

Forschungsarbeit
am Seminar für Filmwissenschaft

Titel der Lehrveranstaltung:
«Kurt Früh. Ein Schweizer Filmmacher zwischen den Welten»

Weg vom Herd

Wie sich die gesellschaftlichen Veränderungen der Frauenrolle in Kurt Frühs Filmen bemerkbar machen

Verfasserin/Verfasser: Dominik von Büren
Matrikel-Nr.:
Studiengang: Filmwissenschaft MA 30 KP
Fächerkombination: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (90 KP),
Filmwissenschaft (30 KP)

HS 2013 / FS 2014
Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: März 2014

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Gesellschaftlicher Hintergrund	2
2.1 „Die langen 50er Jahre“ – Geistige Landesverteidigung	2
2.2 Filmlandschaft.....	3
2.3 Situation der Frau – Ablehnung des Frauenstimmrechts	4
2.4 Ab 1968: Aufbruch und Einführung des Frauenstimmrechts	6
3. Theoretische Konzepte	7
3.1 Figurenkonzept.....	7
3.2 Bechdel-Test.....	9
4. Analyse	10
4.1 POLIZISCHT WÄCKERLI	11
4.1.1 Synopsis.....	11
4.1.2 Figurenanalyse.....	11
4.1.3 Bechdel-Test	18
4.2 CAFÉ ODEON.....	19
4.2.1 Synopsis.....	19
4.2.2 Figurenanalyse.....	19
4.2.3 Bechdel-Test	23
4.3 DER FALL.....	24
4.3.1 Synopsis.....	24
4.3.2 Figurenanalyse.....	24
4.3.3 Bechdel-Test	26
4.4 Weitere Spielfilme	26
5. Ergebnisse	30
6. Fazit.....	32
7. Bibliografie.....	33
8. Filmografie.....	34
9. Anhang.....	35

1. Einleitung

Das Frauenbild in der Schweizer Gesellschaft hat sich während der Zeit von Kurt Frühs Filmschaffen ziemlich verändert. Zu Beginn der 1950er Jahre dominierten patriarchale Strukturen die Gesellschaft, und die Frauen hatten wenig zu sagen. 1959 wurde die Einführung des Frauenstimmrechts noch abgelehnt. Erst 1971 wurde dann das Frauenstimmrecht in der Schweiz endlich eingeführt. Daraus ergibt sich folgende Forschungsfrage:

Wie haben sich die gesellschaftlichen Veränderungen der Frauenrolle auf die Darstellung der Frauen in Kurt Frühs Filmen ausgewirkt?

Kurt Frühs Filme sind mehrheitlich Kleinbürgerdramen, die in der Schweiz spielen. Folglich ergibt sich die Annahme, dass gesellschaftliche Veränderungen nicht spurlos an den Filmen vorbeigegangen sind, sondern auch einen Einfluss auf die Filmwelt haben. Daraus leitet sich die erste grundlegende Hypothese ab:

Hypothese 1: Die gesellschaftlichen Veränderungen des Frauenbildes lassen sich in Kurt Frühs Filmen mitverfolgen.

Dadurch dass Frauen in der Gesellschaft grössere Wertschätzung erfuhren, kann angenommen werden, dass auch die weiblichen Figuren in den Filmen eine grössere Präsenz erhielten. Daraus lassen sich zwei weitere Hypothesen ableiten:

Hypothese 2: Die weiblichen Figuren in Kurt Frühs Filmen besitzen grösseren Einfluss auf die Handlung: Ihre narrative Funktion wird gestärkt.

Hypothese 3: Die Anzahl der weiblichen Figuren in Kurt Frühs Filmen nimmt im Vergleich zu den männlichen Figuren im Laufe der Jahre zu.

Die ersten beiden Hypothesen werden anhand einer detaillierten Figurenanalyse der drei Filme POLIZISCHT WÄCKERLI (1955), CAFÉ ODEON (1959) und DER FALL (1972) begründet. Die dritte Hypothese wird anhand einer quantitativen Analyse über elf Spielfilme Kurt Frühs überprüft.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich folgendermassen. Zuerst wird in Kapitel 2 der historische gesellschaftliche Hintergrund in der Schweiz dargelegt. Die ersten beiden Unterkapitel beschäftigen sich mit dem allgemein historischen Kontext der Schweiz und den damit verbundenen Auswirkungen auf die Filmproduktion. In den letzten beiden Unterkapiteln liegt der Fokus auf der Situation der Frau in der Schweiz von Beginn der 50er Jahre bis Anfang der 70er Jahre. In Kapitel 3 werden die theoretischen Konzepte zur Figurenanalyse vorgestellt. Die Basis bildet dabei der Aufsatz *Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm* von Henry M. Taylor und Margrit Tröhler. Daneben wird in Kapitel 3.2 zudem auf den Bechdel-

Test eingegangen, welcher die Beziehung zwischen weiblichen Figuren untersucht und als Ergänzung zur qualitativen Figurenanalyse verstanden werden kann. In Kapitel 4 folgt zuerst die qualitative Figurenanalyse und die Auswertung des Bechdel-Tests der drei Filme POLIZISCHT WÄCKERLI, CAFÉ ODEON und DER FALL. Eine quantitative Analyse schliesst das Analyse-Kapitel ab. In Kapitel 5 werden die Ergebnisse der Analyse besprochen und die Hypothesen ausgewertet. Der Abschluss bildet Kapitel 6 mit einem Fazit.

2. Gesellschaftlicher Hintergrund

Um die Veränderungen der Frauenrolle in Kurth Frühs Filmen zu analysieren, ist es wichtig, die historischen Umstände zu kennen. In diesem Kapitel geht es deshalb um die wichtigsten Begebenheiten zwischen 1950 und 1972. Folgende Leitfrage steht dabei im Zentrum:

Welche wichtigen Ereignisse zur Stellung der Frau gab es im Zeitraum von Kurt Frühs filmischem Schaffen seit Beginn der 50er Jahre bis zur Einführung des Frauenstimmrechts 1971?

Das Unterkapitel 2.1. „Die langen 50er Jahre“ – Geistige Landesverteidigung dient als Einstieg und gibt die allgemeine Situation der Schweiz zu jener Zeit wieder. In 2.2 Filmlandschaft werden die sich daraus ergebenden Bedingungen für die Filmproduktion betrachtet. 2.3 Situation der Frau – Ablehnung des Frauenstimmrechts und 2.4 Ab 1968: Aufbruch und Einführung des Frauenstimmrechts befassen sich mit den gesellschaftlichen Veränderungen zur Situation der Frau.

2.1 „Die langen 50er Jahre“ – Geistige Landesverteidigung

„Die langen 50er Jahre“ bezeichnen für die Historiker eine Zeitspanne, die etwa von 1948 bis 1963 dauert (Werner Abelshäuser zit. in Tanner 1994: 22). Ökonomisch gesehen, befand man sich in einer stabilen gesellschaftlichen Phase mit einem konjunkturellen Aufschwungsprozess (vgl. Tanner 1994: 23). Die Produktivität der Wirtschaft wurde durch neue technische Konzepte wie beispielsweise die tayloristische Fließbandarbeit angekurbelt (vgl. Tanner 1994: 26f.). Durch die rasche wirtschaftliche Expansion stieg der Bedarf an Arbeitern, welchen der traditionelle Schweizer Arbeitskräftemarkt nicht vollständig decken konnte. Das führte dazu, dass neben der Rekrutierung von Arbeitskräften aus dem Ausland auch immer mehr Frauen in den Arbeitsmarkt eingegliedert wurden (vgl. Tanner 1994: 27). Die Löhne stiegen an und damit auch der Lebensstandard. Jedoch gab es bei den Löhnen eine grosse Kluft zwischen Männern und Frauen (vgl. Tanner 1994: 35). Die Leute konnten sich mehr leisten, es war der Beginn der Massenkongsumgesellschaft (vgl. Tanner 1994: 28f.). Dies hatte auch einen Einfluss auf die Rolle der Frau. Passend dazu ein Zitat aus einer Textanzeige der deutschen Zeitschrift *Freundin* von 1953:

Über Nacht sozusagen wurden wir plötzlich von demütigen ‚Bezugsberechtigten‘ zu geschätzten Kundinnen. Sehr geschätzten, umworbenen und zuvorkommend bedienten Kundinnen. Es war wie ein Wunder! (zit. in Schenk 2008: 149)

Eine Folge davon war, dass sich kulturelle Klassenschranken durch den Konsumanstieg allmählich anglichen (vgl. Tanner 1994: 35ff.).

Trotz des wirtschaftlichen Aufschwungs waren indes die Menschen gesellschaftlich immer noch von der Ideologie der Geistigen Landesverteidigung geprägt, die durch den Kalten Krieg neuen Antrieb bekam. Die Geistige Landesverteidigung ist eine politisch kulturelle Bewegung, welche die schweizerischen Werte stärken und feindliche Totalitarismen abwehren will (vgl. Jorio 2006: 1). In den 50er Jahren stand durch den Kalten Krieg die Abwehr des Kommunismus im Vordergrund, was zu einem engen geistigen und politischen Isolationismus führte (vgl. Jorio 2006: 2).

2.2 Filmlandschaft

Die gesellschaftlichen Hintergründe und die Ideologie der Geistigen Landesverteidigung hatten unmittelbare Auswirkungen auf die Filmproduktion in der Schweiz.

Filmgewerbe, Produktion, Verleih und Kinovorführung waren in der Schweiz verbandsmässig organisiert und eng miteinander verbunden. So herrschte in allen Bereichen des Filmgewerbes ein einziger Verband mit einer Monopolstellung (vgl. Aeppli 1976: 27). Der Bund hatte somit eine Kontrollmöglichkeit über die Filmeinfuhr und wies im Sinne der Geistigen Landesverteidigung alle kommunistisch angehauchten Filme zurück (vgl. Aeppli 1976: 28). Dadurch gab es keine freie Zirkulation von Filmen und eine kritische Filmproduktion konnte sich nicht entwickeln (vgl. Aeppli 1976: 30).

Filmhistorisch gesehen gab es daher in den 50er Jahren hauptsächlich Heimatfilme und die Kleinbürgerdramen von Kurt Früh. Die Heimatfilme zeigten die schönen Landschaften der Schweiz und eine heile Welt, wo gesellschaftliche Veränderungen mehrheitlich ausgeblendet wurden (vgl. Aeppli 1976: 24ff.). Inwiefern und in welchem Ausmass Kurt Frühs Kleinbürgerdramen Sozialkritik ausüben, ist unter Filmhistorikern umstritten. Werner Wider unterstellt Kurt Frühs Kleinbürgerdramen Realitätsarmut und wirft ihnen vor, sich ganz in die Ideologie der Geistigen Landesverteidigung zu stellen und gesellschaftliche Probleme aussen vor zu lassen (vgl. Wider 1981: 459ff.). Martin Schlappner nimmt eine kritische, aber moderate Position ein und stellt fest, dass im biedereren kleinbürgerlichen Milieu auch immer Ansätze von Sozialkritik aufblitzten (vgl. Schlappner 1987: 72). In die gleiche Richtung argumentiert Josef Roos, der darauf hinweist, dass jeder Film an einen bestimmten Zeitgeist gebunden ist und somit auch bestimmten Produktionsbedingungen unterliegt, in denen ein Regisseur wie Kurt Früh seine Meinung und Sozialkritik nicht wirklich frei entfalten konnte (vgl. Roos 1994: 16f.).

2.3 Situation der Frau – Ablehnung des Frauenstimmrechts

Nach diesen pauschalen Betrachtungen der gesellschaftlichen und kulturellen Situation in der Schweiz wird nun in den nächsten beiden Unterkapiteln ein genauer Blick auf die Situation der Frau geworfen. Zur besseren Übersicht wurde dieser Aspekt in zwei Teile gegliedert. Unterkapitel 2.3 befasst sich mit der Situation der Frau in der Schweiz bis 1967. Unterkapitel 2.4 beginnt mit dem Jahr 1968, welches eine Art Wendepunkt darstellt und endet mit der Einführung des Frauenstimmrechts im Jahr 1971.

Nach dem ersten Weltkrieg führten mehrere europäische Länder wie Deutschland (1918) oder Österreich (1919) im Gegensatz zur Schweiz das Frauenstimmrecht ein (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 1). Auch als nach dem zweiten Weltkrieg die meisten europäischen Länder das Frauenstimmrecht einführten, blieb die Schweiz ein Sonderfall. Laut Claudia Weilenmann trauten sich die Frauenbewegungen nicht, selbstbewusst ihre Rechte einzufordern. Sie stellten sich vielmehr in den Dienst der Geistigen Landesverteidigung und warben mit „vorbildlicher Staatsbürgerinnenschaft, sozialem und karitativem Engagement sowie weiblicher Berufstätigkeit um die Anerkennung ihrer Rechte“ (Weilenmann 1998: 1.2, 2).¹

Diese Haltung des Abwartens und Bittens behielten die Frauenbewegungen auch in den 50er Jahren bei. Frauenanliegen rückten in den Hintergrund. Die Rolle der Frau als Hausfrau und Mutter wurde wieder zum vorherrschenden Rollenbild (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 9). Auch durch die aufkommende Konsumgesellschaft wird die Frauenrolle lediglich um einen weiteren Aspekt erweitert, demjenigen der „gepflegten, modernen und fachkundigen Hausfrau“ (Weilenmann 1998: 1.2, 9). Dass immer mehr Frauen und Mütter einem Beruf nachgehen, wird ausgeblendet.

Bezüglich der Stellung der Frauen gab es in der Schweiz zahlreiche politischen Veränderungen und Entwicklungsschritte.

