

Seminararbeit

am Seminar für Filmwissenschaft

Titel der Lehrveranstaltung:

«Kurt Früh. Ein Schweizer Filmemacher zwischen den Welten»

Sozialkritik in der Form stilisierter Wirklichkeit
Eine Analyse der Filme HINTER DEN SIEBEN
GLEISEN und ES DACH ÜBEREM CHOPF des
Schweizer Filmemachers Kurt Früh

Verfasserin/Verfasser: Seraina Brunner

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft MA 30 KP

Fächerkombination: Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft, Filmwissenschaft

HS 2013 / FS 2014

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: März 2014

1. Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theorie.....	2
2.1 Ausgangslage: Heinrich von Kleist: <i>Über das Marionettentheater</i>	2
2.2 Stilisierung im Film.....	5
3. Analyse: Selbstreflexion in zwei Filmen von Kurt Früh	12
3.1 HINTER DEN SIEBEN GLEISEN.....	12
3.2 ES DACH ÜBEREM CHOPF.....	19
4. Weitere Filme Kurt Frühs im Vergleich.....	23
5. Fazit.....	25
6. Bibliographie.....	27
7. Filmographie.....	28

1. Einleitung

So harmlos Kurt Frühs Filme der 1950er Jahre auf den ersten Blick erscheinen mögen – bei genauerem Hinsehen werden in fast allen seinen Werken gewisse Missstände mehr oder weniger deutlich thematisiert. Die Sozialkritik war ein wichtiges Anliegen für den politisch aktiven, linksgerichteten Filmemacher. Kurt Früh ist in manchen seiner Werke das gelungen, woran viele Regisseure scheitern: Er hat sich gekonnt auf eine Gratwanderung begeben, wobei er das Schweizer Publikum für sich gewonnen und ökonomisch erfolgreiche Filme geschaffen hat, während er mit dem Finger auf dieses Publikum gezeigt und die Schweizer Gesellschaft seiner Zeit hinterfragt hat. In dieser Arbeit möchte ich untersuchen, wie die Sozialkritik in zwei spezifischen Filmen des marxistisch angehauchten Kurt Früh funktioniert. Dabei gehe ich von folgender These aus: Die Sozialkritik tritt in denjenigen Filmen besonders deutlich hervor, die ihre Künstlichkeit nicht leugnen und ihre Konstruiertheit ausstellen. Diese Filme bekennen sich zu ihrem illusionistischen Charakter. Sie haben nicht den Anspruch, eine simulierte ‚Realität‘ zu erschaffen. Gleichwohl möchte ich behaupten, dass diesen Filmen eine stärkere Sozialkritik unterlegt ist als denjenigen, die von ihrer Weltgestaltung her näher an der alltäglichen Wirklichkeit der 50er Jahre angesiedelt sind. Diese These basiert auf Überlegungen, die Heinrich von Kleist 1810 in seinem Text *Über das Marionettentheater* formulierte. Seine Reflexionen über die Anmut im Zusammenhang mit der Erkenntnis sind für meine Arbeit äusserst anregend und lassen sich meiner Meinung nach auch auf Filme, insbesondere die hier besprochenen, übertragen. Durch Beobachtung eines Marionettentheaters kommt Kleist zum Schluss, dass die höchste Anmut beim Menschen dann eintritt, wenn er entweder in kompletter Abwesenheit von Bewusstsein handelt oder aber sich seiner völlig bewusst ist und „die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist“.¹ So braucht es nach Kleist ein extrem hohes Mass an (Selbst-)Bewusstsein, um natürlich zu handeln, obgleich des Wissens um die eigene Wirkung. Dieses Extrem sieht Kleist in Gott erfüllt, während die Marionetten in völliger Abwesenheit von Bewusstsein für den anderen Pol stehen. Wenn ich nun den etwas gewagten Schritt vollziehe und diesen Gedanken auf den Film übertrage, würden demnach diejenigen Filme in einer „natürlichen Grazie“² erscheinen, die sozusagen ‚unreflektiert‘ und ‚unbeabsichtigt‘ darstellen und somit eine ‚wirkliche Welt‘ simulieren. Diese Filme korrespondieren mit den Marionetten in Kleists Text. Auf der anderen Seite wären die Filme zu sehen, die sich ihrer Künstlichkeit bewusst sind und diese nicht vertuschen, sondern damit spielen. Mit Kleist gesprochen wären diese Filme gleich dem sich selbst völlig bewusst seienden Gott. Ohne so weit zu gehen, möchte ich behaupten, dass diese Filme nicht durch

¹ Kleist 1810, 17.

² Kleist 1810, 14.

eine ‚naturalistische‘, sondern durch eine hoch stilisierte Gestaltung der Wirklichkeit bestehen. Die meisten von Kurt Frühs Spielfilmen lassen sich einem dieser zwei Pole zuordnen. So teile ich HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (1959) und ES DACH ÜBEREM CHOPF (1961) der selbstreflexiven, konstruierten, in Kleists Terminologie ‚gottähnlichen‘ Seite zu, während zum Beispiel BÄCKEREI ZÜRRER (1957) auf einer ‚nüchternen‘ d.h. für Kleist auf der Seite der „naiven“, „naturgemässere[n] Anordnung der Schwerpunkte“³ anzusiedeln wäre.

In meiner Arbeit möchte ich die Sozialkritik in den stilisierten, selbstreflexiven Filmen untersuchen und erläutern, wieso ich annehme, dass diese Filme eine grössere Akzeptanz betreffend Sozialkritik seitens des Zuschauers erfahren als die Filme, die einen ‚realistischen‘ Anspruch verfolgen.

Der erste Teil der Arbeit umfasst die theoretischen Grundlagen. Hier führe ich aus, weshalb ich für meine Fragestellung von den Überlegungen Heinrich von Kleists ausgehe. Anschliessend setze ich mich mit der Frage der Stilisierung auseinander und diskutiere einzelne Stilmittel, die für die Analyse der Filme versprechen fruchtbar zu sein. Im zweiten Teil möchte ich mich auf zwei der Filme von Kurt Früh konzentrieren, die besonders stilisiert erscheinen. Um meine These zu stützen, werde ich ausarbeiten, inwiefern diese Filme mit den zuvor erläuterten Stilmitteln arbeiten und wie darin sozialkritische Themen eingeflochten sind.

2. Theorie

2.1 Ausgangslage: Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*

Wie in der Einleitung dargelegt, beschäftige ich mich in dieser Arbeit insbesondere mit den Filmen Kurt Frühs, die ihre Konstruiertheit selbstreflexiv ausstellen. Ich bin der Ansicht, dass diese Filme eine direktere Aussage über die Wirklichkeit der 1950er Jahre in der Schweiz machen als andere seiner Filme, die unterschiedlichen Genres zugeordnet werden können. Diese These hat sich aus der Lektüre von Heinrich von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* ergeben. 1810 erschienen, handelt dieser von der Grazie des Menschen im Zusammenhang mit der Reflexion.

Während eines Zwiegesprächs räsonieren zwei Herren – der Erzähler und ein Tänzer – über anmutige Bewegungen im Tanz. Der Tänzer tut seine Bewunderung über Puppen kund, die seiner Meinung nach besser tanzen können als jeder ausgebildete Tänzer. Denn in Ebenmass, Beweglichkeit und Leichtigkeit überstiegen diese ihre menschlichen Vertreter, was vor allem daraus

³ Kleist 1810, 12.

resultiere, dass eine Marionette sich niemals ziert:⁴ „Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.“⁵ Während sich die Schwerpunkte bei den hölzernen Tänzern nur nach dem Gesetz der Gravitation ausrichten, sind sich ihre menschlichen Artgenossen ihrer Bewegungen zu bewusst, um nur das Gesetz der Schwere walten zu lassen. Obschon dem Erzähler das Gesagte noch nicht vollends einleuchtet, stimmt er seinem Gesprächspartner in diesem Punkt zu: „Ich sagte, dass ich ganz wohl wüsste, welche Unordnung, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet.“⁶ Der Erzähler schildert sodann die Geschichte eines Jünglings, der nicht imstande ist, seine eigene Haltung nachzuahmen, nachdem er diese im Spiegel als eine der Statue des Dornausziehers ähnliche erkannt hat. Jeglicher Versuch, dieselbe Bewegung zu wiederholen, misslingt dem Jüngling: „Er war ausser Stand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag’ ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, dass ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten.“⁷ Daraufhin schildert der Tänzer dem Ich-Erzähler einen Zwischenfall mit einem Bären. Das Tier sei fähig gewesen, beim Fechten alle Stösse zu parieren und jede Finte als solche zu durchschauen. Dem Erzähler erscheint diese Geschichte glaubwürdig, worauf der Tänzer folgende zentrale Aussage Kleists Textes formuliert:

Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C..., so sind Sie im Besitz von Allem, was nöthig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, dass in dem Maasse, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Puncts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt. So findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am Reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.⁸

Für Kleist stellt sich Wohlgestalt dann ein, wenn die Reflexion sehr klein oder aber wenn sie in vollem Ausmass vorhanden ist. Diese beiden Extreme sieht er in der Gegenüberstellung von Marionette und Gott.

Um meine These zu stützen, wage ich nun die Übertragung dieser Aussage auf das Medium Film: (Selbst-)Reflexion ist eine Eigenschaft, die sich nicht nur beim Menschen, sondern auch beim Film finden lässt. Auch dann, wenn das (photographisch-bewegte) Filmbild als eine Nachahmung des

⁴ Vgl. Kleist 1810, 12.

⁵ Kleist 1810, 12.

⁶ Kleist 1810, 14.

⁷ Kleist 1810, 15.

⁸ Kleist 1810, 17.

