen Gedanken im Sinn: Flucht. Sie gelingt ihm wider Erwarten, er taucht unter und baut sich eine neue Existenz auf, wird zum hochangesehenen und verdienstvollen Bürger. Doch dann holt ihn die Vergangenheit ein. Eine Frau, die hinter sein Geheimnis gekommen ist, erpresst mit ihrem Wissen Heirat, Wohlstand, nutzt ihn schamlos aus und verrät ihn

schliesslich dennoch an die Polizei.

Allen ist gutgläubig und naiv, lässt sich auf einen Handel mit der Justiz ein, geht «freiwillig» zurück ins Lager der Kettensträflinge, um schliesslich erleben zu müssen, dass man nicht daran denkt, ihn nach neunzig Tagen – wie vereinbart – wieder freizulassen. Erneut ergreift er die Flucht, nun aber im Wissen, dass es kein Zurück mehr gibt – er wird endgültig zum Ausgestossenen, ständig Flüchtenden, zum Dieb...

«*I Am a Fugitive from a Chain Gang*» entstand nach der Autobiografie von Robert E. Burns, der sich zum Zeitpunkt der Dreharbeiten immer noch auf der Flucht befand, was ihn allerdings nicht daran hindern konnte, zumindest zeitweise als Berater bei der Produktion mit-

**«I Am a Fugitive from a Chain Gang»:** Kriegsheimkehrer James Allen, gespielt von Paul Muni (rechts), gerät in die Mühlen von Justiz und Strafverfolgung.

zuwirken. Ein authentischer Fall als Vorlage für einen Film, dem es gelingt, diese Authentizität der Fakten auch in eine solche der visuellen Vergegenwärtigung umzusetzen. LeRoy nimmt – neben einer Kamera, die an die Dinge und Menschen herangeht, die sich ihre Beweglichkeit erhält – die breite Palette der Toneffekte zu Hilfe, um das Bedrohliche des Straflagers zu vergegenwärtigen. Immer wieder ertönt das Geräusch des Steineklopfens. Als Allen zum ersten Mal flieht, werden ihm die Bluthunde nachgejagt. Der Gejagte taucht im Wasser unter,



atmet durch ein Schilfröhrchen. Hier wechselt die Kamera verschiedene Male den Standpunkt und mit ihr der Ton: unter Wasser vollkommene Stille, über Wasser das Kläffen der Hunde.

Untertauchen – ein zweites Mal wird dies für Allen nicht mehr möglich. Als er am Ende des Films ein Jahr nach seiner zweiten Flucht zu der Frau, die er liebt, zurückkehrt, ist das Wiedersehen nur kurz. Bereits signalisiert ein Geräusch mögliche Gefahr. Allen bläst das angezündete Streichholz aus, die Dunkelheit der Nacht verschluckt ihn, und die Leinwand bleibt schwarz. Lediglich Allens letzte herausgespreste Worte, die Beantwortung der Frage, wovon er denn lebe, sind hörbar: «I steal!»

Dem Zuschauer fährt dieses

Ende ganz schön in die Knochen, ein rabenschwarzer Pessimismus macht sich breit. «Endlich» ist der Unschuldige doch noch zum Verbrecher geworden. «I Am a Fugitive from a Chain Gang» weist mit seinem Fatalismus bereits auf den amerikanischen «Film noir» der vierziger Jahre hin. Das Zwang- und Schicksalhafte ergreift nicht nur den Gangster, sondern auch den gewöhnlichen Bürger. Wertmassstäbe verschieben sich, werden zunehmend ungültig.

### Lubitsch-Touch

Ein Hochstapler und Dieb der Spitzenklasse verliebt sich in eine Diebin mit nicht minderen Qualifikationen. Zusammen wären sie eigentlich unschlagbar,

**Meisterdieb verliebt sich in sein Opfer: Herbert Marshall und Kay Francis in Ernst Lubitschs «Trouble in Paradise».**

könnten sie die feine Gesellschaft um ihre teuren Juwelen und prallgefüllten Brieftaschen erleichtern: Gaston und Lily – der falsche Baron und die falsche Komtesse. Aber dann passiert ein kleines Missgeschick, gerade als das Paar darangeht, die begüterte Madame Colet um einige Hunderttausende von Francs zu erleichtern – kein Missgeschick «handwerklicher» Art, sondern emotionaler. Gaston verliebt sich in das Opfer.

Lubitschs «*Trouble in Paradise*» lässt sich in wenigen Sätzen erzählen, dennoch liesse sich über den Film wahrscheinlich ein Buch schreiben. Was scheinbar als harmlos daher-

kommt, erweist sich bei näherem Hinsehen als äusserst raffiniert. Der Regisseur liebt es, über Umwege und Abschweifungen zum Ziel zu kommen. Immer wieder stellt sich beim Zuschauer der Aha-Effekt ein, wenn Einzelheiten, vom Zuschauer zunächst nicht als wichtig erachtet, plötzlich eine Kette von Assoziationen ergeben, sich zu einem Ganzen zusammenfügen – gleichsam wie der von Gaston zu Beginn niedergeschlagene und beraubte Filiba erst am Schluss erkennt, wer der neue Sekretär von Madame Colet ist. Lubitschs Filme kommen so leichtfüssig daher, aber wir als Zuschauer müssen ganz schön aufpassen, dass wir nicht etwas verpassen, was sich im nachhinein als bedeutsam erweist, um nicht um den ganzen Spass gebracht zu werden.