1950 stellt Peter von Roten, der Ehemann von Iris von Roten, bei der Revision des Nationalratswahlgesetzes den Antrag, den Frauen das passive Wahlrecht zu erteilen. Dieser Vorschlag wird jedoch abgelehnt (vgl. Weilenmann 1998: 2.1, 8). Im gleichen Jahr schlägt der Schweizer Verband für Frauenstimmrecht (SVF) dem Bundesrat vor, das Frauenstimmrecht einzuführen, indem man in einer Neuinterpretation des Begriffs des „stimmberechtigten Schweizer“ beide Geschlechter einschliesst (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 10). Auch diesem Vorschlag folgt der Bundesrat nicht.

¹ Wenn ich im Folgenden die Geschichte des Frauenstimmrechts in der Schweiz nachzeichne, so halte ich mich hauptsächlich an Claudia Weilenmann (1998).

1951 legt der Bundesrat einen Bericht vor, indem er eine eidgenössische Vorlage zur Einführung des Frauenstimmrechts als verfrüht erachtet (vgl. Weilenmann 1998: 2.1, 8). Auch hinsichtlich beruflicher Fragen müssen die Frauen eine Niederlage einstecken. Die Forderungen nach gleichem Lohn für gleichwertige Arbeit vonseiten des Bundes Schweizerischer Frauenorganisationen (BSF) und weiblicher Berufsverbände bleibt erfolglos (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 10).

Am 3. März 1957 wird in einer Vorlage zum Zivilschutz abgestimmt, welche neu auch ein Zivilschutzobligatorium für Frauen vorsieht. Dies löst nationale Proteste von Frauenorganisationen aus, die „keine neuen Pflichten ohne zusätzliche politische Rechte“ wollen (Weilenmann 1998: 2.1, 9). Damit die Vorlage nicht gefährdet wird, kündigt der Bundesrat eine nationale Abstimmung über die Einführung des Frauenstimmrechts an. Dieser Plan ging jedoch nicht auf, da die männlichen Stimmberechtigten die Vorlage ablehnten (vgl. Weilenmann 1998: 2.1, 9).

1958 findet in Zürich die zweite SAFFA (Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit) zum Thema „Lebenskreis der Frau in Familie, Beruf und Staat“ statt (die erste Ausstellung 1928 hatte das Thema „Erwerbsarbeit“). Bei der Ausstellung wird für den Lebenslauf einer Frau das folgende Dreiphasenmodell propagiert: „Erwerbstätigkeit bis zur Heirat, Mutterschaft, Rückkehr ins Erwerbsleben“ (Weilenmann 1998: 1.2, 10). Unangetastet bleibt die Rolle der Frau in der Familie als „Hort der Geborgenheit“ (Weilenmann 1998: 1.2, 10). Gleichzeitig mit der SAFFA erscheint das feministische Werk *Frauen im Laufgitter* von Iris von Roten. Darin prangert sie offen die Missstände der gesellschaftlichen Rolle der Frau an und fordert radikale Änderungen. Das Buch wird von der Presse heftig kritisiert und auch Frauenverbände distanzieren sich davon (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 10).

1959 ist das Jahr der ersten eidgenössischen Volksabstimmung zur Einführung des Frauenstimmrechts. Die Ausgangslage für die Annahme der Vorlage stand dabei unter keinem guten Vorzeichen, da in den Jahren zuvor kantonale Abstimmungen dazu stets abgelehnt wurden. Nur im Kanton Basel-Stadt wurden die Bürgergemeinden dazu ermächtigt, das Frauenstimmrecht einzuführen, wovon die Gemeinden Riehen und die Stadt Basel auch Gebrauch machten (vgl. Weilenmann 1998: 2.1, 10). Die eidgenössische Vorlage wird hingegen am 1. Februar mit 66,9% Nein-Stimmen abgelehnt. Die Frauenbewegungen reagieren mit Unmut, radikalere Proteste bleiben jedoch aus. Nur in Basel kommt es darauf zum Streik von 50 Lehrerinnen. Der Grossteil der Frauenorganisationen jedoch rügt diesen Streik als „Akt des zivilen Ungehorsams“ (Weilenmann 1998: 1.2, 11).

Trotz der verlorenen eidgenössischen Abstimmung sind die kantonalen Vorlagen in den Kantonen Waadt, Neuenburg und Genf wenig später erfolgreich und führen zur Einführung des Frauenstimm- und Wahlrechts (vgl. Weilenmann 1998: 2.1, 10).

2.4 Ab 1968: Aufbruch und Einführung des Frauenstimmrechts

Im Jahr 1968 kommt Dynamik in die Frauenstimmrechtsdebatte. Der Bundesrat will die Europäische Menschenrechtskonvention nur unter Vorbehalten unterzeichnen. Grund dafür ist insbesondere das fehlende Stimm- und Wahlrecht für Frauen (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 12). Dagegen wehrt sich eine neu formierte Frauenbewegung und fordert „die politischen Rechte als Menschenrechte“ ein (Weilenmann 1998: 1.2, 12). Diese neue autonome Frauenbewegung entstand im Gefolge der Jugend- und Studentenbewegung (vgl. Weilenmann 1998: 1.3, 1). Sie kritisiert die männerdominierte neue Linke, welche die Unterdrückung der Frau nur als „Nebenproblem sieht, das sich mit der angestrebten Aufhebung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft von selbst lösen wird“ (Weilenmann 1998: 1.3, 1). Auch kritisiert die neue Frauenbewegung die traditionellen Frauenverbände, die sich zu oft angepasst hätten und sich nie wirklich durchsetzen konnten (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 12). Der erste öffentliche Auftritt der neuen Frauenbewegung fand bei der Feier zum 75-jährigen Bestehen des Frauenstimmrechtsvereins statt. Dort kritisieren Mitglieder der neuen Frauenbewegung mit der Sprecherin Andrée Valentin die unterwürfige Haltung des Vereins und werfen ihm vor, sich nie aktiv für das Frauenstimmrecht eingesetzt zu haben (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 12).

Am 1. März 1969 kommt es zum sogenannten „Marsch nach Bern“. Dabei fordern 5000 Personen, angetrieben von den neuen Stimmrechtsvereinen Zürich und Basel, vor dem Bundeshaus die sofortige Verwirklichung des Frauenstimm- und Wahlrechts. Die traditionellen Frauenverbände bleiben indes bei ihrem alten Proteststil und halten gleichzeitig eine Versammlung im Berner Kursaal ab (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 12).

1971 kommt es dann schliesslich zur zweiten eidgenössischen Abstimmung über die Einführung des Frauenstimm- und Wahlrechts. Diesmal wird die Vorlage mit 65,7% Ja-Stimmen angenommen (vgl. Weilenmann 1998: 2.1, 11).

In den darauffolgenden eidgenössischen Wahlen schaffen es 10 Frauen in den Nationalrat (5%) und mit Lise Girardin (FDP, Genf) wird die erste Frau in den Ständerat gewählt (vgl. Weilenmann 1998: 2.3, 3).

Laut Claudia Weilenmann sahen sich die traditionellen Frauenverbände nach der eidgenössischen Einführung des Stimm- und Wahlrechts für Frauen am Ziel. Für die neue junge Generation von Frauen war dies jedoch lediglich ein erster Schritt zur vollkommenen Gleichberechtigung (vgl. Weilenmann 1998: 1.2, 12).

Denn auch nach der Einführung des Frauenstimm- und Wahlrechts waren Frauen und Männer noch lange nicht gleichgestellt. So dauerte es beispielsweise 13 Jahre bis mit Elisabeth Kopp die erste Frau als Bundesrätin gewählt wurde. 6 weitere Jahre dauerte es, bis 1990 Appenzell Innerrhoden als letzter Kanton zwangsweise per Bundesgerichtsentscheid das Frauenstimm- und Wahlrecht einführte.

3. Theoretische Konzepte

In diesem Kapitel folgt die Beschreibung der theoretischen Konzepte, auf die sich die spätere Analyse stützt. In Kapitel 3.1 wird zuerst das Figurenkonzept von Henry M. Taylor und Margrit Tröhler vorgestellt, welches die wichtigsten Begriffe der Figurenanalyse definiert. In Kapitel 3.2 folgt die Darstellung des Bechdel-Tests.

3.1 Figurenkonzept

Wenn man sich mit Figuren im Film beschäftigt, stösst man auf verschiedenste Begriffe wie *Körper*, *Charakter*, *Rolle* oder *Typ*, die sich ähneln und teilweise auch überlappen.

Bevor wir mit der Figurenanalyse beginnen können, braucht es deshalb eine klare Terminologie, um die Begriffe voneinander abzugrenzen. Ich stütze mich hierbei wesentlich auf den Aufsatz „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“ von Henry M. Taylor und Margrit Tröhler.

Der Begriff der *Figur* wird als allgemeiner, neutraler Oberbegriff verwendet (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 149). Die AutorInnen unterscheiden bei den Facetten einer filmischen Figur grundsätzlich zwischen vier Ebenen: „ausserfilmisch/referentiell“, „vorfilmisch“, „filmisch“ und „inter- oder transtextuell“ (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 138).

Der Begriff *Person* bezeichnet den ausserfilmischen, realen Menschen. Da der Begriff nicht klar zwischen realen Personen und Kunstfiguren abgegrenzt werden kann, raten Taylor/Tröhler also davon ab, den Begriff der Person in der Filmwissenschaft zu analytischen Zwecken zu gebrauchen (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 138).

Wenn eine Person bewusst schauspielerische Leistungen vollbringt, wird sie zum *Schauspieler* als vorfilmisches Element (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 138). Im Film wird dann der Schauspieler automatisch zum *Darsteller*, da dieser von den Zuschauern als primär konstruierte fiktionale Figur wahrgenommen wird (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 139). Der Schauspieler wird also nicht mehr als die ausserfilmische Person wahrgenommen, sondern als Verkörperung einer Figur.

Der ausserfilmische *Körper* ist die materielle Grundlage einer Figur. Im Film wird der menschliche Körper als Facette der Filmfigur genutzt, da er im und durch den Film inszeniert

wird (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 139). Der inszenierte Körper erhält im Film also eine grosse Präsenz und wird zum Träger einer „versinnlichten Bedeutung“ (Taylor/Tröhler 1999: 140).

Dabei hängt der Begriff des Körpers eng mit demjenigen des *Typs* zusammen. Dieser wird von den AutorInnen hauptsächlich über die körperlich nach aussen getragenen Merkmale definiert (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 146). Die körperlichen Merkmale des Schauspielers und dessen Habitus implizieren meist auch schon ein bestimmtes Handlungsprogramm, das jedoch nicht erfüllt werden muss (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 146).

Beim Typ kann zwischen zwei Ausrichtungen unterschieden werden: Eine Figur kann als Typ eine soziale Gruppe oder Klasse repräsentieren. Dies ist als referentieller Verweis zu deuten, der historisch verankert ist, sich aber mit der Zeit verändern kann (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 146). Die zweite Ausrichtung ist der Typ als „Verkörperung einer abstrakten Personen-Idee“ (Taylor/Tröhler 1999: 147). Hier ist der Typ als „attributive Veräusserung eines Handlungsprogramms (Rolle)“ zu verstehen (Taylor/Tröhler 1999: 147).

Der Begriff der *Rolle* weist über den Film hinaus und bezeichnet ein „kulturbedingtes Muster“, das neben einem „Bündel von attributiven Eigenschaften“ ein Handlungsprogramm enthält (Taylor/Tröhler 1999: 148). Rollen können künstlich oder wirklichkeitsnah sein: Künstliche Rollen sind entweder transtextuell bestimmt oder an ein spezifisches kinematographisches Genre gebunden (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 148); wirklichkeitsnahe Rollen sind hingegen eher referentiell, da diese auch ausserfilmisch im Alltag häufig auftreten. Künstliche und wirklichkeitsnahe Rollen beeinflussen sich wechselseitig (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 148).

Ein zentraler Begriff in der Figurenanalyse ist der Begriff des *Charakters*. Grundsätzlich bezeichnet der Charakter die konstante geistige Eigenart eines Menschen und nicht dessen aktuellen Gemütszustand (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 140). In der Figurenanalyse reicht diese Definition jedoch nicht aus. Da der latente Charakter im Film erst durch gewisse Handlungen einer Figur zu Tage tritt, werden auch diese ebenso wie die Entwicklung der Figur darunter verstanden. Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass man unter Charakter „die individualisierten psychischen Eigenschaften, die Entwicklungen und Verhaltensweisen einer fiktionalen Konstruktion als Analogon zu einer ganzheitlichen Person“ versteht (Taylor/Tröhler 1999: 141).

Da der Charakter einer Figur im Film nicht direkt äusserlich sichtbar ist, muss dieser über das Sein und Wirken einer Figur analysiert werden (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 141). Dabei ist wichtig zu erwähnen, dass der Charakter einer Figur innerhalb eines Films nicht konstant bleiben muss, sondern sich auch verändern kann (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 141f.).

Auch ist der Charakter einer Figur nicht immer gleich ausgearbeitet. Man kann dabei zwischen „runden“ und „flachen“ Charakteren unterscheiden (die Unterscheidung stammt von E.M. Forster, zit. n. Taylor/Tröhler 1999: 142). Unter einem runden Charakter versteht man eine Figur, die ausgearbeitete, mehrdimensionale Charaktereigenschaften und ein tiefes Innenleben besitzt. Im Gegensatz dazu stehen die Figuren mit einem flachen Charakter, die nur oberflächliche, leicht erkennbare Charaktereigenschaften besitzen ohne tiefes Innenleben. Entscheidend, ob eine Figur einen runden Charakter besitzt, ist ihre Position in der Figurenhierarchie, da meist nur die Hauptfiguren und ein enger Kreis an Nebenfiguren als runder Charakter ausgearbeitet sind (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 142).

Was zeichnet wiederum eine *Hauptfigur* aus? Die Hauptfigur steht im Zentrum der Handlung und definiert somit den hauptsächlichen Handlungsstrang. Sie erhält die grösste Leinwandpräsenz und besitzt den ausgearbeitetsten Charakter, welcher eine wichtige Funktion für die emotionale Einbindung der Zuschauer entfaltet. Zudem wird der Film meist aus der Perspektive der Hauptfigur wahrgenommen und so durch sie fokalisiert (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 143). Neben der Hauptfigur können „sekundäre Hauptfiguren, eigentliche Nebenfiguren, funktionale Figuren und Hintergrunds- oder Dekorfiguren“ in einem Film auftreten. Die drei letztgenannten werden von den AutorInnen auch als Drittfiguren bezeichnet (Taylor/Tröhler 1999: 143).