Bilds der Welt angenommen werden kann – vergleichbar mit dem Jüngling, der seine Haltung, die er im Spiegel gesehen hat, wiederholen will –, ist es dem Film unmöglich, nicht ‚tendenziös‘ zu sein und mit Kleist gesprochen einen Status der „Unschuld“⁹ zu erlangen. Jeder Filmemacher und jeder Zuschauer weiss um das ‚Gemachtsein‘ eines Filmes, ob bewusst oder unbewusst. Und jede Künstlichkeit und jedes ‚Gemachtsein‘ ist immer bereits Interpretation. Trotz der Repräsentation durch das photographische und bewegte Filmbild ist eine uneingeschränkte Darstellung der Wirklichkeit unmöglich. Wer einen Film fertigt, ist durch die technischen Bedingungen zu ‚Verfälschungen‘, zur Gestaltung, genötigt. Schnitte, Kameraeinstellungen, Beleuchtung usw. laufen einer völlig objektiven Sichtweise zuwider. Selbst Dokumentarfilme können dieses Problem nicht umgehen. Ich sehe indes zwei Möglichkeiten, wie der Film zumindest versuchen kann, sich den Status der möglichst ‚dunklen und schwachen Reflexion‘ – um in Kleists Terminologie zu bleiben – anzuverwandeln. Entweder dementiert er seinen künstlichen Charakter und gibt sich illusionistisch,¹⁰ oder er versucht, eine möglichst unverstellte Wiedergabe des Geschehens vor der Kamera zu vermitteln, indem er ‚naturalistisch‘ oder sogar dokumentarisch anmutet. Auch wenn diese zwei Macharten auf den ersten Blick völlig gegensätzlich anmuten, stelle ich sie beide auf die Seite des Films, der kein ‚Bewusstsein‘ zu besitzen scheint. Das andere Extrem sehe ich in einer dritten Art des Filmemachens: Wenn ein Film nämlich in einem hohen Masse seine Konstruiertheit ausstellt und somit reflexiv ist, dann nähert er sich mit Kleist gesprochen demjenigen an, der mittels seines ‚unendlichen Bewusstseins‘ durch Anmut überzeugt.

Kleist spricht von ‚Grazie‘ und sieht die ‚Eitelkeit‘ als ihren grossen Feind. Wenn wir beim Film bleiben, können wir die „natürliche Grazie des Menschen“¹¹ von Kleist auf die ‚natürliche Grazie der Wirklichkeit‘ übertragen. Sobald der Film versucht, diese als Wirklichkeitsabbildung nachzuahmen, wird seine Darstellung platt – sie lässt sich nach Kleist irgendwo zwischen den beiden Extremen (kein respektive vollkommenes Bewusstsein) situieren – und verkommt zu dem eitlen Jüngling, der seine zuvor im Spiegel erblickte Haltung unmöglich zu kopieren vermag; ja, der dabei sogar lächerlich wirkt. In einem gewissen Masse begibt sich jeder Film in diese Gefahr, da das photographisch-bewegte Filmbild als ‚Abdruck‘ der Wirklichkeit angenommen wird. Kein Film, kein noch so realistisches Bild der Wirklichkeit, kann indes in den Status der Nicht-Reflexivität zurückkehren: Der Film muss *seine* Wirklichkeit erschaffen und kann sich nur durch

⁹ Kleist 1810, 17.

¹⁰ Die Gegenüberstellung von Reflexivität und Illusionismus in der Kunst findet man etwa bei Robert Stam, der sein Werk *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* mit folgenden Worten eröffnet: „All art has been nourished by the perennial tension between illusionism and reflexivity. All artistic representation can pass itself off as ‚reality‘ or straightforwardly admit its status as representation“ (Stam 1992, 1).

¹¹ Kleist 1810, 14.

‚bewusste‘ Gestaltung und Konstruktion der Wirklichkeit nähern. Daraus ergibt sich auch meine These, dass die Filme Kurt Frühs, die ihre Künstlichkeit ausstellen und sich einer hohen Reflexivität annähern, letztlich wirklichkeitsgetreuer und somit sozialkritischer sind als seine nüchternen realistischen Werke. Ob sich dieses Paradox bestätigen lässt, wird sich bei der Analyse zeigen.

2.2 Stilisierung im Film

Fotografie und Film unterscheiden sich von anderen Künsten wie der Malerei, der Literatur oder dem Theater insofern, als sie eine vorhandene physische Realität als Grundlage haben. Die gezeigten Bilder könnten wir anstelle der Kamera oft durch den menschlichen Blick genauso wahrnehmen.¹² Es wäre aber ein Trugschluss, den Film als einfache Wiedergabe der Realität zu sehen. Repräsentation ist immer Interpretation und Reduktion. Bereits durch die Stellung der Kamera wird der Blick des Zuschauers gelenkt, schon in den ersten Filmen überhaupt, die ohne Kamerabewegungen, Montage und Ton auskamen. Wenn die Gebrüder Lumière den Zug parallel zu dessen Einfahrt gezeigt hätten, wäre die Wirkung auf die Zuschauer eine andere gewesen:¹³ Sie hätten wohl nicht den Eindruck gehabt, der Zug fahre auf sie zu. Die gesamten technischen Mittel des Mediums Film machen es zu einer Notwendigkeit, die ‚physische Wirklichkeit‘ auf die eine oder andere Art, bewusst oder unbewusst, zu deformieren. Jeder Film erstellt seine eigene Welt, die zwar Rückschlüsse auf eine reale Existenz des Ortes und auf tatsächliche Begebenheiten der Zeit der Entstehung zulässt, die ‚Wirklichkeit‘ aber niemals eins zu eins abbildet.

Diese Problematik hat zu den verschiedensten Umgangsformen der Filmemacher mit dem Film geführt. Während die einen versuchen, die Realität trotz des oben genannten Unvermögens möglichst unverfälscht wiederzugeben, spielen andere damit. Eine Möglichkeit dieses Spiels ist die Stilisierung. Durch Stilisierung wird Komplexität reduziert. Der Film gewinnt dadurch im gelungenen Fall an semantischer Kraft, indem er hervorhebt, was der interpretative Kern ist. Durch Stilisierung stellen Filme immer auch ihr ‚Gemachtsein‘ aus. Daher bespreche ich in diesem Kapitel die Begriffe der *Ironie* und damit einhergehend den Begriff der *Metalepse*. Als dritte Perspektive nehme ich die *Verfremdungstheorie* nach Brecht hinzu, die für Analyse der beiden ausgewählten Filme fruchtbar scheint. Diese Konzepte stehen in einem engen Zusammenhang mit der *Selbstreflexivität*, auf die ich am Ende dieses Kapitels eingehe.

Wenn wir von ‚Ironie‘ sprechen, müssen wir vorerst festhalten, dass es keine Ironie per se gibt. Es

¹² Vgl. dazu: „A number of film theorists have made the camera’s presumed ‚intrinsic‘ realism the cornerstone of an illusionistic aesthetic. The mechanical means of photographic reproduction, for these theorists, assure the essential objectivity of film. The fact that the photographer, unlike the painter or poet, cannot work in the absence of a model, would guarantee an ontological bond between the photographic representation and what it represents.“ (Stam 1992, 8).

¹³ Vgl. L’ARRIVÉE D’UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (F 1896).

würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, hier alle Typen von Ironie darzulegen. Ich beschränke mich auf Überlegungen, welche für diese Arbeit gewinnbringend erscheinen. Der alltäglichste Begriff der Ironie stellt wohl die *Rhetorische Ironie* dar. Sie ist vorhanden, sobald ‚uneigentlich‘ gesprochen wird, wenn jemand etwas anderes meint, als er sagt: „Durch Ironiesignale [...] wird sichtbar, dass Ironie nur eine Maske des Einverständnisses ist, hinter der sich aber eine kontradiktorische Auffassung verbirgt.“¹⁴ Diese Art von Ironie trifft man im Film oft an. Die Filme Charlie Chaplins zeugen beispielsweise von einer solchen Haltung. Der ersten Ebene der Darstellung ist in diesen Filmen immer eine zweite unterlegt. So naiv ironische Filme auf den ersten Blick wirken mögen, so aussagekräftig können sie sein, sobald man die Ironie erkennt: „Sie [die Ironie] probiert gleichsam alte Formeln und konservative Einstellungen durch, kündigt aber gleichzeitig den Glauben darauf an, dass man die Dinge noch so sehen und gestalten könne.“¹⁵

Für diese Arbeit ist ein weiteres, ästhetisches Konzept der Ironie von Interesse: In der *Romantischen Ironie* kommt das Moment der Selbstreflexivität ins Spiel. Der Autor oder der Erzähler¹⁶ eines solchen Werkes mischt sich oftmals selbst explizit in den Text ein und stellt, mit Schlegels Worten, „das Produzierende mit dem Produkt“ dar.¹⁷ Die Romantiker sehen die Literatur als Spiel, wobei es um einen Wechsel entgegengesetzter Elemente geht. Die *Romantische Ironie* zieht sich durch ein ganzes Werk hindurch und lässt sich oft nur in dessen Gesamtkontext überhaupt erkennen. Eine Gemeinsamkeit mit der *Rhetorischen Ironie* lässt sich in der Vielschichtigkeit feststellen. Das Werk wird doppelbödig und kann nicht mehr nur auf der einen Ebene gelesen werden:

Und doch kann auch sie [die romantische Poesie] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schwebend, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.¹⁸

In der *Romantischen Ironie* ist die Komplexität auf verschiedenen Ebenen wichtig. Oft gibt es mehrere Handlungsstränge, die unterschiedliche Hierarchien aufweisen. Im bekanntesten Beispiel dieser Theorie, im Werk *Der gestiefelte Kater* von Ludwig Tieck, kommt es immer wieder zur Unterbrechung der eigentlichen Erzählung. Ein aufzuführendes Drama ist in eine Rahmenerzählung gebettet, in welcher die Instanzen des Publikums, der Schauspieler oder des Dichters selbst sich des öfteren in die Intradiegeese einmischen. Das Werk wird durch dieses Spiel selbstreflexiv. Die

¹⁴ Koebner 2011, 327.

¹⁵ Koebner 2011, 327.

¹⁶ Die beiden Instanzen dürfen auf keinen Fall gleichgesetzt werden, da sie auf verschiedenen Ebenen angesetzt sind.