Die Ironie, die sich durch den ganzen Film zieht, ist zwar unübersehbar. Wie Lubitsch sie allerdings in Details, in Nebensächlichkeiten verankert, ist schon bemerkenswert, und die Gedankensprünge, die er bisweilen unternimmt, können einen ganz schön schwindlig machen. Lubitschs Filme sind immer charmant, aber bisweilen auch ganz boshaft. Gerade in «Trouble in Paradise» ist zwischen der Moral der Diebe und jener der feinen Gesellschaft kaum ein Unterschied wahrnehmbar. Der Regisseur spart nicht mit Seitenhieben auf die bürgerliche Welt. Zwar droht Gaston den Verlockungen dieser Welt zu erliegen, als er seinen Plan aufgibt, Madame Colet zu berauben. Aber zum Glück bringt ihn Lily rechtzeitig wieder auf den früheren Pfad zurück, die eleganten Betrügereien können weitergehen. Lubitschs Spezialität, die Zuschauer zu schockieren, ohne sie zu beleidigen – sie gelingt in «Trouble in Paradise» besonders eindrucksvoll.

## Verbale und andere Unverschämtheiten

Aus wesentlich härterem Holz als Lubitschs feinsinnige Komödien sind die Filme mit den Marx Brothers und Mae West geschnitzt. Von den Eigenheiten der Marx'schen Komik war in dieser Zeitschrift bereits früher die Rede (vgl. ZOOM 18/1986, S. 12–17), an dieser Stelle mag der Hinweis genügen, dass sie mit ihrem Film «*Duck Soup*» wahrscheinlich ihr Meisterstück geliefert haben, einen Frontalangriff auf (fast) alle Werte und Institutionen des bürgerlichen Lebens.

Die Filme mit Mae West sind eigentliche Unikate in der Geschichte des Films. Sie zeigen, dass zu Beginn der dreissiger Jahre im amerikanischen Film noch grosse Freiräume bestanden, die dann im Zuge rigoroser Selbstzensurbestimmungen (Hays-Code) immer kleiner wurden. Zu ihren Opfern gehörte auch Mae West, die von der Bühne herkam und dort auch ihre ersten Triumphe feierte. Neu war, dass sie viele der Stücke selbst verfasste oder zumindest bei der Dialoggestaltung massgeblich Einfluss nahm. Neu war aber auch die Rolle, der Typ, den sie verkörperte, und dies war die eigentliche Provokation: die nicht mehr ganz junge, aber um so selbstbewusstere und sexuell aktive Frau, versehen mit einem Mundwerk, das nichts, aber auch gar nichts schuldig blieb. Berühmt und berüchtigt werden ihre One-Liner-Sprüche, die das aussprachen, was andere vielleicht nicht einmal dachten (oder zumindest nur dachten).

In «*She Done Him Wrong*» verkörpert sie die Nachtclub-sängerin Lady Lou, die Handlung ist Ende des letzten Jahrhunderts angesiedelt, als Amerika noch zwischen Pioniergeist und Zivilisation schwankte. Lady

Lou besitzt jedoch nicht nur ein geschliffenes Mundwerk – einem Verehrer, der ihr gesteht, dass er für sie sterben würde, entgegnet sie trocken, dass er ihr tot nichts nütze –, ihr Selbstbewusstsein findet seinen Ausdruck auch in ihrer Körperlichkeit, in Gang und Haltung, in ihrem Hüftenschwung und den angestemmt Armen. In den meisten Szenen ist sie dekoriert wie ein herausgeputzter Weihnachtsbaum, mit Vorliebe behangen mit Diamanten. Ihre Figuren sind von einer derartigen Künstlichkeit, dass sie kaum eine Möglichkeit zur Identifikation bieten. Um so einfacher findet sich der (männliche) Zuschauer in der Rolle des Voyeurs, des Bewunderers, Gaffers wieder.

Das Provokative an Mae West sind nicht nur ihre eindeutig zweideutigen Sprüche, sondern ist vor allem der Umstand, dass sie von einer Frau gemacht werden. Mit ihren Figuren nimmt sie für sich in Anspruch, was bislang höchstens männlichen Protagonisten gestattet war.

«*She Done Him Wrong*» ist der erste Film, in dem Mae West völlig im Zentrum stand, zugleich ist er aber auch einer der wenigen, die eine ungebändigte Mae West zeigen, die noch nicht von der Zensur entschärft wurde. Der Film wurde zu einem grossen Publikumserfolg und half entscheidend mit, die vor dem Ruin stehende Produktionsfirma Paramount zu sanieren. Innert kürzester Zeit stieg Mae West zum Topstar mit Spitzengage in der Filmindustrie auf. Doch die Gegnerschaft, ein Sammelbecken reaktionärer und puritanischer Kräfte, wuchs fast ebenso schnell. In den vierziger Jahren kehrte sie wieder dorthin zurück, wo ihre Karriere ihren Anfang genommen hatte: zur Bühne. Die Leinwand war um eine Provokation ärmer geworden. ■