Eine wichtige Unterscheidung hinsichtlich der Figurenhierarchie ist jene zwischen der Erzählfunktion einer Figur auf der narrativen Ebene und derjenigen bezüglich ihrer sozialen Formation (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 144). Die Figurenhierarchie auf der narrativen Ebene bezeichnet die Wichtigkeit einer Figur für den Handlungsverlauf. Jedoch ist eine Figur stets auch in ein soziales Gefüge eingebettet. So müssen bei einer Analyse auch immer die soziale Nähe und Distanz unter den Figuren einbezogen werden (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 144). Beispielsweise können zwei Figuren hinsichtlich ihrer sozialen Formation gleichgestellt, aber bezüglich ihrer Hierarchie auf der narrativen Ebene unterschiedlich positioniert sein.

Eine einzelne Figur kann entweder gesamthaft attributiv beschrieben werden oder differentiell über einzelne Facetten. Wichtig ist, dass eine Figur immer in Bezug zu den anderen Figuren im Film gesetzt wird (vgl. Taylor/Tröhler 1999: 149). Für diese Arbeit bedeutet dies, dass es nicht reicht, bloss die weiblichen Figuren zu analysieren, sondern auch die männlichen Figuren müssen einer Analyse unterzogen werden. Nur so ist ein Vergleich möglich und die Hierarchie auf der narrativen Ebene und der sozialen Formation ersichtlich.

3.2 Bechdel-Test

Die Beziehung zwischen den Figuren, insbesondere den weiblichen, zieht auch der Bechdel-Test in Betracht, allerdings aus der Perspektive der Rezeption. Somit bietet der Bechdel-Test

einen zusätzlichen Blickwinkel und kann als interessante Ergänzung zur Figurenanalyse gesehen werden.

Der Bechdel-Test geht zurück auf den Comic *Dykes to Watch Out For* von Alison Bechdel (1986: 22). Darin geht es unter anderem um zwei Frauen, die ins Kino gehen. Die eine Frau sagt, dass sie nur in einen Film geht, wenn dieser die folgenden drei Fragen erfüllen kann:

- 1.) Hat der Film mehr als zwei benannte Frauenfiguren?
- 2.) Sprechen die Frauen miteinander?
- 3.) Sprechen sie auch über andere Themen als über Männer?

Der Bechdel-Test bekam Ende des Jahres 2013 neuen Aufwind und grösseres Medieninteresse, als vier schwedische Kinos mit der Unterstützung des staatlich finanzierten Schwedischen Filminstituts den Test als Filmbeurteilung einführten (vgl. Hemmes 2013: 1). Filme, die den Bechdel-Test erfüllen, werden mit einem „A-Rating“ ausgezeichnet. Einerseits geht es um die Frage, wie viele Filme diese Kriterien erfüllen. Andererseits will man langfristig die Produktion solcher Kriterien erfüllenden Filme erhöhen, um das gesellschaftliche Rollenverständnis von Frauen zu verbessern (vgl. Hemmes 2013: 1).

An dieser Stelle kommt die Frage auf, ob Filme, die den Bechdel-Test bestehen, automatisch als frauenfreundlich gelten? Ein solcher Zusammenhang ist indes keineswegs zwingend. Der Bechdel-Test hält nur fest, ob die drei oben stehenden Kriterien erfüllt wurden und kann damit etwas über die Präsenz und die Interaktion von weiblichen Figuren aussagen. Ein Film kann jedoch alle drei Kriterien erfüllen und trotzdem nicht als besonders frauenfreundlich gelten.

Der Bechdel-Test wird in dieser Arbeit berücksichtigt, da Kurt Frühs Filme nicht auf völlig fiktionalen Begebenheiten beruhen, sondern auf eine soziale Realität verweisen. Deshalb kann man annehmen, dass es in diesen Filmen prominent eingesetzte Frauenfiguren gibt, die zudem auch über etwas anderes als über Männer miteinander sprechen. Der Bechdel-Test ist somit ein durchaus interessanter Indikator zur Beurteilung des Frauenbildes in einem Film.

4. Analyse

In den Unterkapitel 4.1 bis 4.3 folgt die genaue Figurenanalyse und die Auswertung des Bechdel-Tests der Filme *POLIZISCHT WÄCKERLI*, *CAFÉ ODEON* und *DER FALL*, welche die Eckpfeiler dieser Arbeit bilden.

Warum wurden gerade diese drei Filme zur genauen Figurenanalyse ausgewählt?

POLIZISCHT WÄCKERLI (1955) war Kurt Frühs erster abendfüllender Spielfilm und steht somit für den Beginn von Frühs grosser Filmkarriere. *CAFÉ ODEON* kam 1959 heraus, im gleichen

Jahr als in der Schweiz das Frauenstimmrecht abgelehnt wurde. DER FALL (1972) war Kurt Frühs letzter Film, nachdem ein Jahr zuvor das Frauenstimmrecht eidgenössisch eingeführt worden war.

Jedoch finden auch weitere Filme von Kurt Früh Eingang in diese Arbeit und werden in Kapitel 4.4 mittels einer quantitativen Analyse besprochen.

4.1 Polizischt Wäckerli

POLIZISCHT WÄCKERLI basiert auf der gleichnamigen populären Radiohörspielserie, die von Schaggi Streuli verfasst wurde. Laut Kurt Früh (1975: 125) waren die Strassen leergefegt, wenn *Polizist Wäckerli* im Radio lief. Es wurden sogar offizielle Termine extra deswegen verschoben (vgl. Früh 1975: 125). Aus diesem Grund wurde später auch der Film POLIZISCHT WÄCKERLI zu einem grossen Publikumserfolg.

4.1.1 Synopsis

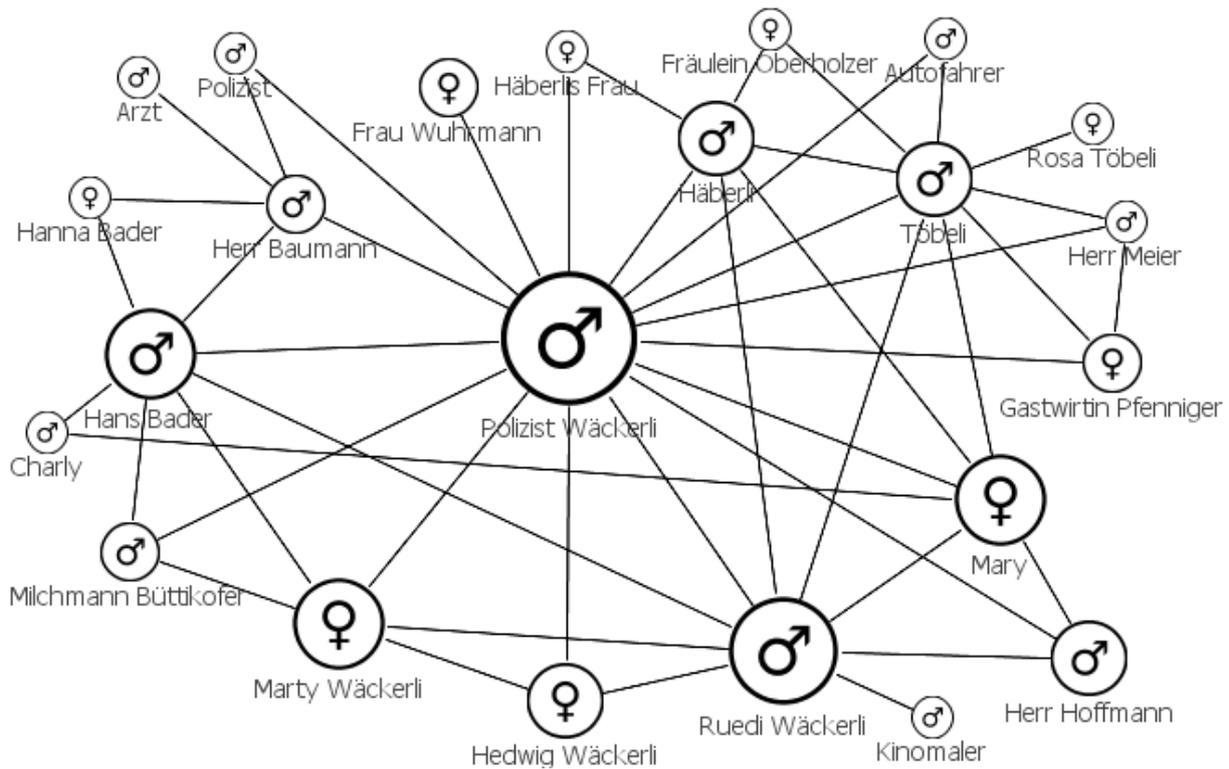
Wie der Titel bereits erwähnt, steht in POLIZISCHT WÄCKERLI ein Polizist namens Wäckerli im Mittelpunkt. Er hat als Familienoberhaupt und als Polizist in dem fiktiven Dorf Allenwil mit einigen Problemen zu kämpfen. Sein Sohn Ruedi ist in der Lehre unglücklich und will lieber kreativ tätig sein. Zudem lebt dieser über seine Mittel und gerät in den Verdacht, 10'000 Franken aus der Gemeindekasse gestohlen zu haben. Seine Tochter Marty hat sich in Bader, den Gehilfen des Milchmanns, verliebt, welcher 50 Franken aus der Kasse seines Meisters entwendet hat, wodurch er in Konflikt mit seinem ehemaligen Vormund kommt. Im Laufe des Films steigern sich die Probleme, doch am Ende des Films wird dank Polizist Wäckerli wieder alles gut.

4.1.2 Figurenanalyse

In diesem Unterkapitel werden nun die einzelnen Figuren in POLIZISCHT WÄCKERLI analysiert und die unter 3.1 vorgestellten Figurenkonzepte fruchtbar gemacht.

Zur besseren Übersicht der zahlreichen Figuren folgt zuerst eine Grafik zum Beziehungsnetz:

Grafik 1: Beziehungsnetz analysierter Figuren in POLIZISCHT WÄCKERLI



Die Grösse der Kreise symbolisiert die Bedeutung einer Figur für die Handlung. Für eine Verbindung zwischen den Figuren müssen die Personen miteinander gesprochen haben.

Die Figurenanalyse beginnt mit Polizist Wäckerli als zentraler Figur des Films und fährt mit seiner Familie fort. Danach folgen die Figuren, welche auch noch grossen Einfluss auf die Handlung haben in unbestimmter Reihenfolge (vgl. Grafik 1: mittelgrosse Kreise). Am Schluss folgen die Drittfiguren, welche nur noch geringe Bedeutung für die Geschichte des Films haben (vgl. Grafik 1: kleine Kreise).

Polizist Wäckerli (Schaggi Streuli)

Polizist Wäckerli ist die unbestrittene Hauptfigur des Films. Durch ihn wird die Handlung vorangetrieben, indem er versucht, Kriminalfälle aufzuklären und Familienprobleme zu lösen. Ein Blick auf das Beziehungsnetz der Figuren verdeutlicht seine übergeordnete Position. Lediglich mit fünf kleinen Drittfiguren kommt er nicht in Kontakt (vgl. Grafik 1).

Als Typ verkörpert er eine Art „Idealschweizer mit rauer Schale und edlem Kern“, wie es Aepli passend ausdrückt (Aepli 1976: 32). Schaggi Streulis runder Körper und sein ernstes Gesicht bilden die materielle Grundlage für diese harte Schale. Durch Polizist Wäckerlis strenge Ausdrucksweise („Bürschtl“, „Schluf“, „Sie sind en dumme Hagel“) wird sein ‚raubauziges‘ Auftreten noch verstärkt.

Durch seinen Charakter wird allerdings ersichtlich, dass er auch einen weichen Kern besitzt. Er ist pflichtbewusst und versucht, für alles eine gute Lösung zu finden. Polizist Wäckerli hat im Film zwei Rollen, die des Familienvaters und die des Polizisten. In beiden Rollen strahlt er Autorität aus und ist den anderen Figuren überlegen. Wenn er sich für eine bestimmte Rolle entscheiden muss, wählt er diejenige des pflichtbewussten Gesetzeshüters. Am besten ist dies in der Schlusszene ersichtlich, in der er wegen eines dringenden Telefonanrufs dem Familienausflug fernbleibt.

Hedwig Wäckerli (Margrit Rainer)

Hedwig Wäckerli ist nur eine Nebenfigur mit flachem Charakter. Ihre Beziehungen zu anderen Figuren beschränken sich auf ihre eigene Familie, da sie sich fast ausschliesslich zu Hause aufhält (vgl. Grafik 1). Erst ganz am Ende trifft sie beim geplanten Familienausflug mit Hans Bader auf eine andere Figur, wechselt dann aber mit ihm kein Wort.

Hedwigs einziges Ziel im Film ist dafür zu sorgen, dass es ihrem Mann und ihrer Familie gut geht. So zeigt sie auch keine grossen Gefühlsäusserungen, als ihr Mann einmal mehr ihren Geburtstag „vergisst“. Sie hat sich bezüglich ihrer sozialen Rolle ihrem Mann völlig untergeordnet. Das äussert sich auch in ihren Gesten, beispielsweise hilft sie ihrem Mann beim Anziehen. Auch ist es ziemlich befremdlich, dass sie von Polizist Wäckerli nicht wirklich als Frau wahrgenommen wird, so spricht dieser sie mit „Mutter“ an. Eine Szene, die das Verhältnis von Hedwig Wäckerli zu Polizist Wäckerli passend beschreibt, ist folgende: Am Tag von Hedwigs Geburtstag kehrt Polizist Wäckerli nach Hause zurück. Nachdem am Esstisch ein Streit zwischen Polizist Wäckerli und Ruedi eskaliert ist, stürmt Letzterer hinaus. Dazu sagt Hedwig Brote streichend: „Isch mer en schöne Geburtstag“. Polizist Wäckerli sagt darauf nur: „hmm... muess nomal zum Bütikofer zrug“ und verlässt ohne Abschied das Haus. In einer anderen Szene fragt sie ihn, was ihn bedrücke und wird daraufhin von ihm nur böse angeschnauzt. Wirklich übel nimmt Hedwig ihrem Ehemann das nicht. In einer Szene gegen Ende des Films wird sie von ihrem Mann sogar beschuldigt, dass Ruedi wegen ihr so auf die schiefe Bahn geraten sei. Dagegen kann sich Hedwig nicht richtig wehren und verdrückt eine Träne.