¹⁷ Schlegel 1988, 127.

¹⁸ Schlegel 1988, 114.

Romantische Ironie ist freilich nicht nur an dieser einen Literaturepoche festzumachen. Wenn wir einen Mediävisten nach der *Romantischen Ironie* fragen würden, könnte er uns unzählige Werke aus dem Mittelalter nennen, die ähnlich funktionieren.

Der Stil der *Romantischen Ironie* lässt sich demnach auch auf den Film übertragen. Als exemplarisches Beispiel dafür eignet sich Federico Fellinis *E LA NAVE VA* (IT, FRA 1983). Durch einen allwissenden Erzähler, der gleichzeitig Urheber und Teil der Diegese ist, wird die Handlung fortlaufend kommentiert. Zum Schluss des Films wird sogar die Ebene der Produktion der Diegese vorgeführt, indem Kameras und die Herstellung von Spezialeffekten gezeigt werden. An der Oberfläche handelt der Film von einer Meeresbestattung einer verstorbenen Opernsängerin. Dieser Ebene sind aber weitere unterlegt: So kann der Film auch als eine Erzählung über die Filmgeschichte selbst verstanden werden. Zudem wird der geschichtskundige Rezipient in der Handlung Parallelen zu den Gründen für den Ausbruch des Ersten Weltkriegs sehen und damit einhergehend eine Ironisierung derer. Dieser Film funktioniert 1983 immer noch ähnlich wie *Der gestiefelte Kater* und ist hochgradig selbstreflexiv. Darüber hinaus sinnt er über politische Geschehnisse nach und entwickelt eine gewisse Sozialkritik.

Die *Dramatische Ironie* trifft man im Film ebenfalls oft an. Sie entsteht, wenn der Zuschauer mehr weiss als die Protagonisten. Horrorfilme sind beispielsweise in diesem Sinne ironisch oder die Filme Hitchcocks. Die *Dramatische Ironie* ist eng verwandt mit dem Begriff der *suspense*.¹⁹ Das klassische Beispiel aus dem Theater ist das Stück des *Oedipus* von Sophokles. Während der Zuschauer um die unausweichliche Lage des Protagonisten weiss, eröffnet sich ihm diese erst ganz am Schluss des Stücks. In diesem Drama sehen wir zusätzlich das umgesetzt, was als *Ironie des Schicksals* bezeichnet wird. Im Filmlexikon der Uni Kiel werden die *Dramatische Ironie* und die *Ironie des Schicksals* in einem einzigen Eintrag zusammengefasst.²⁰ Ich sehe in den zwei Arten der Ironie dennoch einen Unterschied: Die *Dramatische Ironie* ist höchst konstruiert und entsteht durch einen menschlichen Autor bzw. durch die Filmemacher. Die *Ironie des Schicksals* ist kein Kunstprodukt, es sei denn, wir betrachten das ganze Weltgeschehen als Erzählung einer metaphysischen Instanz. Sie kann jedem Menschen im Kleinen widerfahren. Einer, der sich am ersten Ferientag nun aber eine Magenverstimmung zuzieht und die lang ersehnten freien Tage im Spital verbringen muss, kann dies bereits als *Ironie des Schicksals* bezeichnen. Solche Momente können Autoren für ihre Geschichten fruchtbar machen. Je exzessiver und künstlicher diese

¹⁹ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1841>.

²⁰ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1841>.

‚Zufälle‘ gestaltet sind, desto eher würde ich sie der *Dramatischen Ironie* zuordnen.

Indes weisen all die verschiedenen, hier besprochenen Konzepte der Ironie meines Erachtens eine Gemeinsamkeit auf: Der Ironiker ist immer ausgezeichnet durch eine gewisse Distanz; sei dies durch eine Distanz zu seinem eigenen Werk im Sinne der *Romantischen Ironie* oder sei dies durch eine bedächtige Haltung zu den herrschenden Diskursen. Der uneigentliche Sprecher der *Rhetorischen Ironie* distanziert sich gewissermassen von seiner eigenen Aussage. Der Ironiker, der die *Dramatische Ironie* oder die *Ironie des Schicksals* hervorbringt, muss einen gewissen Abstand zu seiner Erzählung einnehmen und sie als Ganzes sehen können, um Ironie in sie einzuflechten.

Wichtig für das Ironieverständnis in dieser Arbeit erscheint ausserdem Linda Hutcheons Unterscheidung zwischen *ironisch sein* („being ironic“) und *es ist ironisch, dass...* („it is ironic that“)²¹. Ironie ist nämlich auch jenseits der Sprecherintention möglich, abhängig von Lesart und Kontext des Zuschauers. Umgekehrt ist denkbar, dass eine im Text intendierte Ironie seitens des Zuschauers nicht oder falsch verstanden wird. Oder ein Rezipient kann die Ironie, die in einem älteren Text angelegt ist, auch auf einen aktuellen Referenten beziehen: Das Werk lädt sich so semantisch neu auf. Federico Fellinis *E LA NAVE VA* thematisiert unterschwellig, in einem etwas sarkastischen Ton, den Ausbruch des 1. Weltkriegs. Ein heutiger Rezipient kann diese Ironie im März 2014 durchaus auch mit Blick auf die Krimkrise in der Ukraine lesen.

In diesem Film lässt sich auch ein besonderer Fall von *Romantischer Ironie* finden, zu der ich noch einmal zurückkehren möchte: Wenn wir in *E LA NAVE VA* unser Augenmerk erneut auf den Erzähler richten, dann scheint es mir an dieser Stelle sinnvoll, den Begriff der *Metalepse* aus der Erzähltheorie einzuführen. Eine *Metalepse* ist immer dann vorhanden, wenn zwei Erzählebenen entgegen der narrativen Logik korrelieren. In Fellinis Film ist die Intradiegese, „die eingebettete Erzählwelt“,²² nicht mehr scharf von der Extradiegese, der „Welt, in der diese Erzählwelt vorgetragen wird“,²³ zu trennen. In *E LA NAVE VA* kommt nämlich der eigentlich extradiegetische Erzähler in der Diegese selbst vor.²⁴ Es berühren sich zwei Welten, zwischen denen es weder logisch noch physisch möglich ist, hin und her zu wechseln. Dadurch wird eine Geschichte als fiktiv ausgestellt, was gerade im Film als dem Medium der Illusion schlechthin, besonders ist:

Die filmische Metalepse ist ein Spiel mit der Eindringlichkeit des Wirklichkeitseindrucks. Grundsätzlich wird die Illusion nicht nur auf hohem künstlerischen oder technischen Niveau umgesetzt, sondern es wird zugleich

²¹ Vgl. Hutcheon 1994, 116.

²² Tüschmann 2007, 105.

²³ Tüschmann 2007, 105.

²⁴ Vgl. Tüschmann 2007, 105. Umgekehrt gibt es auch die Möglichkeit, dass Figuren aus der Intradiegese plötzlich in die Extradiegese wechseln. Ein Beispiel dafür bildet Woody Allens *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (USA 1985).

gezeigt, dass der hohe Impact einer Darstellung künstlich erzeugt ist.²⁵

Durch die *Metalepse* wird nicht ein Wahrheitsanspruch geltend gemacht, denn es wird die Eigenständigkeit der ordnenden Welt des Erzählens in Frage gestellt.²⁶ Dadurch ist die *Metalepse* eng mit der *Romantischen Ironie* verbunden und kann gewissermaßen als eines ihrer Stilmittel gelten. Dennoch ist zu beachten, dass die *Metalepse* in der Überschreitung zweier Erzählebenen zwar die Machart eines Werkes ironisiert, sich aber nicht darüber lustig macht. Es findet vielmehr eine Reflexion auf den Text und seine Konstruktion statt: ein Kunstgriff wie derjenige der *Metalepse* lässt die Verehrung der Genialität einer künstlerischen Form – bei einigen Autoren auch als Ausdruck des eigenen Könnens – erkennen: „By seeing themselves not as nature’s slaves but as fictions masters, reflexive artists cast doubt on the central assumption of mimetic art – the notion of an antecedent reality on which the artistic text is supposedly modeled.“²⁷

Nun möchte ich noch eine dritte Perspektive entwickeln, die mir für die nachfolgende Analyse der beiden Filme von Kurt Früh dienlich sein wird: Wenn die Ironie in diesen Filmen in einen Zusammenhang mit der Sozialkritik gebracht werden soll, komme ich nicht umhin, das Konzept der *Verfremdung*, das Berthold Brecht hinsichtlich des *epischen Theaters* entwickelt hat, einzubringen. Ähnlich wie bei der *Romantischen Ironie* – die *Verfremdung* könnte als eines ihrer Stilmittel bezeichnet werden - wird die Handlung stets unterbrochen und kommentiert. Durch die Zerstörung der Illusion gewinnt der Zuschauer eine Distanz zur Geschichte, die ihm einen kritischen Blick auf die Realität eröffnen soll. Mittels *Verfremdung* wird – ähnlich wie durch die Verfahren der *Romantischen Ironie* oder der *Metalepse* - eine Desillusionierung angestrebt, indem mit Konventionen gebrochen wird: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“²⁸ Die *Verfremdung* erlaubt dem Zuschauer also einen Blick aus einer anderen Perspektive. „Das ‚Natürliche‘ musste das Moment des Auffälligen bekommen. Nur so konnten die Gesetze von Ursache und Wirkung zu Tage treten.“²⁹ Durch folgende Ausprägungen kann das Theater einen solchen Effekt erlangen: Das Drama hat nach Brechts vorzugsweise eine offene Struktur, wobei die einzelnen Akte beliebig miteinander ausgetauscht werden können. Oft werden gar alternative Handlungsmöglichkeiten vorgeschlagen. Dadurch wird die Illusion kontinuierlich untergraben. Die einzelnen Szenen sollen

²⁵ Tüschmann 2007, 111.

²⁶ Vgl. Tüschmann 2007, 107.