Hedwig Wäckerli übt alles in allem eine traditionelle Hausfrauen- und Mutterrolle aus und entwickelt sich während des Films als Charakter auch nicht weiter. Für die eigentliche Handlung des Films spielt sie keine grosse Rolle.

Marty Wäckerli (Eva Haefeli)

Marty ist die schüchterne Tochter von Polizist Wäckerli, die sich nicht traut, ihrem Vater zu widersprechen. Eigene Ziele und Wünsche versucht sie kaum durchzusetzen. So wehrt sie

sich auch nicht, als ihr Vater ihr verbietet, um 20 Uhr aus dem Haus zu gehen und das, obwohl sie volljährig ist. Für die narrative Ebene hat dies hingegen einen grossen Einfluss: Dadurch dass Marty nicht beim vereinbarten Treffpunkt aufkreuzt, betrinkt sich Hans Bader, stiehlt Geld und gerät so in kriminelle Geschäfte.

Sie hat einen hilfsbereiten Charakter und probiert, es allen Recht zu machen. So versucht sie in einer Szene am Anfang des Films, für ihren Bruder Geld vom Vater zu borgen. Wenn man sie als Typ beschreiben möchte, kann man sie als unscheinbares „nettes Mädchen von nebenan“ bezeichnen. Ihrer Tochterrolle bleibt sie dem ganzen Film hindurch treu; die Rolle der Freundin von Hans Bader füllt sie nie wirklich aus.

Ein weiterer interessanter Aspekt spricht Schauspielerinnen Eva Haefeli in einem Interview von 2005 auf dem Bonusmaterial der DVD an: Im Film komme nie zur Sprache, was Marty Wäckerli für einen Beruf erlernt, und sie bleibe den ganzen Film über nur zu Hause bei der Mutter. Dies entsprach gemäss Eva Haefeli auch schon 1955 nicht mehr der Realität (vgl. Haefeli 2005).

Ruedi Wäckerli (Peter Brogle)

Im Gegensatz zu seiner Schwester Marty weist Ruedi einen tiefer ausgearbeiteten Charakter auf. Er verfolgt seine Ziele und Wünsche vehement und lehnt sich vor allem gegen den autoritären Vater auf. Da er immer über seine Mittel lebt und nachts lange in den Lokalen bleibt, verursacht er Familienprobleme. Für die Handlung ist er die zweitwichtigste Figur nach Polizist Wäckerli. Im Gegensatz zu seiner Schwester kommt Ruedi auch mit mehr bedeutsamen Figuren in Kontakt und weist ein grösseres Beziehungsnetz auf (vgl. Grafik 1).

Man erhält sogar Einblick in sein Innenleben. Seine beiden Ziele sind die Heirat mit der Bardame Mary und sein Lebenstraum als Künstler. Sein Charakter macht als einziger auch eine Wandlung durch und Ruedi wird am Ende pflichtbewusster. So ist er am Ende auch wieder dazu bereit, auf der Kanzlei zu arbeiten, um seinem Vater die 3000 Franken zurückzuzahlen, die er bei einem Risikogeschäft verloren hat, das sich als Betrug entpuppt.

Mary (Blanche Aubry)

Die Bardame Mary ist die weibliche Figur mit der grössten Präsenz. Sie ist sich ihrer weiblichen Reize bewusst und setzt diese auch gerne ein: vor allem beim jungen Ruedi Wäckerli, dem sie so falsche Hoffnungen macht. So gestaltet er ihr kostenlos die Wand in der Chéry-Bar. Als Typ der Femme Fatale ist sie jedoch viel zu nett, denn sie hilft Ruedi später, als sie zu Polizist Wäckerli geht und sich bei diesem für ihn einsetzt. Mit ihrem französischen Akzent sowie ihrem Rauch- und Trinkverhalten könnte man sie eher als „Flittchen“ bezeichnen, das gegenüber den anderen weiblichen Figuren im Film einen Gegenpol bildet. Bemerkenswert ist auch, dass Mary während des gesamten Films ausschliesslich mit männlichen Figuren in Kontakt kommt

(vgl. Grafik 1). Ihr Charakter ist flach und ihre eigenen Ziele und Wünsche sind – abgesehen davon, dass sie Geld verdienen will – wenig ersichtlich.

Häberli (Emil Hegetschweiler)

Häberli ist eine Nebenfigur, die während des Films mehrmals auftaucht. Er hat einen gutmütigen und naiven Charakter, der jedoch nicht tiefgründig ist. Seine inneren Ziele und Wünsche bleiben verborgen. Deshalb überrascht es am Ende, dass er wegen Geldunterschlagung abgeführt wird.

Obwohl Häberli als Steuerbeamter gesellschaftlich höher gestellt sein müsste, verbringt er am liebsten seine Zeit mit Ruedi in einem Wirtshaus oder mit seiner Geliebten im Niederdorf. Dass er eine Ehefrau hat, wird erst am Ende ersichtlich und wirft die Frage auf, ob seine gutmütige Eigenschaft nicht eher eine gespielte Rolle war, und also nicht zum Charakter der Figur gehörte.

Hans Bader (Josef Scheidegger)

Hans Bader ist eine Nebenfigur mit wichtiger Funktion auf der narrativen Ebene. Durch seine kriminellen Handlungen und seine Liebe zu Marty Wäckerli steht er immer wieder im Fokus der Handlung. Er besitzt einen runden Charakter, welcher sich während des Films weiterentwickelt. Ist er zu Beginn noch ein schüchterner Milchmann, gewinnt er während des Films an Stärke. So gelingt es ihm auch, die soziale Hierarchie zu durchbrechen, indem er seinen ehemaligen Vormund angreift. Hans Bader wird es so möglich, mit seiner Vergangenheit abzuschliessen. Am Ende wandelt sich sein Verliererimage zu dem eines Gewinners, da er dank Wäckerlis Bürgschaft den Milchladen übernehmen kann. Zusätzlich gewinnt er Marty Wäckerli als Freundin.

Elektriker Töbeli (Armin Schweizer)

Töbeli kann als Typ des schelmischen Gauners angesehen werden, dem es im ganzen Film nur um Alkohol („Söidurscht“) und Essen („Gnagi“) geht. Für die Handlung des Films ist er insofern wichtig, als durch ihn viele kriminelle Konflikte ausgelöst werden. Töbelis Rolle kann man als wirklichkeitsnah beschreiben, wenn man ihn als eine Art „Stadtoriginal“ ansieht, den jeder kennt, ein kurioser Typ, mit dem aber niemand wirklich befreundet sein will. Sein flacher Charakter entwickelt sich während des Films nicht weiter, und er lernt somit auch nicht aus seinen Fehlern. Töbeli hat eine Frau, die ihn während seines Gefängnisaufenthalts besucht. Er ist ihr trotz misslicher Lage übergeordnet und zeigt keine Dankbarkeit, da sie ihm nur Früchte mitbringt.

Herr Hoffmann/Bindschädler (Ruedi Walter)

Herr Hoffmann ist ein Betrüger, der nur mit drei anderen Figuren in Beziehung steht (vgl. Grafik 1). Jedoch hat er eine wichtige Funktion, da er auf der narrativen Ebene die Handlung vorantreibt. Mary und Ruedi geraten durch Herrn Hoffmann oder Bindschädler, wie er mit richtigem Namen heisst, in finanzielle Schwierigkeiten und bangen um ihr Geld. Polizist Wäckerli kann schliesslich mit der Hilfe von Ruedi den Betrüger festnehmen. Dadurch nähern sich Vater und Sohn auch wieder an. Herr Hoffmann verkörpert als Typ in seinem geschneigten Anzug einen schmierigen Geschäftsmann. Sein einziges Ziel ist es, an Geld zu kommen.

Im Weiteren sind Drittfiguren in unbestimmter Reihenfolge aufgeführt, die einen flachen Charakter besitzen und eine geringe Präsenzzeit aufweisen. Dadurch dass sie meist nur funktionale Aufgaben haben, kann man sie anhand der Figurenkonzepte auch nicht tiefer analysieren.

Rosa Töbeli (Elfriede Volker)

Töbelis Frau besucht ihren Mann im Gefängnis und bringt ihm Früchte mit. Sonst erfährt man nichts über sie. Vor allem kann man sich fragen, wieso sie immer noch mit ihrem Mann zusammen ist. Als sie bei der Entlassung Töbelis aus dem Gefängnis auf ihn wartet, gehen sie zusammen zuerst in ein Wirtshaus. Später in einem Restaurant bittet Rosa Töbeli ihren Mann, keinen weiteren Alkohol mehr zu trinken. Daraufhin verlässt Töbeli mit einer Ausrede das Lokal, um sich an anderen Orten zu betrinken. Rosa Töbeli bleibt alleine zurück.

Gastwirtin Pfenninger (Marianne Hediger)

Sie kann man als funktionale Drittfigur bezeichnen. Im Film hat sie nur zwei kurze Auftritte. Auf der narrativen Ebene ist sie insofern wichtig, als sie Polizist Wäckerli anruft, da sie selbst mit Töbeli im Wirtshaus nicht fertig wird. Um das Problem zu lösen, braucht sie die starke Autorität Polizist Wäckerlis, da Töbeli sie nicht wirklich ernst nimmt und ihr überlegen ist. Sie ist somit nur eine Art Verbindungsfigur.

Herr Meier (Robert Messerli)

Er ist als Kunde im Gasthaus nur in einer kurzen Szene zu sehen. Als Zeuge zum Fall Töbeli mit der vermeintlich verschwundenen 50er Note ist Herr Meier bloss eine Hintergrundfigur. Über ihn persönlich erfährt man nichts.

Häberlis Frau (Marta Girard)

Häberlis Frau scheint eine typische Hausfrau zu sein. Sie wird vom Steuerbetrug ihres Mannes überrascht und mimt während der Abführung Häberlis eine traurige Dekorfigur im Hintergrund.

Fräulein Oberholzer, Häberlis Geliebte (Stephanie Glaser)

Sie ist der Stereotyp eines „Gold Diggers“, einer Frau die nur auf das Vermögen eines Mannes aus ist. Sie hat mit dem gutmütigen und naiven Häberli das perfekte Opfer gefunden.

Milchmann Bütikofer (Johannes Steiner)

Herr Bütikofer ist eine Figur mit einem flachen Charakter. Sein einziges Ziel besteht darin, Hans Bader als seinen Nachfolger aufzubauen, und deshalb verzeiht er ihm auch seine kriminelle Tat. Er ist für diesen eine Art Vaterfigur.

Frau Wuhrmann (Walburga Gmür)

Frau Wuhrmann ist eine Art Stereotyp einer nervenden, tratschenden, schrulligen Nachbarin, die Aufmerksamkeit sucht. Sogar als Typ ist sie flach gezeichnet, und für den Film stellt sie eine Art Running Gag dar, der für Unterhaltung sorgt. Zur Handlungsentwicklung trägt sie nichts bei, und sie wird auch von den anderen Figuren nicht wirklich ernst genommen. Obwohl Frau Wuhrmann nur mit Polizist Wäckerli in Kontakt kommt, redet die gesamte Familie Wäckerli über sie (vgl. Grafik 1).

Charly (César Keiser)

Charly ist ein „Freund“ von Hans Bader. Er hat einen eigensinnigen Charakter und denkt nur an sich selbst. So ist es ihm egal, dass dieser wegen ihm in finanzielle Schwierigkeiten gerät. Als Typ verkörpert er ein arrogantes Grossmaul, der Mary als Sexualobjekt behandelt. Sein erster Auftritt in der Chéry-Bar bleibt auch sein letzter. Auf der narrativen Ebene ist er ein weiterer Faktor, der Hans Bader ins Unglück stürzen lässt.

Hanna Bader (Josy Holsten)

Hanna Bader ist Hans Baders Mutter, die Verständnisprobleme hat und wohl auch ein bisschen geistig verwirrt ist. Sie ist in ihrer Szene die ganze Zeit um ihren Sohn besorgt und den Tränen nahe.

Herr Baumann (Max Knapp)

Herr Baumann ist Hans Baders ehemaliger Vormund. Sein grimmiges dickes Gesicht ist die materielle Grundlage seines böartigen Typs. In der sozialen Formation sieht er sich Hans Bader übergeordnet, wird dann aber von diesem eines Besseren belehrt.

Arzt (Sigfrit Steiner)

Er hat nur einen kurzen Auftritt, als er Herrn Baumann verarztet, und ist deshalb als Drittfigur zu betrachten.

Polizist (Oskar Hoby)

Auch er hat nur einen kurzen Auftritt, als Herr Baumann verhört wird, und ist deshalb als Drittfigur zu betrachten.

Autofahrer (Alfred Schlageter)

Eine weitere Drittfigur, mit der Töbeli in einen Autounfall verwickelt ist.

Kinomaler (Rainer Litten)

Taucht nur am Ende kurz auf, um Ruedi von einer Malerkarriere abzuraten.

4.1.3 Bechdel-Test

Nach der qualitativen Figurenanalyse wird in diesem Kapitel der Fokus noch genauer auf die weiblichen Figuren und ihre Beziehung untereinander gelegt. Dabei werden sämtliche Frauenfiguren einbezogen und der unter 3.2 vorgestellte Bechdel-Test angewendet.

1.) Hat der Film mehr als zwei benannte Frauenfiguren?

Dieser Aspekt ist erfüllt. Es kommen im Film neun namentlich genannte, weibliche Figuren vor: Hedwig Wäckerli, Marty Wäckerli, Mary, Frau Wuhrmann, Gastwirtin Pfenninger, Fräulein Oberholzer, Hanna Bader, Rosa Töbeli und Frau Häberli.

2.) + 3.) Sprechen die Frauen miteinander? Und: Sprechen sie auch über andere Themen als über Männer?

Es dauert über eine halbe Stunde, bis die ersten Worte zwischen weiblichen Figuren fallen. Marty fragt ihre Mutter, ob sie Freude an der neuen Jacke habe, was diese bejaht. Aber es ist fraglich, ob man diese zwei Sekunden tatsächlich schon als Gespräch werten kann.

Das zweite Gespräch findet nach einer Stunde statt, als Marty ihre Mutter fragt, was mit Polizist Wäckerli los sei. Der zweite Punkt des Bechdel-Tests ist hiermit erfüllt, der dritte allerdings nicht.

Das dritte Gespräch folgt 20 Minuten später. Marty und ihre Mutter reden über die mögliche Bürgschaft Wäckerlis für Hans Baders Geschäft. Punkt 3 ist also hiermit immer noch nicht erfüllt.

Ungefähr weitere 20 Minuten später folgt das nächste Gespräch, in dem Hedwig Wäckerli Mary fragt, wo der „Vater“ wohl bleibe. Auch hier ist ein Mann Gesprächsgegenstand.

Fazit: POLIZISCHT WÄCKERLI hat den Bechdel-Test nicht bestanden. Punkt 1 wurde mit neun Figuren deutlich erfüllt; Punkt 2 mit vier kurzen Gesprächen knapp ebenfalls. Das Zwei-Sekunden-Gespräch über die Jacke von Hedwig kann aber nicht wirklich als Erfüllung für Punkt 3 gelten.

4.2 Café Odeon

Mit CAFÉ ODEON ging Kurt Früh persönlich durch eine schwere Zeit. Er hatte während der Entstehung des Films seinen Glauben an das Drehbuch verloren und litt unter Depressionen (vgl. Früh 1975: 144). Mit seinem schlechten Gefühl sollte Kurt Früh Recht behalten. Der Film fiel beim Publikum sowie bei den Filmkritikern durch und fuhr einen grossen Verlust ein (vgl. Früh 1975: 145).

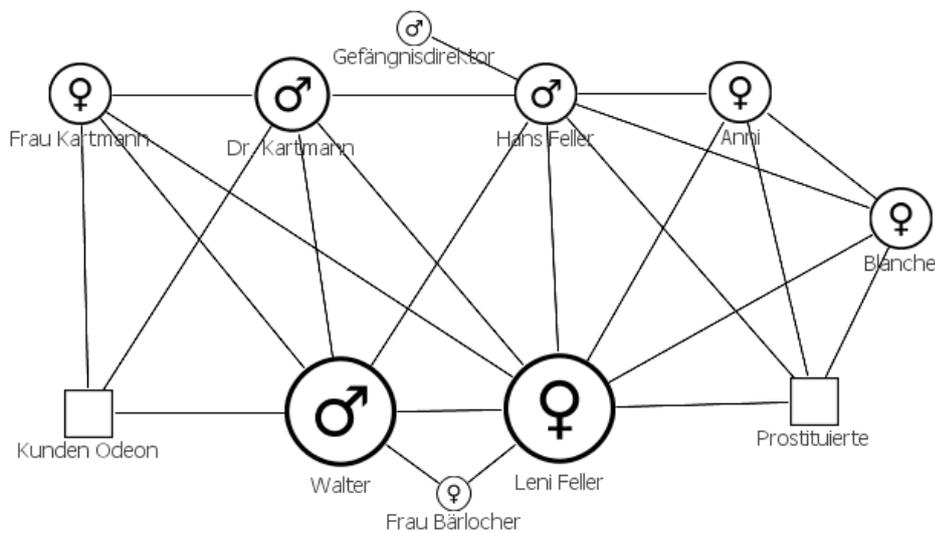
4.2.1 Synopsis

Da ihr Mann im Gefängnis sitzt, kommt die dreissigjährige Leni Feller zu ihrer Schwester nach Zürich. Ihre Schwester, die als Prostituierte arbeitet, wird bald darauf von einem reichen Kunden auf eine Italienreise eingeladen. Leni Feller bleibt allein in Zürich zurück und versucht bald darauf selbst, sich ihr Leben als Prostituierte zu verdienen, scheitert aber an ihrer Persönlichkeit. Ausserdem wird sie von zwei Prostituierten verprügelt, die Leni als neue Konkurrenz betrachten. Der Professor Dr. Albin Kartmann versucht, ihr zu helfen. Leni Feller verliebt sich in ihn und gefährdet damit dessen Ehe. Dies versucht Walter, der Oberkellner im Café Odeon, zu verhindern, unter anderem indem er Leni mit zu sich nach Hause nimmt. Am Ende kommt es zu einem heftigen Aufeinandertreffen zwischen Leni und ihrem Ehemann; Hans Feller, der aus dem Gefängnis ausgebrochen ist, um seine Frau zu suchen, findet sie also bei Walter. Leni flieht und stürzt sich verzweifelt in die Limmat, doch Hans kann sie aus dem kalten Wasser holen, und sie schöpft neuen Mut.

4.2.2 Figurenanalyse

In diesem Unterkapitel werden nun die einzelnen Figuren in CAFÉ ODEON analysiert und die unter 3.1 vorgestellten Figurenkonzepte fruchtbar gemacht. Zur besseren Übersicht der zahlreichen Figuren folgt auch hier zuerst eine Grafik zum Beziehungsnetz:

Grafik 2: Beziehungsnetz analysierter Figuren in CAFÉ ODEON



Die Grösse der Kreise symbolisiert wiederum die Bedeutung einer Figur für die Handlung. Für eine Verbindung zwischen den Figuren müssen die Personen miteinander gesprochen haben.

Die Figurenanalyse beginnt mit den beiden Hauptfiguren Walter sowie Leni Feller. Danach folgen die Figuren, welche ebenfalls grossen Einfluss auf die Handlung haben in unbestimmter Reihenfolge (vgl. Grafik 2: mittelgrosse Kreise). Am Schluss folgen die Drittfiguren, welche nur noch geringe Bedeutung für die Geschichte des Films haben (vgl. Grafik 1: kleine Kreise). Dabei werden aus dem Grund ihrer überschaubaren Bedeutung für die Handlung, die Kunden des Café Odeon sowie die Prostituierten zusammengefasst betrachtet.

Kellner Walter (Emil Hegetschweiler)

Walter kann als Hauptfigur angesehen werden, da er nicht nur eine zentrale Figur in der Diegese ist, sondern auch als Voice-over das Geschehen kommentiert. Jedoch erreicht er in seiner Rolle erst nach etwa 3/5 des Films seine volle Präsenz auf der Leinwand. Auf der narrativen Ebene hat Walter als Voice-over eine wichtige Funktion, da er die Zuschauer in die Geschichte einführt und wichtige Hintergrundinformationen preisgibt. Als Figur greift er erst in der zweiten Hälfte des Films so richtig ein, indem er Leni zu sich nach Hause holt. Walter durchlebt im Film auch einen sozialen Rollenwechsel: Hat er zu Beginn die Rolle des pflichtbewussten Kellners, so schlüpft er, als Leni bei ihm wohnt, in eine Vaterrolle. Diese Rolle wird allerdings von Leni abgelehnt und Walter muss seinen Wunsch nach sozialer Nähe aufgeben. Walters Charakter ist durchaus rund und mehrdimensional. Er ist hilfsbereit und kann sich in die Situation anderer Figuren hineinversetzen.

Leni Feller (Margrit Winter)

Wenn man die narrative Handlungsebene ohne Voice-over betrachtet, so ist wohl eher Leni die zentrale Hauptfigur. Da die Voice-over jedoch Walter gehört, kann man für CAFÉ ODEON von zwei Hauptfiguren sprechen. Auf der narrativen Ebene treibt Leni die Handlung voran, da es im Film um ihre Geschichte geht, die sich vor unseren Augen abspielt. Die Figur besitzt einen ziemlich labilen Charakter, mit anderen Worten, den Charakter eines erwachsenen Kindes. Leni ist ziemlich unsicher und verblendet. Sie strebt nach einem schöneren Leben, und ihr Traum ist es, dass sie von einem Mann gerettet, sprich: aus dem Wasser gezogen wird, der sie nach Italien (oder weiter weg) mitnimmt. Obwohl Leni auf der narrativen Ebene die Hauptfigur verkörpert, ist sie eine schwache Frauenfigur. Sie braucht immer Männer als Unterstützung und würde alleine untergehen: zuerst die Hilfe von Dr. Kartmann, dann die von Walter und zuletzt diejenige ihres Mannes Hans Feller. Während des Films gerät sie mehrfach in Rollenkonflikte. In der Rolle als Prostituierte kann sie weder charakterlich noch körperlich überzeugen. In die ihr von Walter zugeschriebene Tochterrolle kann sie sich zwar einfühlen, aber zerbricht letztlich daran. Im Grunde kann man Leni als Figur sehen, die im ganzen Film auf der Suche nach einer für sie passenden Rolle ist.

Hans Feller (Hans Gaugler)

Hans Feller verkörpert schon mit seinem starren Blick, seinen weit aufgerissenen Augen und hohen Wangenknochen den Typ eines psychotischen Mörders. Soweit kommt es allerdings nicht. Man würde ihm aber durchaus zutrauen, bei der Suche nach seiner Frau über Leichen zu gehen. Er fühlt sich von Leni verraten, da sie, ohne ihm etwas davon zu sagen, nach Zürich flieht und so seine soziale Autorität untergräbt. Sein Charakter ist flach und auf narrativer Ebene greift er erst am Schluss wirklich in die Geschichte ein, wodurch es zum dramatischen Ende kommt.

Dr. Albin Kartmann (Erwin Kohlund)

Dr. Kartmann ist eine Nebenfigur, deren grösstes Ziel es ist, einen Verlag für sein Buch zu finden. Als Typ repräsentiert er die akademische Elite. Sein hilfsbereiter Charakter führt ihn in Kontakt mit Leni, was ihm durch ihre Anhänglichkeit einige Probleme bereitet. Seine Rolle als guter pflichtbewusster Ehemann kommt daher immer mehr ins Wanken. Er verstrickt sich in Lügen und liefert seiner Frau keine Erklärungen, obwohl er an sich nichts Verwerfliches getan hat.

Lily Kartmann (Eva Langraf)

Lily Kartmann ist die Frau von Professor Kartmann. Als sie hinter seine Treffen mit Leni kommt, traut sie sich trotz klarer Beweise nicht, ihren Ehemann darauf anzusprechen. Selbst als durch

Hans Feller die ganze Wahrheit ans Licht kommt, fragt sie nicht genauer nach. Sie hat Angst, ihre Rolle als Ehefrau zu verlieren und ordnet sich ihrem Ehemann diskussionslos unter.

Anni Neuenschwander (Sylvia Frank)

Anni ist Lenis Schwester und auf der narrativen Ebene nur am Anfang als Bezugsperson für Leni wichtig. Ihr Charakter ist flach. Anni präsentiert ihren Körper in aufreizender Wäsche und verkörpert den Typ der fröhlichen Prostituierten.

Blanche (Blanche Aubry)

Wenn Anni die fröhliche Prostituierte verkörpert, dann ist Blanche die traurige Prostituierte. Sie entspricht wohl mehr dem Stereotyp einer klassischen Prostituierten. Sie ist eigensinnig, alkoholabhängig, gemein und beklagt ihr Leben. Optisch stellt sie in ihrem braven Nachthemd ihren Körper im Gegensatz zu Anni auch nicht besonders zur Schau. Auf der narrativen Ebene prägt Blanche die Geschichte, indem sie das Leben für Leni schwerer macht.

Im Weiteren folgen Drittfiguren in unbestimmter Reihenfolge, die einen flachen Charakter besitzen und eine geringe Präsenzzeit aufweisen. Dadurch, dass sie meist nur funktionale Aufgaben haben, kann man sie auch nicht tiefer analysieren.

Prostituierte

Unter diesem Punkt werden die namenlosen ‚leichten Mädchen‘ zusammengefasst. Sie alle besitzen einen flachen Charakter und inszenieren ihren Körper. Für die Handlung spielen sie keine grosse Rolle, man nimmt sie als Sexualobjekte wahr. Beispielhaft dafür ist die Stripperin in der Nachtbar, welche auch das Cover der DVD zierte, obwohl ihr im Film keine andere Funktion zukommt, als sich sexy zu präsentieren.

Gefängnisdirektor (Alfred Schlageter)

Der Gefängnisdirektor hat nicht die Berufsrolle, die er haben sollte, sondern ist eine Art Vertrauensperson für Hans Feller. In der gesamten Geschichte hat er auch lediglich mit diesem in Kontakt (vgl. Grafik 2). So versorgt der Gefängnisdirektor Hans Feller mit allen Informationen über seine Frau und verrät ihm auch die Adresse ihrer Schwester, ohne dass Hans Feller dies je explizit verlangt hätte.

Frau Bärlocher (Ursula von Wiese)

Frau Bärlocher ist als Hauswartin lediglich als Funktionsfigur zu betrachten.