²⁷ Stam 1992, 129.

²⁸ Brecht 1967, Bd. 22, 554.

²⁹ Brecht 1967, Bd. 15, 265.

möglichst mit einem Titel versehen werden, der unter Umständen vorgelesen oder projiziert wird.³⁰ Das Bühnenbild soll mit der Illusion brechen, indem es völlig nüchtern ausgestattet ist.³¹ Beim Schauspiel ist keine Einswerdung von Schauspieler und Figur erwünscht, die Rolle des Akteurs ist es, seine Figur zu *zeigen*: „Die Voraussetzung für die Hervorbringung des V-Effektes ist, dass der Schauspieler das, was er zu zeigen hat, mit dem deutlichen Gestus des Zeigens versieht.“³² Weiter ist erstrebenswert, dass der Wechsel zwischen den Rollen als Schauspieler und Figur sicht- und erkennbar wird, damit eine Doppelung deutlich wird. Der Schauspieler kann seine Figur dadurch kommentieren und schafft einen gewissen Abstand zu ihr. Die Theaterfiguren bei Brecht weichen also vom realen Menschen wie vom realistischen Charakter ab. Sie sind überspitzt dargestellt und werden somit zu Typen, die auf ein bestimmtes Attribut hin gezeichnet sind.³³ Die Sprache des epischen Theaters ist stilisiert, verschiedene Sprachstile werden vermischt, und das Geschehen wird gerne durch Verse oder Lieder unterbrochen. Oftmals kommentiert ein Chor die Handlung, wie im alten griechischen Theater.³⁴ Für Brecht thematisiert ein ideales Theaterstück aktuelle Probleme, die dem Zuschauern aus seiner eigenen Realität bekannt sind und ihm „eine kritische, eventuell widersprechende Haltung sowohl den dargestellten Vorgängen als auch der Darstellung gegenüber ermöglichen.“³⁵

Auf diese Weise funktioniert das *epische Theater* dialektisch, wobei ein Gegenstand anfänglich vertraut wirkt (These), dann verfremdet und somit zu einem Unbekannten wird (Antithese). Schliesslich wird dieser Gegenstand durch kritische Reflexion wirklich ‚bekannt‘ oder erkannt (Synthese).³⁶ Bei der Verfremdung geht es also letztlich um Kritik. So schreibt Frank Thomson:

Brechts episches Theater ziel[t] darauf, vom realutopischen Standpunkt der nachrevolutionären Gesellschaft aus die bürgerliche Gesellschaft [...] als Negation und, mit den Mitteln der Verfremdung, als historisch bedingt zu beschreiben. Dem Zuschauer komm[t] die Rolle zu, durch Lernen am Modell die dargestellten Widersprüche als solche zu begreifen und nach Wegen der Begründung zu suchen.³⁷

Im Vergleich zu den Konzepten der Ironie, die zu Beginn dieser Arbeit besprochen wurden, wird in der Theorie Brechts die Sozialkritik nicht nur gewünscht, sondern sie ist einziges Ziel seines epischen Theaters. Die Verfremdung ist bei ihm somit Mittel zum Zweck.

³⁰ Vgl. Brecht 1967, Bd. 16, 667ff.

³¹ Vgl. Brecht 1967, Bd. 15, 458.

³² Brecht 1967, Bd. 15, 341.

³³ Vgl. Brecht 1967, Bd. 15, 337ff.

³⁴ Vgl. Brecht 1967, Bd. 15, 344ff.

³⁵ Brecht 1967, Bd. 15, 245.

³⁶ Brecht 1967, Bd. 9, 467f.

³⁷ Thomson 2008, 17f.

Nachdem ich die *Ironie*, die *Metalepse* und das *epische Theater* vorgestellt und in Zusammenhang gebracht habe, kann nun eine bereits angedeutete Erkenntnis bestätigt werden: Allen Konzepten ist eine Distanz zum eigenen Werk gemeinsam. Aus dieser Haltung resultiert die Selbstreflexion. Nur ‚wer‘ (oder in diesem Falle ‚was‘) sich von aussen mit einem gewissen Abstand betrachten kann, hat die Fähigkeit, sich selbst zu erkennen. In der Literatur und im Film wird durch die Selbstreflexion das ‚Gemachtsein‘ des Werks ausgestellt. Die realistische Illusion eines Textes wird somit aufgebrochen. Wie bei Brecht wohl am deutlichsten klar geworden ist, bedeutet dies keinesfalls, dass der Künstler sich völlig von ihr abwendet. Robert Stam hat dieses Paradox in seinem Werk *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard* folgendermassen beschrieben:

It would be a mistake to regard reflexivity and realism as necessarily antithetical terms. Many of the texts we shall analyze combine a measure of realism with reflexive technique. They illuminate the everyday realities of the social conjunctures from which they emerge, while also reminding their readers or spectators of the artificiality of their mimesis.³⁸

Wenn man davon ausgeht, dass Geschichten genuine Produkte der Fabulierkunst sind – „[t]he modernists go so far as to suggest that all stories are lies“³⁹ – dann können realistische Momente durch die Geschichten nur indirekt übertragen werden. Doch: Weder die illusionistische Kunst noch die selbstreflexive Kunst vermag die Wirklichkeit wahrheitsgetreu wiederzugeben. Beide sind Annäherungsversuche mit gegensätzlichen Mitteln. Da die selbstreflexive Kunst ihre Geschichte als Konstrukte ausstellt,⁴⁰ könnte man ihre realitätsgetreue Perspektive gefährdet sehen, die Handlung als erlogen und die Figuren als leblose Puppen betrachten. Paradoxerweise kann Selbstreflexivität genau das Gegenteil bewirken: „To speculate [...] about what a given character is thinking, is to foster the illusion that the character enjoys some existence outside of the book, that he or she is more than a mere puppet.“⁴¹ Auf was es ankommt, ist letztlich die Aussage eines Werkes jenseits der Kategorien *naturalistisch* oder *illusionistisch*. Der Realitätsbezug kann dabei auf völlig unterschiedliche Arten funktionieren. Denn ob ein Film nun sozialkritisch sein möchte oder nicht, möglichst dokumentarisch oder im Gegensatz dazu stilisiert verfährt: Letztlich funktionieren Geschichten nur, weil sie mit der Realität in Verbindung stehen und dem Rezipienten etwas darüber vermitteln.

³⁸ Stam 1992, 15.

³⁹ Stam 1992, 8.

⁴⁰ Leider wird die selbstreflexive Kunst vor allem seitens der Kritiker oftmals verkannt: „Reflexive films have often been ‚bad objects‘ for critics, who resent their sabotaging of the conventional pleasures of illusion and identification. [...] The critics complained that ‚the characters do not come alive‘ and ‚the big scenes never take off‘ [...]“ (Stam 1992, 159).

⁴¹ Stam 1992, 138.

In selbstreflexiven Filmen kommt zudem oft *Selbstreferenzialität* vor, auch *Mise en abyme* genannt. Davon spricht man in der Kunst, wenn ein visuelles Objekt sich selbst spiegelt. Für den Film ist der Begriff noch etwas weiter zu fassen:

Im Film wird *Mise en abyme* [...] nicht nur in diesem direkten Sinne einer Multiplizierung visueller Motive verstanden [...]. *Mise en abyme* meint auch die Spiegelung einer Rahmung- in einer Binnengeschichte [...] sowie die Spiegelung erzählerischer oder dramaturgischer Motive im Film insgesamt.⁴²

Ein Film ist demnach selbstreferentiell, sobald er sich auf irgendeine Art und Weise selbst thematisiert und keine Referenz ausserhalb seiner selbst (oder ausserhalb seines Genres) mehr existiert.

3. Analyse: Selbstreflexion in zwei Filmen von Kurt Früh

3.1 HINTER DEN SIEBEN GLEISEN

HINTER DEN SIEBEN GLEISEN ist einer der bis heute erfolgreichsten Filme Frühs. Die 1959 erschienene Tragikkomödie – so will ich den Film hier bezeichnen – spielt am Bahnhof Zürich im Gleis-Quartier. Dort hausen in einem Schuppen die drei Clochards Dürst, Clown und Barbarossa. Bei ihnen findet eine junge Frau namens Inge Unterschlupf, die kaum bei ihnen eingetroffen, ein Kind auf die Welt bringt. Aus Angst, nach Deutschland ausgewiesen zu werden, versteckt sie sich mit ihrem Neugeborenen bei den drei Clochards. Gegen ihre Gewohnheit gehen Dürst und Clown für ihren ungewöhnlichen Gast arbeiten, und auch die Bahnwärterin Herzog steht der jungen Frau tatkräftig zur Seite. Nur Barbarossa ist anfangs alles andere als entzückt über die Anwesenheit der jungen Mutter; seine Einstellung wird sich jedoch drastisch wandeln... Das Geheimnis des Verstecks scheint aufzufliegen, als der Lokomotivführer Hartmann die Frau im Schuppen entdeckt. Doch Hartmann und Inge verstehen sich übermässig gut. Letztlich kann sie ihn dafür gewinnen, sie nicht zu verraten. Mit seiner Hilfe suchen Inges Freunde den Vater des Kindes auf, einen verwöhnten Studenten aus reichem Hause. Dort hatte Inge früher als Haushälterin gearbeitet. Ganz unerwartet will der junge Vater Paul Eberhard Inge nun doch heiraten, um das Ansehen der Familie zu bewahren. Dies missfällt dem Lokomotivführer Hartmann. Noch vor der Heirat entpuppt sich Paul jedoch als wenig geeigneter Ehemann. Inge begreift, wie gut der Lokomotivführer zu ihr war und sucht Hartmann auf, um ihm ihre Liebe zu gestehen. Die gesamte Geschichte ist in eine Rahmenhandlung eingefügt: Ein kleines Orchester und ein Sänger im Filmstudio sollen die

⁴² Grob 2011, 451f.

Filmerzählung musikalisch begleiten.