Kunden Café Odeon

Die Kunden des Café Odeon sind sehr stereotypisiert und flach. So repräsentiert Frau Winterstein die geizige Oberschicht. Das Thema des Geizes und des Klatsch wird auch von anderen Figuren aufgenommen. Herr Läubli ist immer auf der Suche nach Zeitungen, Herr Blum auf der Suche nach Münz fürs Telefonieren und der Ungare Gabor Kovacs gleich nach mehr Geld, um seine Rechnungen begleichen zu können. Jupp Meier repräsentiert als Typ alle Künstler des Café Odeon. Im Café ist auch Meiers namenslose Freundin. Sie ist ihm untergeordnet und wird von ihm nur auf ihr Aussehen reduziert. So gibt Meiers Freundin auf die Frage, wie sie Meiers Bild finde, die Antwort „nett“. Jupp Meier ist darauf erzürnt und sagt: „Wenn ihr nur nie würded rede. S' Muul uftue und de ganz Zauber isch furt, weg“.

4.2.3 Bechdel-Test

Nach dieser qualitativen Figurenanalyse wird nun wiederum genauer auf die weiblichen Figuren und ihre Beziehung untereinander gelegt. Dabei werden sämtliche Frauenfiguren einbezogen und der unter 3.2 vorgestellte Bechdel-Test eingesetzt.

1.) Hat der Film mehr als zwei benannte Frauenfiguren?

Dieser Aspekt ist erfüllt. Es kommen im Film sieben namentlich genannte weibliche Figuren vor: Leni Feller, Anni Feller, Blanche, Lily Kartmann, Frau Bärlocher, Frau Winterstein und Bardame Mary. Daneben gibt es noch einige namenslose Prostituierte.

2.) + 3.) Sprechen die Frauen miteinander? Und: Sprechen sie auch über andere Themen als über Männer?

Der zweite Punkt ist in CAFÉ ODEON mehr als erfüllt. Es finden zahlreiche Gespräche zwischen weiblichen Figuren statt. Es dürften wahrscheinlich sogar mehr sein, als Gespräche unter Männern. Bemerkenswert ist, dass diese Gespräche nicht auf einzelne weibliche Figuren beschränkt sind. So gibt es Gespräche zwischen Leni und Anni, Leni und Blanche, Leni und Frau Kartmann, Frau Kartmann und Frau Winterstein und so weiter.

Auch der dritte Punkt ist erfüllt. Die Gespräche handeln zwar ziemlich oft von Männern, aber es gibt auch andere Themen, die besprochen werden. Beispielsweise die neuen teuren Modestücke, die Anni aus Mailand mitgebracht hat.

Fazit: In CAFÉ ODEON ist der Bechdel-Test mehr als nur bestätigt. Dies mag an der hohen Anzahl weiblicher Figuren liegen und der Tatsache, dass sich der Film im Rotlichtmilieu abspielt.

4.3 Der Fall

DER FALL war der einzige Film, für den Kurt Früh ausser als Drehbuchautor und Regisseur auch als Produzent zeichnet (vgl. Kurt Früh 1975: 179). So hatte Früh grosse kreative Freiheit und entschied sich bewusst gegen ein Happy End. Dies stiess beim Publikum auf Ablehnung, und der Erfolg blieb trotz guter Fachkritiken grösstenteils aus (vgl. Kurt Früh 1975: 182).

4.3.1 Synopsis

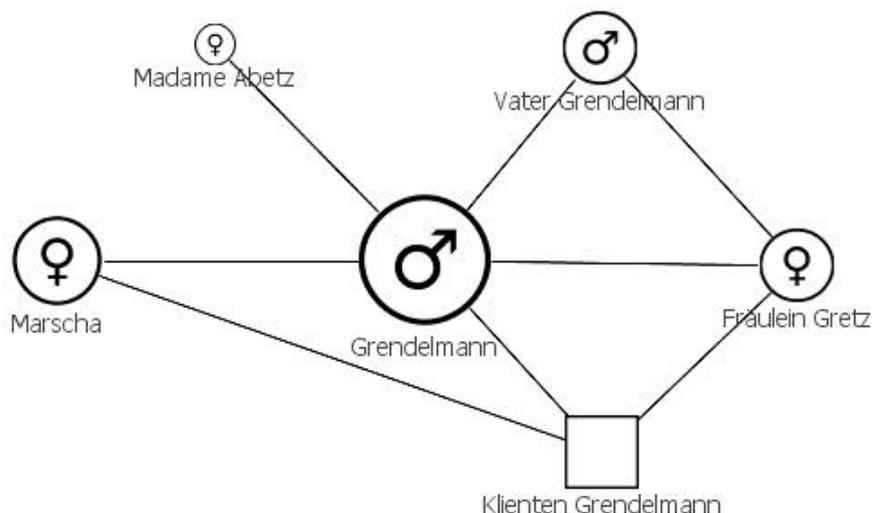
Der Film handelt von dem Privatdetektiv Alfons Grendelmann, der einige Fälle löst. In den Fall um die Erpressungsgeschichte der achtzehnjährigen Marsha wird er jedoch selbst stark hineingezogen. Schliesslich stellt er sich auf die Seite der Erpresserin, in der Hoffnung mit ihr ein neues Leben zu beginnen. Sie lockt ihn allerdings in eine Falle und am Ende steht Grendelmann ganz alleine da und ohne jegliches Geld.

4.3.2 Figurenanalyse

In diesem Unterkapitel werden nun ausgewählte Figuren in DER FALL nach den unter 3.1. vorgestellten Figurenkonzepten analysiert.

Zur besseren Übersicht der ausgewählten Figuren folgt auch beim dritten analysierten Film zuerst eine Grafik zum Beziehungsnetz:

Grafik 3: Beziehungsnetz analysierter Figuren in DER FALL



Auch hier symbolisiert die Grösse der Kreise die Bedeutung einer Figur für die Handlung und für eine Verbindung zwischen den Figuren müssen die Personen miteinander gesprochen haben.

Die Figurenanalyse beginnt mit der Hauptfigur Alfons Grendelmann. Danach folgen weitere ausgewählte Figuren, welche nach ihrer Bedeutung für die Handlung aufgeführt sind.

Alfons Grendelmann (Walo Lüönd)

Grendelmann ist die klare Hauptfigur im Film. Die Handlung wird durch seine Person fokalisiert. Er hat Kontakte zu sämtlichen Figuren, da der Zuschauer die Geschichte fast ausschliesslich aus seiner Perspektive erlebt (vgl. Grafik 3). Äusserlich verkörpert Grendelmann mit seinem Schnurrbart und den etwas herben Gesichtszügen den typischen Privatdetektiv. Grendelmann ist kein warmherziger Charakter. Er ist eigenwillig, und es scheint, als wolle er soziale Kontakte möglichst vermeiden. Selbst das Verhältnis zu seinem Vater bedeutet für ihn eher eine Last statt Freude. Zu Beginn des Films hat er die Rolle des pflichtbewussten Privatdetektivs. Im Laufe des Films verändert sich diese Rolle, da er seinen Wunsch, mit der achtzehnjährigen Marscha ein neues Leben zu beginnen, durchsetzen will. Er wird zum Miterpresser, gibt seine Ideale auf und wechselt so die Seite des Gesetzes. Am Ende muss Grendelmann jedoch einsehen, dass er Marscha, die er unterschätzt hat, auf den Leim gegangen ist und alles verloren hat.

Marscha (Katrin Buschor)

Marscha ist vom Typ ein Luder, eine Art Femme Fatale, die Männer zu ihrem Zweck ausnutzt. Dazu setzt sie ihre weiblichen, jugendlichen und wilden Reize ein. Auf der narrativen Ebene treibt sie mit ihren Erpressungsforderungen die Handlung voran.

Fräulein Gretz (Annemarie Düringer)

Auf der narrativen Ebene spielt Fräulein Gretz, das im gleichen Büro wie Grendelmann arbeitet, kaum eine Rolle. Auch ist sie kaum in einer sozialen Formation eingebunden, und man erfährt nicht viel über sie. Jedoch spielt sie für die Analyse dieser Arbeit eine wichtige Rolle, die in Kapitel 5 genauer erläutert wird.

Vater Grendelmann (Max Knapp)

Der Vater von Grendelmann ist bloss eine Nebenrolle. Er besitzt einen flachen Charakter und zeichnet sich durch die Nähe zur „Bruderschaft Christi“ aus. Zu seinem Sohn schafft er es nicht wirklich, eine Beziehung aufzubauen.

Klienten von Grendelmann

Von den meisten Klienten erfährt man nicht viel, und sie tauchen nur kurz im Film auf. Alle ihre Charaktere sind flach. Die meisten Klienten sind Männer, die mit ihrer Frau, Geliebten oder Tochter ein Problem haben. Beispielsweise der Gymnasiallehrer Dr. Leu und dessen Frau, welche auf der Suche nach ihrer Tochter sind. Ein Klient hat aber auch Angst um seine Hündin. Eine weibliche Klientin (Fräulein Martini) gibt es zwar auch, aber die ist geistig etwas verwirrt und wird von Grendelmann gar nicht ernst genommen.

Madame Abetz

Madame Abetz ist eine Zuhälterin. Grendelmann kommt mit ihr bei beruflichen Recherchen in Kontakt, da die Ehefrau eines Klienten für Frau Abetz arbeitet. Man kann sie als unbedeutende Funktionsfigur bezeichnen.

4.3.3 Bechdel-Test

Auch hier folgt nun nach der qualitativen Figurenanalyse die Analyse der Beziehung, die die weiblichen Figuren untereinander pflegen, nach dem unter 3.2 vorgestellten Bechdel-Test.

1.) Hat der Film mehr als zwei benannte Frauenfiguren?

Dieser Aspekt ist erfüllt. Es kommen im Film fünf namentlich genannte weibliche Figuren vor: Fräulein Gretz, Marscha, Fräulein Martini, Madame Abetz und Frau Leu.

2.) + 3.) Sprechen die Frauen miteinander? Und: Sprechen sie auch über andere Themen als über Männer?

Bis zum ersten Frauengespräch muss man bis 8 Minuten vor Filmende warten. Dort beklagt sich eine Prostituierte im Hallenstadion während des Sechstagerrennens darüber, dass ein Mann ihr bloss 50 Franken angeboten habe. 3 Minuten später unterhalten sich die beiden Prostituierten wieder über das gleiche Thema. Punkt 2 wurde somit in den letzten Minuten des Films erfüllt, Punkt 3 jedoch nicht.

Fazit: DER FALL ist relativ klar durch den Bechdel-Test gefallen. Was können die Gründe hierfür sein? Einerseits liegt es vermutlich daran, dass wir uns fast immer in der Perspektive von Grendelmann befinden und sich somit die Chancen auf ein Frauengespräch vermindern. Andererseits gibt es nicht so viele weibliche Figuren und diese sind zudem örtlich voneinander getrennt.

4.4 Weitere Spielfilme

Mit POLIZISCHT WÄCKERLI, CAFÉ ODEON und DER FALL wurden die Figuren der drei Spielfilme Kurt Frühs in den vorhergehenden Kapiteln im Detail analysiert. Allerdings hat Kurt Früh weitaus mehr Filme gedreht, und es lohnt sich, den Blick auf weitere Werke auszuweiten. Eine genaue Figurenanalyse aller filmischen Werke Frühs würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Deshalb wird eine quantitative Analyse vorgenommen, die das Verhältnis von den weiblichen zu den männlichen Figuren analysiert.

Diese Analyse bietet einen groben Überblick dazu, wie sich dieses Verhältnis in Frühs Filmen zwischen 1955 und 1972 verändert hat. Dabei wird allerdings nur die Anzahl weiblicher und männlicher Figuren einbezogen, das heisst, es werden alle Figuren gleich gewichtet, und es wird nicht genau unterschieden, wie lange sie im Film präsent sind. Einer kleinen Nebenfigur

wird also genau so viel Gewicht verliehen wie einem Protagonisten. Dennoch soll uns diese Analyse eine Tendaussage ermöglichen.

Für die Analyse gelten folgende Voraussetzungen:

Filmauswahl

Als Grundlage für die Filmografie Kurt Frühs wird die ausführliche Datenbank des Historikers und Filmexperten Felix Aeppli verwendet (Aeppli 2012). Für die Analyse kommen zunächst alle Langzeitkinospiele von Kurt Früh in Betracht. Jedoch kann zur Diskussion gestellt werden, ob DER MANN, DER NICHT NEIN SAGEN KONNTE (1958) auch ausgewählt werden soll. Der Film wurde nicht in der Schweiz, sondern in Deutschland und Dänemark gedreht. Zudem waren es deutsche Drehbuchautoren und Geldgeber. Kurt Früh hatte keinen grossen Einflusspielraum. Somit kann DER MANN, DER NICHT NEIN SAGEN KONNTE nicht wirklich als ein charakteristischer und eigenständiger Film von Kurt Früh bezeichnet werden (vgl. Roos 1994: 126f.). Deshalb wird DER MANN, DER NICHT NEIN SAGEN KONNTE aus der Analyse ausgeschlossen.

Auch TV-Produktionen und Auftragsfilme werden nicht miteinbezogen, da sie sich nicht wirklich miteinander vergleichen lassen. Daraus ergibt sich folgendes Analysekorpus:

POLIZISCHT WÄCKERLI (1955)

OBERSTADTGASS (1956)

BÄCKEREI ZÜRRER (1957)

CAFÉ ODEON (1959)

HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (1959)

DER TEUFEL HAT GUT LACHEN (1960)

ES DACH ÜBEREM CHOPF (1962)

DER 42. HIMMEL (1962)

IM PARTERRE LINKS (1963)

DÄLLEBACH KARI (1970)

DER FALL (1972)

Figurenauswahl

Welche Figuren werden in die Filmanalyse einbezogen? Damit die Analyse ihre Aussagekraft behält, müssen für alle 11 Filme die gleichen Regeln gelten. Dies ergibt sich aus der Nutzung einer gemeinsamen Grundquelle.

Für die ersten 9 Filme werden die Darsteller Angaben des Literaturwerkes *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896-1965* von Hervé Dumont verwendet (Dumont 1987). Die Daten zu DÄLLEBACH KARI und DER FALL stammen aus dem Fortsetzungsband *Histoire du cinéma suisse 1966-2000* (Dumont/Tortajada 2007).

Analyse

Die nachfolgenden Daten geben die Anzahl Frauen und Männerfiguren sowie das daraus entstehende Verhältnis (Anzahl Frauen / Anzahl Männer) wieder. Die Verhältniszahl wird auf zwei Stellen nach dem Komma gerundet. Sämtliche genaue Daten der in die Analyse einbezogenen Darsteller befinden sich im Anhang.

POLIZISCHT WÄCKERLI (1955): 9 Frauen, 15 Männer → **Verhältnis 0,6**

OBERSTADTGASS (1956): 11 Frauen, 10 Männer → **Verhältnis 1,1**

BÄCKEREI ZÜRRER (1957): 8 Frauen, 14 Männer → **Verhältnis 0,57**

DER MANN, DER NICHT NEIN SAGEN KONNTE (1958): 5 Frauen, 8 Männer → **Verhältnis 0,63**

CAFÉ ODEON (1959): 14 Frauen, 13 Männer → **Verhältnis 1,08**

HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (1959): 8 Frauen, 21 Männer → **Verhältnis 0,38**

DER TEUFEL HAT GUT LACHEN (1960): 3 Frauen, 12 Männer → **Verhältnis 0,25**

ES DACH ÜBEREM CHOPF (1962): 8 Frauen, 13 Männer → **Verhältnis 0,62**

DER 42. HIMMEL (1962): 12 Frauen, 14 Männer → **Verhältnis 0,86**

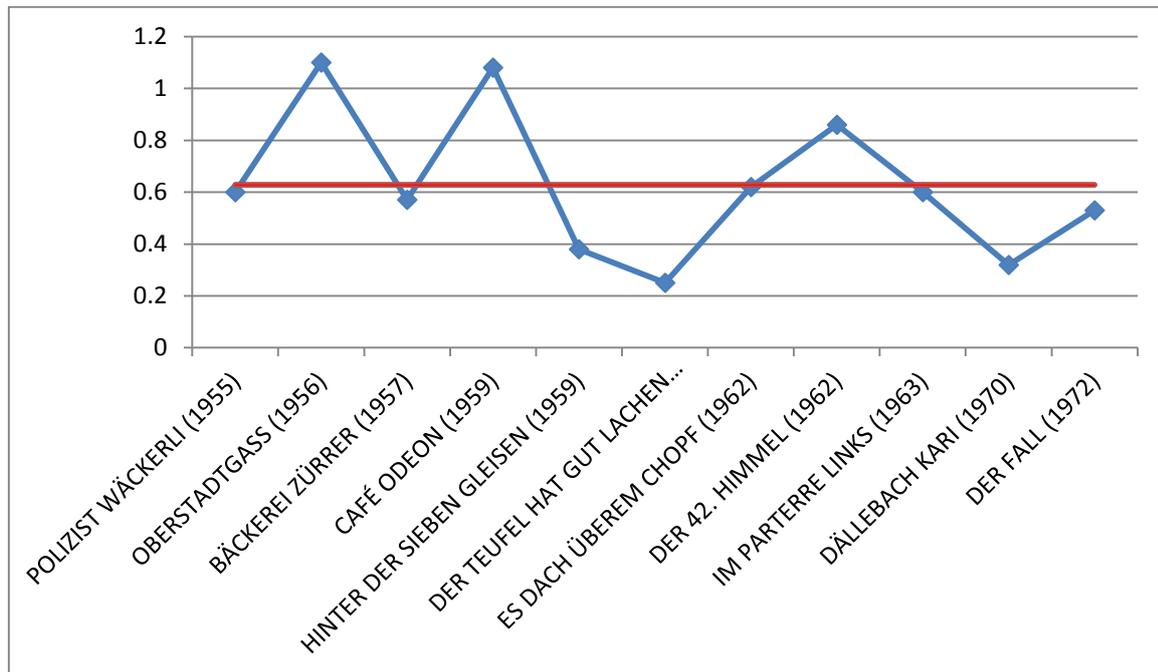
IM PARTERRE LINKS (1963): 3 Frauen, 5 Männer → **Verhältnis 0,6**

DÄLLEBACH KARI (1970): 8 Frauen, 25 Männer → **Verhältnis 0,32**

DER FALL (1972): 8 Frauen, 15 Männer → **Verhältnis 0,53**

Zur besseren Veranschaulichung eine Grafik der Ergebnisse:

Grafik 4: Verhältnis von weiblichen zu männlichen Figuren in Kurt Frühs Filmen



Der Mittelwert des Frauen/Männerverhältnisses über alle Filme beträgt 0,63 und ist im Diagramm als rote Line dargestellt.

Anhand der Analyse kann keine klare Trendaussage zum Verhältnis Frauen zu Männerfiguren gemacht werden und somit muss Hypothese 3: *Die Anzahl der weiblichen Figuren in Kurt Frühs Filmen nimmt im Vergleich zu den männlichen Figuren im Laufe der Jahre zu* verworfen werden. Was können die Gründe dafür sein?

Eine mögliche Ursache könnte sich auf der thematischen Ebene zeigen. So verwundert es nicht, dass in CAFÉ ODEON mehr Frauen als Männer mitspielen, da der Film das Rotlichtmilieu thematisiert. In OBERSTADTGASS muss dieser Grund verworfen werden. In diesem Film stehen zwei männliche Figuren im Vordergrund. Einerseits der Briefträger Albert Jucker und andererseits der Junge Mäni Brändli. Auch bei den Nebenfiguren stehen mit Kurt Muggli, Sattler Rüttiman oder Herr Winterswiler männliche Figuren stärker im Fokus. Bei den weiblichen Figuren treten mit Frieda Jucker und Resl lediglich zwei Frauen wirklich hervor. Wie können also die weiblichen Figuren im Film in der Überzahl sein?

Die Antwort dürfte wohl bei den weiblichen Drittfiguren liegen. Dadurch können bei einer blossen Quantifizierung Verzerrungen auftreten. Für eine genauere quantitative Untersuchung scheint daher die Analyse der Leinwandpräsenz oder Sprechzeit unabdinglich.

5. Ergebnisse

Nach der qualitativen Figurenanalyse und der Auswertung des Bechdel-Tests der drei Hauptfilme sowie der quantitativen Analyse aller Filme, werden in diesem Kapitel nun die gewonnenen Erkenntnisse präsentiert.

In POLZISCHT WÄCKERLI wurde ersichtlich, dass vor allem männliche Figuren im Vordergrund stehen und die Handlung vorantreiben. Am besten lässt sich die Frau-Mann-Konstellation an der Familie Wäckerli ablesen. Hedwig und Marty Wäckerli bleiben auf der narrativen Ebene im Hintergrund und ordnen sich auch innerhalb der sozialen Formation der Familie dem autoritären Polizist Wäckerli unter. Ruedi Wäckerli ist im Gegensatz zu seiner Schwester als runder Charakter konzipiert, der auch narrativ eine viel grössere Rolle spielt. Auch die restlichen Nebenfiguren bestehen mit Häberli, Hans Bader und Elektriker Töbeli fast nur aus Männern. Einzig die Bardame Mary sticht hervor, aber sie kann als flaches Stereotyp nicht wirklich ernst genommen werden. Am Ende nimmt man sie als Zuschauer wirklich als „dummes Babeli“ wahr, so wie sie sich zuvor selbst scherzhaft bezeichnet hatte.

Bei den weiblichen Drittfiguren kann man zwei verschiedene Arten von Figuren unterscheiden. Einerseits Figuren wie Häberlis Frau oder Rosa Töbeli, die sich ihren Männern unterordnen und narrativ kaum eine Rolle spielen. Andererseits flache Stereotype wie Fräulein Oberholzer oder Frau Wuhrmann.

Als Fazit für POLZISCHT WÄCKERLI kann man feststellen, dass die männlichen Figuren einerseits in der sozialen Hierarchie höher gestellt sind als die weiblichen Figuren, dass sie andererseits auf der narrativen Ebene eine grössere Rolle spielen und zudem tiefer ausgearbeitete Figurenkonzepte aufweisen. Auch der Bechdel-Test konnte diesen Eindruck bestätigen, da dieser gerade mal vier kleine „Gespräche“ zwischen Hedwig und Marty Wäckerli erfassen konnte.

In CAFÉ ODEON sieht man deutlich die Zunahme der Bedeutung der weiblichen Figuren im Vergleich zu POLZISCHT WÄCKERLI. Dies kann man auch schon alleine anhand des Bechdel-Tests ablesen. Auf der narrativen Ebene haben sie unverkennbar mehr Gewicht und mit Leni Feller stellen sie sogar die Hauptfigur. Jedoch ist Leni Feller eine schwache Frauenfigur, mit der sich wohl kein Zuschauer so richtig identifizieren will. Sie ist auf die Hilfe von Männern angewiesen. Auch andere weibliche Nebenfiguren ordnen sich in ihrer sozialen Formation den Männern unter. Eine Ausnahme bilden die Prostituierten. Im Film werden sie als relativ unabhängig dargestellt. In ihrem Beruf müssen sie sich zwangsläufig Männern unterordnen, auch wenn das im Film nie gezeigt wird. Zudem entspricht das Bild einer Prostituierten keinem gewünschten Frauenbild.

Die weiblichen Figuren in CAFÉ ODEON haben bezüglich Unabhängigkeit zwar gegenüber den Frauenfiguren in POLIZISCHT WÄCKERLI Fortschritte gemacht, werden aber mancherorts noch nach alten Schemata präsentiert. Beispielhaft eine Szene am Anfang des Films, in der die Klientel des Café Odeon beschrieben wird: „Am Namitag chömed denn d’Dame, wo sich nach ihrne asträngende lichäuf mit Pâtisserie stärsched und es Schwätzli ablönd“.

In DER FALL wird die Veränderung der Frau-Mann-Beziehung am Verhältnis von Grendelmann und Fräulein Gretz ersichtlich. Am Anfang interessiert sich Fräulein Gretz sehr für Grendelmann und lädt ihn zu sich nach Hause ein. Wenn man sich an POLIZISCHT WÄCKERLI zurückerinnert, wäre es Marty Wäckerli wohl nie in den Sinn gekommen, den ersten Schritt gegenüber Hans Bader zu machen. Das Date von Grendelmann und Fräulein Gretz kommt allerdings nicht zu Stande, da er sich von den beruflichen Dingen absorbieren lässt. Anstatt bei der nächsten Gelegenheit, als Grendelmann sie um ein erneutes Treffen bittet, gleich zuzusagen, zeigt sie Stärke und lehnt ab. Sie bleibt unabhängig und ordnet sich ihm nicht unter. Dies passt Grendelmann nicht und er wendet sich von ihr ab. Stattdessen versucht er, sich die Gunst der achtzehnjährigen Marscha mit Geld zu erkaufen. Dabei muss er am Ende feststellen, dass Frauen nicht einfach Besitzobjekte sind, die man kaufen kann. Grendelmann: „Du ghörsch jetzt mir“, darauf Marscha: „Ich ghör niemerdem, niemer ghört niemerdem“.

Ein weiterer Punkt der in DER FALL ersichtlich wird, ist der freizügigere Umgang mit Sexualität. War es in CAFÉ ODEON noch ein gesellschaftlicher Skandal, dass bei der Stripperin am Ende die seitliche Brust zu sehen war, so gibt es in DER FALL Werbeplakate, die Frauen mit nacktem Oberkörper und sichtbaren Brustwarzen zeigen. Auch bei der achtzehnjährigen Marscha im Nachthemd ist mehr zu sehen, als bei jeder Prostituierten in CAFÉ ODEON.

Im Folgenden werden nun die am Anfang aufgestellten Hypothesen beantwortet.

Hypothese 1: Die gesellschaftlichen Veränderungen des Frauenbildes lassen sich in Kurt Frühs Filmen mitverfolgen.

Diese Hypothese lässt sich, wie wir oben gesehen haben, klar bestätigen. Die Frauenfiguren wurden selbständiger, selbstbewusster und ordneten sich den Männern nicht mehr unter.

Hypothese 2: Die weiblichen Figuren in Kurt Frühs Filmen besitzen grösseren Einfluss auf die Handlung: Ihre narrative Funktion wird gestärkt.

Von POLIZISCHT WÄCKERLI zu CAFÉ ODEON gab es einen grossen Sprung bezüglich des narrativen Einflusses von weiblichen Figuren. In DER FALL ging der Einfluss wieder zurück, da es mit Grendelmann eine männliche Hauptfigur gibt, welche die ganze Handlung fast alleine unter Kontrolle hatte (oder dies zumindest meint). Dennoch sind die beiden wichtigsten

Nebenfiguren hinter Grendelmann mit Marscha und Fräulein Gretz zwei Frauen. Die Hypothese kann also tendenziell auch bestätigt werden.

Hypothese 3: Die Anzahl der weiblichen Figuren in Kurt Frühs Filmen nimmt im Vergleich zu den männlichen Figuren im Laufe der Jahre zu.

Wie in Kapitel 4.4 ersichtlich wurde, stimmt diese Hypothese so nicht und kann nicht bestätigt werden.

Insgesamt sind die Veränderungen qualitativer, jedoch nicht quantitativer Art.

6. Fazit

Wie wir gesehen haben, blieben gesellschaftliche Veränderungen nicht ohne Einfluss auf den Film. Nicht nur Frauen in der Schweizer Öffentlichkeit fanden mehr Beachtung und Wertschätzung, auch die weiblichen Filmfiguren konnten an Bedeutung gewinnen.

Für eine weitere Arbeit wäre eine genaue Figurenanalyse über die restlichen Spielfilme Kurt Frühs empfehlenswert. Durch die quantitative Analyse ist es leider nicht gelungen, die weiteren Spielfilme auf adäquate Weise einzubeziehen.