Bei der Analyse des Films zeigt sich, wie die Ironie den Film durchzieht. Der Film als Ganzes kann nicht dem Register des ‚Uneigentlichen‘ zugeordnet werden; *Rhetorische Ironie* gibt es nur auf der Ebene der Figuren und somit hauptsächlich sprachlich. Die Figur des Barbarossa äussert sich mehrmals sarkastisch. Als Frau Herzog beispielsweise den Clochards sagt, es müsse ein weiches Bett her für Inge, entgegnet Barbarossa: „Jäh, sowiso, es Himmelbett und en Perserteppich und dänn no e Frigitär. Mached nur wiiter so!“⁴³ Diese Art von Ironie ist leicht aufzudecken. Man merkt schnell, dass die Rede uneigentlich ist. Ein anderes Beispiel, das genau gleich funktioniert, findet sich am Ende des Films, als die drei Clochards in ihrem Schuppen wieder aufeinander treffen. Alle drei weigern sich, Kaffee zu kochen. Dies wird vom Bärtigen mit den Worten: „Fangt scho wieder guet a!“⁴⁴ kommentiert. Hinter Barbarossas Raubeinigkeit versteckt sich jedoch eine gute Seele, so ist Barbarossas uneigentliche Rede gar nicht immer so gemeint, wie es scheinen könnte. Inge bemerkt dies richtig, als sie sagt: „Sie sind eigentlich ganz nett, Barbarossa.“⁴⁵

Dass sich gerade Barbarossa, der anfangs überhaupt nicht angetan ist von Inges Anwesenheit, in diese verliebt, kann als *Ironie des Schicksals* gelesen werden. Ein weiteres Moment der *Ironie des Schicksals* ist zu finden, als Hartmann den Vater des Kindes, Paul Eberhardt, zur Rede stellt. Denn dieser erklärt sich unerwartet bereit, Inge zu heiraten: Hartmann hat seine Angebetete geradezu in die Arme eines anderen geführt. *Ironie des Schicksals* kann auch darin gesehen werden, dass ausgerechnet drei randständige Clochards der jungen Frau helfen. Aufgrund ihres Lebensstils sind sie nicht unbedingt für eine solche Aufgabe geschaffen. Im Film tritt anstelle des Schicksals natürlich die übergeordnete narrative Instanz, die diese Momente konstruiert. Trotzdem würde ich oben genannte Beispiele nicht als *Dramatische Ironie* bezeichnen, da es kein Wissensgefälle gibt zwischen den Figuren und den Zuschauern. Ein solches ist hingegen vorhanden, wenn der Zuschauer vor den Figuren merkt, wie es um Hartmanns Gefühle steht. Die Clochards erfahren davon, als der Lokomotivführer sich nach Pauls Heiratsantrag betrinkt und ihnen sein Herz ausschüttet. Inge erfährt es erst durch jene, doch zu diesem Zeitpunkt ist sie bereits in der Villa der Eberhardts. Weitere Momente *Dramatischer Ironie* enthält die Schlusszene im Hause Eberhardt: Der Zuschauer erfährt vor den Figuren, dass es zwischen den Mitgliedern der Familie Hartmann und dem betrunkenen Barbarossa zu einer theatralischen Verwirrung kommen wird.

Das herausragende ironische Moment des Films ist aber durch die *Selbstreflexivität* gegeben, die

⁴³ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 15:59.

⁴⁴ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 61:37.

⁴⁵ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 09:14.

durch die Einbettung in die Rahmenhandlung entsteht. Auf dieser extradiegetischen Ebene treffen sich die Musiker und Tonmeister im Studio, um den Film zu begleiten. Dem Zuschauer wird offen gezeigt, wie ‚gemacht‘ der Film ist. So ist einer der Herren im Filmstudio für die lautliche Umsetzung der Dampflokomotive verantwortlich. Dies wird zusätzlich durch einen Kommentar des Triangelspielers hervorgehoben: „Naja, so ein Filmstudio kann sich auch keine richtige Dampflokomotive leisten.“⁴⁶ Die Rahmenerzählung beschreibt nicht die ‚reale‘ Situation des Filmemachens. Ausser der Musik sind keine technischen Apparaturen zu sehen. Das Musizieren dauert auch nicht annähernd so lange, wie eine Filmproduktion, sondern weniger als zwei Stunden,⁴⁷ also so lange etwa, wie der Film selbst. Dennoch wird so getan, als würden auch die Filmbilder aus der Musik heraus, also aus der Rahmenhandlung, entstehen.

Da hier nicht nur zwei Erzählebenen vorhanden sind, sondern in der Welt ausserhalb der Diegese in gewisser Weise gezeigt wird, wie die Diegese zustande kommt, ist der Film nicht nur *selbstreflexiv*, sondern auch *selbstreferentiell*: Auf der ersten Ebene werden die Entwicklungen auf der zweiten explizit verhandelt. Dies ist besonders deutlich, als sich in der Intradiegese ein ziemlich düsteres Ende anbahnt. Ein zweites Mal sind Bilder aus dem Filmstudio in der Rahmenerzählung zu sehen. Die Musiker sind allesamt gerührt und etwas betrübt. Da meldet sich der Sänger zu Wort und spricht den Dirigenten an. Er findet die Geschichte viel zu traurig. „Das chamer doch nöd mache: D’ Inge unglücklich, die drei Platteschieber verkracht, vom Lokomotivfühler überhaupt nid z’rede. Und das sött e heitere Film si? Alles, was recht isch, aber ich find’s z’trurig!“⁴⁸ Er fordert zumindest für die drei Landstreicher eine Schicksalswendung, durch die sie ihre Lebensversicherung, ihre Uhr zurückerhalten. Der Dirigent entgegnet, dies sei unmöglich, die Uhr sei verkauft. Es müsse etwas Übersinnliches geschehen, damit die drei wieder in deren Besitz gelangten. Der Sänger findet: „Jäh und, warum soll nid emol imene Schwiizer Film e Wunder gscheh?“⁴⁹ Durch das Wunder kommt es zur Auflösung der scheinbar gänzlich verfahrenen Situation. Dieser Eingriff in die Diegese scheint inspiriert von der dramaturgischen Form des *Deus ex machina*, die vor allem Brecht für das moderne Theater wieder aufgenommen hat.⁵⁰ Der Begriff stammt ursprünglich aus dem Griechischen und bezeichnete im antiken Theater eine Maschine ähnlich einem Krahn, die einem Gott das Eingreifen in das Bühnengeschehen erlaubte. „Aus dieser Konvention ist der *deus ex machina* eine sprichwörtlich-dramaturgische Bezeichnung für jede durch

⁴⁶ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 00:27.

⁴⁷ Der Triangelspieler Herr Fliegenschild deutet die Länge an: „Wird wohl nicht so lange dauern, nicht? Ich habe nämlich nachher in zwei Stunden ein Solo“ (vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 00:31).

⁴⁸ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 59:35.

⁴⁹ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 59:53.

⁵⁰ Vgl. Brecht 1976, Bd. 17, 1085.

plötzliche, ganz unmotiviert eintretende Ereignisse, Personen oder außenstehende Mächte bewirkte Lösung eines Konflikts im Drama wie im Alltagsleben.“⁵¹ Ein solches Verfahren hebt wiederum den Illusionscharakter des Films hervor.

An der oben genannten Stelle zeigt sich sehr schön, wie die Intradiegese von der Extradiegese abhängt. Eine erste Spiegelung ist zu finden, als die Musizierenden sich vom Geschehen in der inneren Diegese betrüben lassen. Die zweite erfolgt, als sich die gewünschte Fortsetzung und das Wunder in der Intradiegese tatsächlich ereignen: Der Film stellt nicht nur seine ‚Gemachtheit‘ aus, er offenbart sich zugleich als „Schweizer Film“. Eine der grössten Spiegelungen des Films findet sich indes in der Figur des Herrn Fliegenschilds. Er spielt Triangel und lässt die übrigen Musiker zu Beginn gleich wissen, dass er danach ein Solo an einer Hochzeit spielen werde.⁵² Als er am Ende des Films das Studio verlässt und ihm die anderen Glückwünsche für das Ehepaar mitgeben, gibt es wohl keinen Zweifel mehr, dass Herr Fliegenschild an die Hochzeit der Figuren Inge und Hartmann aus der Binnenerzählung gehen wird. Hier ist nicht nur eine *Metalepse* zu erkennen, sondern ein sehr stark *selbstreferentielles* Moment: Die beiden Ebenen sind bis ins Unendliche miteinander verknüpft und lösen sich von jeglichem Bezug zur realen Aussenwelt. Das Ganze wird noch absurder, wenn man sich ein Solostück mit einem Triangel an einer Hochzeit vorstellt: Die Filmrealität schliesst an dieser Stelle die Aussenrealität völlig aus.

In all diesen Momenten bedient sich der Film der *Romantischen Ironie*, da die Geschichte unterbrochen und kommentiert wird. Es ist schwierig auszumachen, wer als Erzähler dieses Films gelten kann. Einerseits haben wir den Dirigenten, der auch allegorisch für den Regisseur stehen und als Instanz gelten könnte, die die Entscheidungen trifft. Andererseits ist da der Sänger, der uns durch sein Lied über die Lokomotive in die Filmwelt hineinführt und somit auch eine Art Erzählfunktion übernimmt. Es gibt Stellen im Film, die durch Verse kommentiert werden. Obwohl nicht definitiv zu klären, nehme ich an, dass diese Verse von derselben männlichen Stimme gesprochen wird. Jedenfalls kommentieren alle diese Erzählfiguren die Binnenhandlung. Diese Kommentare gelten als *Metalepsen*, da die zwei Ebenen entgegen der Erzähllogik miteinander verknüpft werden: Die Verse, die eine Voice-over vorträgt, sind keiner der Erzählebenen eindeutig zuzuordnen. Sie veranschaulichen die Geschehnisse in der Intradiegese, gehören indes nicht zu ihr, da sie ähnlich wie die Filmmusik von den Figuren selbst nicht wahrgenommen werden. Ob sie im extradiegetischen Raum beispielsweise vom Sänger gesprochen werden oder ob sie auf einer weiteren Erzählebene anzusiedeln sind, lässt sich nicht definitiv entscheiden. Die Verse schildern

⁵¹ Filmlexikon der Universität Kiel: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=453>.