7. Bibliografie

- Aeppli, Felix (2012) „Filmographie Kurt Früh (1915-1979)“ (06.11.2012). URL: http://aeppli.ch/Film/Abf/X_Re_Frueh_1.html [Zugriff am 10.03.2014].
- Aeppli, Felix (1976) „Die geistige Enge der Heimat: Der Schweizer Film in den fünfziger Jahren“. In: *Cinema* 22, 1, S.23-37.
- Bechdel, Alison (1986) *Dykes to Watch Out For*. Ann Arbor: Lpc-Firebrand.
- Dumont, Hervé (1987) *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*. Lausanne: Schweizer Filmarchiv.
- Dumont, Hervé; Tortajada Maria (2007) *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*. Lausanne: Cinémathèque suisse.
- Früh, Kurt (1975) *Rückblenden. Von der Arbeiterbühne zum Film*. Zürich: Pendo-Verlag.
- Haefeli, Eva (2005) „Interview mit Eva Haefeli und Josef Scheidegger“. In: POLIZISCHT WÄCKERLI (Kurt Früh, Schweiz, 1955). DVD (Praesens Film 2007).
- Hemmes, Anna (2013) „Frauen, die mit Frauen sprechen“ (08.11.2013). URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/bechdel-test-in-schwedischen-kinos-frauen-die-mit-frauen-sprechen-1.1813032> [Zugriff am 15.03.2014].
- Jorio, Marco (2006) „Geistige Landesverteidigung“ (23.11.2006). URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17426.php> [Zugriff am 8.03.2014].
- Roos, Josef (1994) *Kurt Früh und seine Filme. Bild oder Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit nach 1945*. Bern: Peter Lang.
- Schenk, Irmbert (2008) „‚Derealisierung‘ oder ‚aufregende Modernisierung‘? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik“. In: Schenk, Irmbert: *Kino und Modernisierung. Von der Avantgarde zum Videoclip*. Marburg: Schüren, S. 146-170.
- Schlappner, Martin (1987) „Von den Befindlichkeiten des Kleinbürgers“. In: Schlappner, Martin; Schaub, Martin: *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films*. Zürich: Schweizerisches Filmzentrum, S. 67-72.
- Tanner, Jakob (1994) „Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten“. In: Blanc, Jean-Daniel; Luchsinger, Christine (Hg.): *Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*. Zürich: Chronos, S. 19-50.
- Taylor, Henry M.; Tröhler Margrit (1999) „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“. In: Heller, Heinz B.; Prümm, Karl; Peulings, Birgit (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen - Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, S. 137-151.
- Wider, Werner (1981) *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual. Bd. I: Darstellungen*. Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft Zürich.
- Weilenmann, Claudia (1998) *Frauen, Macht, Geschichte. Frauen- und gleichstellungspolitische Ereignisse in der Schweiz 1848-1998*. Bern: Eidgenössische Kommission für Frauenfragen.

8. Filmografie

POLIZISCHT WÄCKERLI
Kurt Früh, CH 1955

OBERSTADTGASS
Kurt Früh, CH 1956

BÄCKEREI ZÜRRER
Kurt Früh, CH 1957

DER MANN, DER NICHT NEIN SAGEN KONNTE
Kurt Früh, DK/CH 1958

CAFÉ ODEON
Kurt Früh, CH 1959

HINTER DEN SIEBEN GLEISEN
Kurt Früh, CH 1959

DER TEUFEL HAT GUT LACHEN
Kurt Früh, CH 1960

ES DACH ÜBEREM CHOPF
Kurt Früh, CH 1962

DER 42. HIMMEL
Kurt Früh, CH 1962

IM PARTERRE LINKS
Kurt Früh, CH 1963

DÄLLEBACH KARI
Kurt Früh, CH 1970

DER FALL
Kurt Früh, CH 1972

9. Anhang

POLIZISCHT WÄCKERLI (1955):

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Margrit Rainer (Hedwig Wäckerli) • Eva Haefeli (Marty Wäckerli) • Blanche Aubry (Mary, Barmaid) • Walburga Gmür (Frau Wuhrmann) • Stephanie Glaser (Fräulein Oberholzer) • Elfriede Volker (Rosa Töbeli) • Marianne Hediger (Gastwirtin) • Josy Holsten (Hanna Bader) • Marta Girard (Frau Häberli) 	<ul style="list-style-type: none"> • Schaggi Streuli (Gottfried Wäckerli) • Peter Brogle (Ruedi Wäckerli) • Emil Hegetschweiler (Häberli) • Armin Schweizer (Elektriker Töbeli) • Ruedi Walter (Hoffmann) • Josef Scheidegger (Hans Bader) • Max Knapp (Baders Vormund) • César Keiser (Gaurer) • Johannes Steiner (Milchmann Bütikofer) • Alfred Schlageter (Autofahrer) • Sigfrit Steiner (Arzt) • Rainer Litten (Kinomaler) • Robert Messerli (Herr Meier) • Oskar Hoby (Polizist) • Kurt Früh (Marys Privatchauffeur)

OBERSTADTGASS (1956):

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Margrit Rainer (Frieda Jucker) • Marianne Hediger (Emma Winterswiler) • Lee Ruckstuhl (Klavierlehrerin) • Tilly Stephan (Resl) • Ellen Widmann (Frau Brander) • Elfriede Volker (Frau Wieser) • Anneliese Betschart (Erna Walser) • Lisa Burkhard (Frau Rüttimann) • Eva Haefeli • Sonja Gehricke • Ines Torelli 	<ul style="list-style-type: none"> • Schaggi Streuli (Albert Jucker) • Jürg Grau (Mäni Brändli) • Armin Schweizer (Fritz Winterswiler) • Heini Ortenburger (Herbertli Winterswiler) • Emil Hegetschweiler (Sattler Rüttimann) • Walter Roderer (Kurt Muggli) • Fredy Scheim (Gemüsehändler) • Fritz Nussbaum (Rohner, Amtsvormund) • Ruedi Walter (Herr Rüttimann) • Sigfrit Steiner

BÄCKEREI ZÜRRER (1957)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Margrit Winter (Trudi Zürrer) • Maria Rezzonico (Pizzanis Frau) • Ursula Kopp (Gina Pizzani) • Ellen Widmann (Wirtin) • Helen Vita (Chanteuse) • Elsbeth Gmür • Ursula von Wiese • Ines Torelli 	<ul style="list-style-type: none"> • Emil Hegetschweiler (Bäckermeister Zürrer) • Peter Brogle (Heini Zürrer) • Walter Morath (Richard Zürrer) • Ettore Cella (Renzo Pizzani) • François Simon (Marcel Piboulot) • Armin Schweizer (Fink) • Max Werner Lenz (Kipper) • Max Haufler (der Dicke) • Rico Peter (Barsoni)

	<ul style="list-style-type: none"> • Erwin Kohlund (Architekt Moser) • Fred Tanner (Berger) • Jürg Grau • Arthur Stärkle • Fritz Pfister
--	---

CAFÉ ODEON (1959)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Margrit Winter (Leni Feller) • Sylvia Frank (Anni, Lenis Schwester) • Blanche Aubry (Blanche, Prostituierte) • Eva Langraf (Lily Kartmann) • Ursula von Wiese (Frau Bärlocher) • Gunda Och (Meiers Freundin) • Alice Lach (Frau Winterstein) • Lotte Berlinger • Ruth Gutzwiller • Cordelia • Ines Torelli • Fleurli Schudel • Jenny Haven • Frau Kubli 	<ul style="list-style-type: none"> • Emil Hegetschweiler (Walter, Kellner) • Erwin Kohlund (Dr. Albin Kartmann) • Hans Gaugler (Hans Feller) • Alfred Schlageter (Gefängnisdirektor) • Hans Trommer (Verleger Schiffbauer) • Max Werner Lenz (Läubli) • Albert Pulmann (Herr Blum) • Hannes Meyer (Jupp Meier) • Ettore Cella (Gabor Kovacs, Tenor) • Paul Bühlmann • Manfred Schwarz • Edwin Mächler • Wilfried Scheitlin

HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (1959)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Ursula Heyer (Inge) • Margrit Rainer (Frau Herzog) • Marianne Hediger (Frau Eberhard) • Walburga Gmür (Losverkäuferin) • Ruth Gutzwiller • Erika Gröbli • Heidi Forster • Ella Büchi 	<ul style="list-style-type: none"> • Max Haufler (Barbarossa) • Ruedi Walter (Clown) • Zarli Carigiet (Dürst) • Hannes Schmidhauser (Hartmann) • Ettore Cella (Colonna) • Helmut Fönbacher (Paul Eberhard) • Alfred Schlageter (Herr Eberhard) • Fred Tanner (Polizist Meier 12) • Albert Pulmann (Caraco) • Armin Schweizer (Landstreicher) • Oskar Hoby • Seppli Keiser • Rico Peter • Hans Grimm • César Keiser • Edwin Mächler • Wilfried Scheitlin • Karl Wagner • Karl Meier • Hugo Rüegg • Alain Burgat

DER TEUFEL HAT GUT LACHEN (1960)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Grit Boettcher (Elke) • Trude Herr (Helga) • Voli Geiler (Phyllis Knightsbridge-Littleton) 	<ul style="list-style-type: none"> • Max Haufler (Barbarossa) • Ruedi Walter (Clown) • Zarli Carigiet (Dürst) • Horst Janson (Jürgen Lüdecke) • Walter Morath (Teufel) • Theo Lingen (Hoteldirektor) • Gustav Knuth (Erich Füllgrabe) • Ettore Cella (Colosso) • Max Werner Lenz (Bernasconi) • Sigfrit Steiner • Inigo Gallo • Zirkus „Macaggi“ (Asti)

ES DACH ÜBEREM CHOPF (1962)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Valerie Steinmann (Vreni Caduff) • Erika Halm (Sofie Caduff) • Walburga Gmür (Frau Eidenbenz) • Eva Langraf (Frau Weber) • Elsbeth Gmür (Frau Rüdüsüli) • Angelica Arndts • Bella Neri • Heidi Forster 	<ul style="list-style-type: none"> • Zarli Carigiet (Balz Caduff) • Gion Janett (Sepp Caduff) • Micha Kasics (Kari Caduff) • Willy Fueter (Frehner) • Fred Tanner (Herr Voellmy) • Heinrich Gretler (Herr Eidenbenz) • Alfred Schlageter (Herr Weber) • Bruno Ganz (Fred Weber) • Kurt Brunner (Herr Rüdüsüli) • Jean-Pierre Gerwig (Teppichträger) • Paul Bühlmann • Charles Ferdinand Vaucher • Kurt-Heinz Fischer

DER 42. HIMMEL (1962)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Elvira Schalcher (Julia Zimmerlein) • Verena Hallau (Doris) • Margrit Rainer (Frau Beilfleiss) • Trudi Roth • Valerie Steinmann • Bella Neri • Doris Ebner • Edith Golay • Heidi Forster • Ruth Gutzwiller • Virginia Zango • Elsbeth Güttinger-Mahler 	<ul style="list-style-type: none"> • Walter Roderer (Wendelin Pfannenstiel) • Ruedi Walter (Alfons Baggenstoss) • Ernst Stankowski (Marius Wolkensinger) • Heinrich Gretler (Trautwein) • Peter W. Staub (Metzger Beilfleiss) • Willy Fueter (Bürgermeister) • Hans Leibelt (Gerichtspräsident) • Paul Bühlmann (Leo Leonis) • Ulrich Beck • Jörg Schneider • Inigo Gallo • Johannes von Spallart

	<ul style="list-style-type: none"> • Karl Wagner • Kurt Brunner
--	---

IM PARTERRE LINKS (1963)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Valerie Steinmann (Anni Wieser) • Bella Neri (Evi Wieser) • Ursula Kopp (Helen Wieser) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paul Bühlmann (Karl Wieser) • Josef Scheidegger (Erich Blaser) • René Scheibli (Herbert Wieser) • Gaby Froesch (Dany, Helens Sohn) • Peter Brogle (Sandro Jovanovic)

DÄLLEBACH KARI (1970)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Annemarie Düringer (Frau Jenny) • Ellen Widmann (Rosa) • Margrit Winter (Frau Geiser) • Franziska Kohlund (Annemarie) • Margret Neuhaus (Artistin) • Heidy Forster • Silvia Jost • Madeleine Pfeiffer 	<ul style="list-style-type: none"> • Walo Lüönd (Dällebach Kari) • Lukas Ammann (Basler Nationalrat) • Hans Gaugler (Vagabund) • Franz Matter (Kunde) • Fritz Nydegger (Hermann) • Peter Markus (Hrischi Buume) • Paul Roland (Polizist Bedert) • Erwin Kohlund (Herr Geiser) • Renato Cibolini • Amido Hoffmann • Alphons Hoffmann • Fred Karsten • Ludwig Neuhaus • Max Begert • Tino Bertrand • William Jacques • Paul-Felix Binz • Alexandre Bussard • Hannes Dähler • Frank Krünes • Werner Röthlisberger • Eduard Schneider • Hans Zinder • Karl Gygax • Otto Lehmann

DER FALL (1972)

Weiblich	Männlich
<ul style="list-style-type: none"> • Annemarie Düringer (Fräulein Gretz) • Katrin Buschor (Marscha) • Anneliese Betschart (Fräulein Martini) • Stephanie Glaser (Madame Abetz) 	<ul style="list-style-type: none"> • Walo Lüönd (Alfons Grendelmann) • Fred Haltinger (Freddy) • Max Knapp (Vater Grendelmann) • Klaus Knuth (Bleiber)

<ul style="list-style-type: none">• Monika Koch (Frau Leu)• Nikola Weisse (Wilma)• Ellen Widmann (Alte Dame)• Ursula von Wiese (Hauswartin)	<ul style="list-style-type: none">• Wolfgang Danegger (Kramer)• Fritz Lichtenhahn (Dr. Leu)• Fritz Nydegger (Bretscher)• Jörg Schneider (Hüttenmoser)• Peter W. Staub (Eisenwarenhändler)• Sigfrit Steiner (Kommissar)• Kurt Bigger (Taxichauffeur)• Wernher Buck (Stenz)• Mischa Kasics (Polo)• Walter Morath (Kunde)• Hans Wyprächtiger (Priester)
--	--