⁵² Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 00:31.

jedenfalls das Geschehen liebevoll und dennoch erkennbar ironisch:

Was ein Säugling doch so anstellt, wenn er schreit, der stärkste Mann fällt – um. Um ein bisschen Geld zu machen schleppt man solche Sachen – rum. Doch ein Kind braucht auf der Welt – erstens Geld und zweitens Geld. Darum muss man eben solche Sachen machen. – Dumm. Doch man hat ein Herz im Leibe und hilft einem armen Weibe. Drum. Hört man einen Kinderschrei, schleppt man Kisten schwer wie Blei. Drum. Nächstenliebe, wie man sieht, strengt sehr an und macht sehr müd. Doch ein Kind braucht auf dieser Welt halt – Geld.⁵³

Dieser Kommentator oder Erzähler ist von seiner Haltung her nicht eindeutig einzuordnen. So bleibt ein leiser Zweifel, ob er es wirklich „dumm“ findet, wenn die Landstreicher arbeiten gehen, oder ob er dies aus ihrer Sicht sagt, indem er sie gleichzeitig ironisiert. Die gesamte Äusserung kann nicht vollkommen ‚eigentlich‘ gemeint sein, auch wenn es inkorrekt wäre zu behaupten, das Gegenteil des Gesagten sei gemeint.

Ein ähnliches Phänomen wie diese Verse stellt das bereits erwähnte Lied über die Lokomotive dar. Denn nachdem der Film mit der Rahmenerzählung im Filmstudio begonnen hat, gibt es keinen direkten Übergang zur Intradiege: Der Sänger stimmt das Lied an, während wir auf der Bildebene eine Lokomotive sehen, die sich ihren Weg durch das Gleis-Wirrwarr des Zürcher Bahnhofs bannt. Bevor der Liedtext den Zuschauer in die innerdiegetische Geschichte einführt, nennt er in einer Art Sprechgesang den Filmtitel und listet die wichtigsten an der Filmproduktion Mitwirkenden auf:

Hinter den sieben Gleisen, ein Märchen von heut, von einer Lokomotive, von Lieb und von Leid. Erdacht und geschrieben von Hausmann und Früh und von Herrn Berna die Fotografie. Baumgartner Walter, der hat's komponiert, Kohler und Braun das Mikro geführt. Hans-Heinrich Egger besorgte den Schnitt, und viele andere, die halfen auch mit.⁵⁴

Das Lied kann auch als *Metalepse* verstanden werden, da hier sehr viele Ebenen durchmischt werden: Das Lied selbst wird in der Extradiege gesungen, während es gleichzeitig auf die reale Aussenwelt der Filmentstehung und auf die Diege verweist. Dazu kommt die Geschichte der Lokomotive, die eine Ebene für sich darstellt. In der zweiten und der dritten Strophe handelt das Lied nämlich ausschliesslich von der kleinen Lokomotive. Auf der Bildebene sieht man die Dampflokomotive auf den Gleisen des Bahnhofs Zürich fahren. Sie wird vermenschlicht und mit ihren Wünschen und Träumen dargestellt:

Hinter den sieben Gleisen, jahraus und jahrein, wohnt eine Lokomotive, bescheiden und klein. Sie träumt von der Schönheit und Weite der Welt und fühlt sich auf stumpfe Geleise gestellt. Nur umgeben von Schuppen aus Wellblech und Holz, schiebt sie nach dem Express, der brausend und stolz – nachdem er um acht Uhr den

⁵³ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 08:00-08:17.

⁵⁴ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 00:47-01:01.

Bahnhof verlässt – den Gotthard durchquert Richtung Rom und Triest.

Ach, die Lokomotive bescheiden und klein, möchte auch mal ein Eilzug mit Schlafwagen sein – hinaus in die Ferne vom Südwind umweht – doch dann sieht sie ein, dass ihr das gar nicht steht. Ihre Welt ist das stille Geleisequartier, sind die Liliputgärten und Menschen von hier. Dort ist sie zufrieden, dort wo es ihr gefällt: Hinter den sieben Gleisen, das ist ihre Welt.⁵⁵

Während das Lied davon erzählt, wie sich die Lokomotive in die Ferne wünscht, werden Bilder eines das Tessin durchquerenden Zuges gezeigt. Hier sieht man eine Art Traumsequenz und der Zusammenhang mit dem diegetischen Geschehen ist noch nicht eindeutig ersichtlich. Die einzige Gemeinsamkeit mit der Binnenhandlung ist vorerst ihr ‚Wohnort‘. Denn ihre Nachbarn, auch im Gleisquartier wohnend, sind die drei Clochards, die kurz nach Beginn der eigentlichen Handlung auf Inge stossen werden. Erst viel später, als es zum ersten tragischen Ende des Films kommt, wird die letzte Strophe des Liedes gesungen. Die Binnenerzählung sollte demnach durch das Liedchen gerahmt werden – wäre nicht der Wunsch nach einem besseren Ende gewesen. Während dieser Strophe nun ist nicht mehr die Lokomotive zu sehen, sondern die unglückliche Inge im Hause Eberhard. Hier kann der Zuschauer erstmals das Lied wirklich auf den Inhalt der Diegese beziehen:

Hinter den sieben Gleisen, jahraus und jahrein, wohnt eine Lokomotive, bescheiden und klein. Sie kam in die grosse und fremde Welt und fühlt sich verwaist und beiseite gestellt. Denn ihre Welt ist das Geleisequartier, sind die Liliputgärten und Menschen von hier. Dort ist sie zufrieden, dort wo es ihr gefällt. Hinter den sieben Gleisen, das ist ihre Welt.⁵⁶

Durch die Verbindung von Bild- und Tonebene wird klar, dass an dieser Stelle nicht mehr nur von der Lokomotive gesprochen wird. Inge selbst wird in eine metaphorische Beziehung zu dieser Lokomotive gebracht, die sich „verwaist und beiseite gestellt“ fühlt. Das Lied ist demnach als ein Kommentar zu lesen. Es kann sogar als Verbildlichung aller Ebenen verstanden werden. Die Lokomotive steht nicht nur für Inge, sondern für den Kleinbürger überhaupt, der gerne hinaus in die „grosse und weite Welt“ gehen würde – und doch an das einfache Zuhause gebunden ist. Dieses Zuhause wird hier im Film aber nicht als ein trostloses dargestellt, es wird geradezu beschönigt.

Abschliessend möchte ich den Film noch hinsichtlich Brechts *epischem Theater* betrachten. Wie die Analyse der verschiedenen Ebenen bereits gezeigt hat, wird – ganz wie es Brecht fordert – die eigentliche Erzählung des Films unterbrochen und kommentiert. Durch die selbstreferentielle Rahmenebene der Musizierenden wird mit Konventionen gebrochen. Das herbeigesehnte und schliesslich eintretende Wunder wird explizit als Bruch mit den herrschenden Regeln bezeichnet,

⁵⁵ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 01:33 – 02:00.

⁵⁶ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 59:08 – 59:28.

durch den Satz: „Jäh und, warum soll nid emol imene Schwiizer Film e Wunder gscheh?“⁵⁷ Am Schluss des Filmes sehen wir ein alternatives Filmende, eine dramaturgische Technik, die von Brecht gewünscht wird und die er als *Deus ex machina*⁵⁸ bezeichnet.

Brecht fordert soziale Typen, keine individuellen Charaktere: Die drei Clochards sind deutlich stilisierte Typen, sie zeichnen sich durch bestimmte Merkmale aus und entsprechen so Brechts Vorstellungen. Barbarossa ist durch seine Raubeinigkeit gezeichnet, Clown ist tatsächlich eine sehr komische Figur, und Dürst stellt den unangepassten Querkopf dar. Der ‚Bananenkönig‘ und die reichen Eberhards sind ebenfalls überspitzt dargestellt. So wird der italienische Bananenverkäufer auf seine übersprudelnde Emotionalität reduziert und die Eberhards werden (ausser Frau Eberhard vielleicht, die sehr unscheinbar bleibt) als reiche und arrogante Unmenschen gezeigt. Inge, Hartmann und Frau Herzog sind zwar weniger typisiert, sind aber dennoch genaue Abbilder des jungen, unschuldigen Mädchens, des etwas unbeholfenen, rechtschaffenen Schweizer Kleinbürgers respektive der bemutternden älteren Hausfrau.

Auch die Sprache ist affektiert, nicht nur auf der Figurenebene; bereits durch das Lied und die kommentierenden, sich reimenden Verse entsteht eine bunte Durchmischung von Sprachstilen. Die Ausdrucksweise der Figuren ist vor allem bei den stark typisierten Figuren künstlich und erinnert mehr an Theater als an Film. Der ‚Bananenkönig‘ und die Clochards geben hierfür Beispiele genug.

Die Dialektik, wie sie sich Brecht wünscht, kann in diesem Film so verstanden werden: Die Erzählung selbst ist bereits die Antithese. Denn entgegen der allgemeinen Meinung (sprich: der gesellschaftlichen Norm als These) wird behauptet, dass drei Clochards sich sehr liebevoll um eine junge Frau und deren Kindchen kümmern können. Die armen Leute werden allesamt als gut dargestellt, während die Oberschicht verzogen und herzlos scheint. Weil es sogar um die unterste der Unterschicht – um drei Clochards – geht, wird das Ganze zusätzlich überspitzt. Eventuell hat dies den damaligen Zuschauer zum Denken veranlasst und ihn kritisch über die soziale Ungerechtigkeit nachdenken lassen. Ein solcher Zuschauer hätte die von Brecht postulierte Synthese gebildet. Bestimmt ist also Kurt Frühs marxistisches Denken in den Film eingeflossen und es scheint demnach kein Zufall, dass er einen der drei Clochards die Parole des Sozialismus überhaupt – ein Zitat Georg Büchners – aussprechen lässt: „Friede den Hütten! Krieg den Palästen.“⁵⁹

Mehr als fünfzig Jahre nach der Entstehung dieses Films kann in ihm auch Ironie ausgemacht

⁵⁷ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 59:53.

⁵⁸ Vgl. Brecht 1967, Bd. 17, 1085.

⁵⁹ Büchner 1988, 41.

werden, die damals so nicht vorgesehen war. Der Lokomotivführer Hartmann scheint heutzutage beispielsweise etwas zu rechtschaffen und kleinkariert. Ich habe erlebt, wie heutige Zuschauer an der Stelle lachen, als er zu Inge sagt, er könne nicht länger bleiben: „Ja, ich muss noch an eine Versammlung, S-E-V. Ich bin dort Protokollführer und da kann ich nicht fehlen.“⁶⁰ Obwohl Hartmann Inge nur ungerne verlässt, zwingt ihn die Versammlung dazu. Sein ausgeprägtes Pflichtbewusstsein und seine Unbeholfenheit wirken aus heutiger Sicht etwas belustigend. Solche Stellen gibt es mehrere: Für uns heute ist es etwas unverständlich, dass die Heirat Inges das angestrebte Ziel in der Intradiegeese ist (wenn auch unausgesprochen). Die Ironie ergibt sich aus der zeitlichen Distanz, da der Zuschauer aus jetziger Sicht vieles nicht mehr als ernst und eigentlich gemeint annehmen kann.

3.2 ES DACH ÜBEREM CHOPF

Als zweites Beispiel möchte ich den Film *ES DACH ÜBEREM CHOPF* hinsichtlich der im Theorieteil erläuterten Stilmittel untersuchen. Im Frühs Sozialmärchen von 1961 geht es um die arme, mitgenommene Familie Caduff. Da Vater Caduff als Kleinbauer im Bündnerland nicht genügend verdient hatte, um seine Frau Vreni und die sechs Kinder zu ernähren, ist die Familie nach Zürich gezogen. Doch da sich Glück nicht auf Leben reimt, bleibt dieser in der Notbaracke in Zürich keine Freude vergönnt. Im Gegenteil: Die Buben vernachlässigen die Schule und werden den Nachbarn unangenehm durch ihre Streiche, die pubertierende Sophie verkehrt in dubiosen Kreisen, der Ehefrau Vreni wird ein Verhältnis mit dem Milchmann nachgesagt, und Vater Caduff trinkt und verliert letztlich seine Arbeit in der Fabrik. Die Nachbarn und vor allem seine Frau leiden unter Caduffs Ausbrüchen. In dieser misslichen Lage tritt plötzlich Herr Frehner als vermeintlicher Gutmensch ins Spiel. Er bietet der Familie Caduff zu einem lächerlichen Preis eine Traumwohnung in einem Reihenhaus an. Nur der Zuschauer weiss um Frehners hinterhältige Absicht, durch die unangepasste Familie Caduff ein ihm verhasstes Mieterehepaar, die Eidenbenzes, in die Flucht zu schlagen. Nach den ersten lauten Störungen durch die Caduffs, durchschauen die Eidenbenzes Frehners Pläne und versuchen, ein Bild der nachbarschaftlichen Freundschaft aufrechtzuerhalten. An dieser Stelle geschieht ein Wunder. Völlig unerwartet freunden sich die unterschiedlichen Mieter wirklich an. Die Caduffs üben sich in Rücksicht und erhalten schliesslich in der gesamten Nachbarschaft Akzeptanz. Durch den sozialen Druck sieht sich Frehner gezwungen, der Familie Caduff nicht wie geplant zu kündigen. Die Geschichte von *ES DACH ÜBEREM CHOPF* basiert auf einem Ereignis, dass so tatsächlich in Zürich stattgefunden hat.⁶¹

⁶⁰ Vgl. HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, 41:38.

⁶¹ Dazu Früh selbst: „Eines Tages besuchte mich der Sportjournalist, Reporter und Schauspieler Jean-Pierre Gerwig. Er

Bereits diese kurze Zusammenfassung offenbart ironische Momente des Films. Die unerwartete Wende – die Freundschaft zwischen den ungleichen Nachbarn, welche Frehners Pläne durchkreuzt – ist als *Ironie des Schicksals* zu lesen. Der Zuschauer weiss von Beginn an um Frehners Betrug, während sich die Figuren dessen erst mit der Zeit gewahr werden. Dieses Wissensgefälle zwischen den Figuren und den Rezipienten habe ich im Theorieteil als *dramatische Ironie* bezeichnet. Auf der Ebene der Figuren lässt sich relativ wenig Ironie erkennen. Zwar verfährt beispielsweise Frau Weber ironisch im Sinne der uneigentlichen Rede, als sie Herrn Frehners soziale Absichten lobt.⁶² Ihre Aussage soll nicht der Blossstellung Herr Frehners dienen. Vielmehr soll sie ihn dazu bringen, den Caduffs nicht zu kündigen. Frehner ist von den Webers abhängig, da er sich von diesen den Auftrag für einen Fabrikumbau erhofft. Die Ironie ist nur für die Figur der Frau Weber, welche die eigentlichen Absichten des Hausbesitzers genau kennt, und für den Zuschauer sichtbar. Der Zuschauer weiss zudem, dass Frau Weber ihre Aussage vorsätzlich macht, da sie Frehners Vorhaben bestens kennt. Hier findet sich also eine Form der *dramatischen Ironie*. An dieser Stelle im Film⁶³ gibt es zudem wiederum ein Moment der *Ironie des Schicksals*. Kurz bevor Frau Weber das Büro betritt, erteilt Frehner seiner Sekretärin nämlich den Auftrag, die Kündigung für die Caduffs aufzugeben. Nun fürchtet Frehner, die Webers könnten von seinen Absichten erfahren, und ruft schnell seine Sekretärin herbei, da er hofft, die Kündigung sei noch nicht abgeschickt worden. Solche ziemlich konstruierte Momente sind vor allem in Komödien oft zu finden. Sie belustigen den Zuschauer und erhalten die Spannung.

Wenn ich den Film hinsichtlich der *Romantischen Ironie* betrachte, fällt vor allem ein Phänomen ins Auge: Der Erzähler, der den Film als Märchen einleitet, die Handlung immer wieder mit seinen Versen unterlegt und darüber hinaus in seinen Aussagen sehr ironisch ist. Die Einschaltung des Erzählers, der als Voice-over das Geschehen kommentiert und anfangs auch Einfluss auf das von ihm Erzählte hat, gilt als *Metalepse*. Die Kamera zoomt im allerersten Bild des Films auf ein Buch mit der Inschrift „Aus der Märchenkiste der Gloria-Film“⁶⁴. In diesem Buch wird nun geblättert. Die erste Seite zeigt uns den Filmtitel, danach tauchen die Namen der mitwirkenden Schauspieler und Filmemacher auf, bevor die Geschichte selbst, das Märchen, beginnt. Dazu hört man die Voice-over des Erzählers, der mehrheitlich in Reimen spricht. Die Geschichte beginnt so: „Heute kommt ein neues Märchen aus dem Gloria-Märchentopf. Es hat den Titel: ‚Es Dach überem Chopf‘. Und was bei Märchen ganz besonders rar ist, ist dass es wahr ist. Beinahe wahr ist. Das heisst, es war –

wollte mir einen Filmstoff erzählen, der den Vorteil habe, wahr zu sein“ (Früh 1975, 157).

⁶² Vgl. ES DACH ÜBEREM CHOPF, 28:46.

⁶³ Vgl. ES DACH ÜBEREM CHOPF, 27:36.

⁶⁴ ES DACH ÜBEREM CHOPF, 00:03.

es war einmal, es war einmal beinahe wahr.“⁶⁵ Bereits diese Eingangszeilen weisen auf die Ironie des Erzählers hin. Er ironisiert nicht nur das Märchen mit seinem Stil, sondern auch den Film. Indem er den Film als Märchen bezeichnet, stellt er ihn als eine konstruierte Geschichte und als Illusion aus. Das Wortspiel mit den Begriffen „wahr“ und „war“ deutet auf die Adaption einer sich tatsächlich in Zürich ereigneten Geschichte hin. Mit den Worten „Es war einmal beinahe wahr“ macht die Stimme darauf aufmerksam, dass die Erzählung nur eine Nachahmung der wahren Geschichte ist: Ein Märchen, das auf einer wahren Begebenheit beruht und deshalb „wahr“ ist. Das Märchen wird weiter ironisiert, als der Erzähler zu Beginn mit der Zwischenbemerkung „Es war einmal – hm ja, ich glaube bei dieser Geschichte müssen wir weit zurückblättern“⁶⁶ veranlasst, dass auf der Bildebene im Buch seitensweise zurückgeblättert wird. Das Märchenbuch entpuppt sich damit als eines ohne Anfang und Ende. Denn nach dem Zurückblättern beginnt das Buch nicht noch einmal mit den ersten oben beschriebenen Seiten, sondern zeigt comicartige Zeichnungen aus der Steinzeit, in denen die Familie gezeigt wird, die später im Mittelpunkt des Films steht. Es vermischen sich verschiedene Erzählebenen: Die des Märchens, die der erzählten Geschichte, die der Geschichte der Menschheit, die der Filmproduktion und nicht zuletzt die des Erzählers selbst. All diese Ebenen sind zugleich in diesen wenigen Minuten vorhanden. Es werden nicht nur die Filmfiguren gezeigt, auch eine Handvoll der Schöpfer dieses Films erscheinen als Zeichnungen im Märchenbuch. Als das Bild „Regie: Kurt Früh“⁶⁷ auftritt, sehen wir die zwei Hauptfiguren Herr und Frau Caduff als Marionetten. Die Erzählung stellt sich als Konstruktion aus, und somit entsteht eine Ironisierung des Film als Medium. Die *Metalepse* durch die Voice-over ist am stärksten spürbar, als die Geschichte der Caduffs tatsächlich beginnt. Der Erzähler zeigt sich an dieser Stelle nicht nur als allwissend, sondern gar auch als allmächtig. Er kann die Geschichte selbst erschaffen, seine Worte beeinflussen die Bildebene. Er hat die Macht, Gegenstände und Figuren herbeizuwünschen oder verschwinden zu lassen. So beginnt er seine Geschichte: „Es war einmal beim Lampenschein, beim trauten, in einer ziemlich liederlich gebauten Baracke, eine arme, aber ehrliche Familie ...“⁶⁸ Auf der Bildebene ist aus der Vogelperspektive eine Familie um einen Tisch herum versammelt zu sehen. Der Erzähler wird nun in seinem Erzählfluss gestört, da plötzlich das Licht ausgeht. Die Intradiegese beeinflusst also umgekehrt auch die Extradiegese. Der Erzähler entschuldigt sich für das Missgeschick mit dem Licht und erklärt: „Pardon, immer dieser Lichtschalter. Schnell ein Franken eingeworfen. – Ausserdem war die Familie Caduff ärmer. Nein, nicht so, noch viel ärmer bitte. Genau so. Doch viel, viel kinderreicher. Halt, wir wollen nichts übertreiben. Zehn, neun, acht,

⁶⁵ ES DACH ÜBEREM CHOPF, 00:04-00:33.

⁶⁶ ES DACH ÜBEREM CHOPF, 01:32.

⁶⁷ ES DACH ÜBEREM CHOPF, 01:29.

⁶⁸ ES DACH ÜBEREM CHOPF, 03:35.

sieben – sechs, das sollte genügen.“ An dieser Stelle zeigt sich die Allmacht des Erzählers. Während seines Sprechens verschwinden je nach Wunsch Gegenstände aus der Stube der Caduffs, oder es erscheinen zusätzliche Figuren. Durch den Willen der Off-Stimme werden einige derer wieder in Luft aufgelöst. Der Film wird präsentiert als etwas, das sich frei nach Wunsch gestalten lässt. Was man braucht, wird hinzugezogen, das Überflüssige wird eliminiert. Weiter fährt der Erzähler fort: „Es war also einmal eine Familie, die friedlich beisammen sass, aber leider nur im Märchen, denn just an diesem Abend waren Sepp Caduff und sein Bruder Kari nicht zuhause, trotzdem eine ferne Turmuhr schon neun Uhr schlug.“ Ein weiteres Mal schaltet sich hier also der Diskurs des Märchens ein. Doch der Erzählung wird das Märchenhafte, kaum aufgebaut, wieder abgesprochen, als der Erzähler die Idylle nur als „Märchen“ darstellt. Die ‚Realität‘ aber sieht anders aus, da zwei der Söhne Caduff fehlen. Der Film stellt sich also gleichermassen als Märchen aus und dementiert dieses. Er leugnet sein Gemachtsein nicht, sieht sich aber dennoch näher an einer ‚wirklichen Welt‘ als ein Märchen. Zudem sei angemerkt, dass ein Märchen trotz seiner phantastischen Erzählwelt immer auch eine belehrende Aussage hinsichtlich realer Begebenheiten trifft.

Nach der Anfangssequenz mischt sich der Erzähler noch zwei, drei Mal ein, die Intradiegese nimmt aber immer mehr Überhand. Der Film endet letztlich in der intradiegetischen Welt. Doch durch seine anfängliche Einmischung stellt der Erzähler in *ES DACH ÜBEREM CHOPF* eine *Metalepse* im klassischen Sinne dar. Die zwei Ebenen der Intradiegese und der Extradiegese verbinden sich entgegen der narrativen Logik miteinander. Durch die *Metalepse* mit dem Erzähler, der sich ständig mit Versen in Reimform einmischt, erfährt der Film eine Verfremdung. Zudem wirken die meisten Figuren als Typen, die durch wenige Attribute auffallen. Nur die jüngere Generation scheint etwas weniger typisiert. Durch die Einbettung in ein Märchen, durch den Beginn im Steinzeitalter und durch die ironische, überspitzte Darstellungsweise (welche die Geschichte als eine ausstellt, die sich durch die Jahrhunderte immer wieder wiederholt) wird das Natürliche zum Auffälligen. Das ernste Problem der sozialen Unterschichten wird durch die komische Darstellung vermittelt. Ohne dass der Zuschauer dies bewusst zur Kenntnis nimmt, wird in einer vergnüglichen Verpackung indes eine eher bittere Tatsache thematisiert und überliefert.

An einer Stelle sehe ich sogar die Brecht'sche Dialektik erfüllt: Anfangs kann der Zuschauer Frehners Kalkül nachvollziehen, als er die der gehobenen Mittelschicht angehörigen Eidenbenzes durch die eigenwillige Familie Caduff vertreiben will. Der Zuschauer dieser Zeit – so möchte ich annehmen – akzeptiert die Tatsache eines unmöglichen Zusammenlebens dieser zwei Familien aus völlig unterschiedlichen sozialen Schichten. Dies kann als *These* gesehen werden. Die Verfremdung

findet statt, sobald sich die ungleichen Familien entgegen aller Erwartung anfreunden und ein Zusammenleben plötzlich gewünscht wird. Hier ist die *Antithese* anzusiedeln. Diese Filmwendung soll den Zuschauer dazu anregen, seine ursprüngliche Voreingenommenheit zu erkennen und zu reflektieren. Im Idealfall bildet der Zuschauer durch diese Erkenntnis eine *Synthese*, wobei er befähigt wird, den ihm vorgelegten Diskurs durch die Verfremdung erst wirklich in seiner ganzen Problematik zu erkennen. Auch wenn der Film sehr komödiantisch gestaltet ist und den Zuschauer durchaus belustigt, ist die Sozialkritik nicht weit. So wurde der Film auch als ‚Sozialmärchen‘ bezeichnet, was meines Erachtens die Gegensätzlichkeit von wirklichkeitsnaher und ernster Kritik durch eine konstruierte und belustigende Erzählweise gut trifft. Die Sozialkritik muss aber gar nicht erst weit gesucht werden, denn sie ist bereits in der Vorlage angelegt. Somit war das tatsächliche Ereignis wie für Kurt Früh geschaffen: „Dass er [der Filmstoff] meiner marxistischen Grundhaltung entgegen kam, versteht sich am Rande.“⁶⁹

Der Film gewinnt heute noch an Ironie, die nicht intendiert war, denn das Problem der Wohnungsnot in Zürich ist nur allzu aktuell. Die zentralen, grossräumigen und hochwertigen Wohnungen in Zürich kann sich nur die Oberschicht leisten, während die Unterschicht – heutzutage vor allem Immigranten – die dürftigen Wohnungen in der Agglomeration belegen. Den heutigen Zuschauer mag es so ironisch anmuten, dass bereits vor fünfzig Jahren von Überbauung die Rede ist. Diese Lektüre wird durch die Montage der Stadtbilder von Neubauten und Baustellen an Zürichs Peripherie, die sich eingangs zwischen die Bilderbuchzeichnungen und die diegetischen Bilder der Familie Caduff schieben, noch verstärkt.

4. Weitere Filme Kurt Frühs im Vergleich

In dieser Arbeit stehen diejenigen Filme Kurt Frühs im Zentrum, die von einer hohen Selbstreflexivität zeugen. Aus zeittechnischen Gründen wurde hier der Fokus auf zwei dieser Filme gelegt. Zu diesen in einem hohen Masse konstruierten Filmen zähle ich auch die musikalische Komödie *DER 42. HIMMEL* (1962), auch wenn sie auf eine etwas andere Art und Weise selbstreflexiv ist als die Filme *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* und *ES DACH ÜBEREM CHOPF*. Dieser Film zeigt eine Nonsense-Geschichte, die nur durch die Referenz auf sich selbst funktioniert. Die Sozialkritik ist in diesem Film zwar vorhanden, scheint aber abstrakter, indem sie sich unter anderem auf die Institution der Ehe bezieht.

⁶⁹ Früh 1975, 158.

Da bislang hauptsächlich die reflexiven Filme Kurt Frühs besprochen wurden, will ich nun noch kurz auf seine anderen Werke eingehen. Ausgehend von Heinrich von Kleist, habe ich eingangs gezeigt, wie sich Filme auf komplett unterschiedliche Weisen einer hohen Harmonie annähern können. Wenn ich mich einmal mehr auf Kleist stütze, dann sieht er herausragende ‚Grazie‘ nicht nur dort, wo die Selbstreflexivität in einem hohen Masse vorhanden ist. Im Gegenteil: Grundlegend ‚unreflektierte‘, ‚arglose‘ Filme – bei ihm durch die Marionette verbildlicht – zeichnen sich genauso aus. Dieser Seite ordne ich einerseits intuitiv die ‚realistischeren‘ Werke Frühs zu. Dazu zähle ich insbesondere die späteren Filme DER FALL (1972) und DÄLLEBACH KARI (1970). Diese beiden Filme sind von einem tief schürfenden Pessimismus durchzogen und zeigen die weltlichen Missstände relativ unverblümt. Sie sind weder selbstreflexiv noch stellen sie ihre Gemachtheit aus. Mir gefallen diese beiden zwar Filme zwar sehr gut, sie erreichen meines Erachtens indes das Publikum hinsichtlich der Sozialkritik weniger direkt, als die selbstreflexiven Werke. Diese Annahme lässt sich dadurch bestärken, dass sie beide auch beim Publikum nicht so erfolgreich waren wie Kurt Frühs frühere Werke. Meine These – die im Rahmen dieser Arbeit nicht vollends überprüft werden kann – lautet, dass der Realismus in diesen Filmen vielleicht nicht konsequent genug durchgezogen wurde, damit die Sozialkritik vom Zuschauer erkannt und angenommen wurde. Haben sich diese beiden Filme etwa schon zu weit von dem Extrem der Marionette entfernt? Oben ausgeführten Pol entsprechen andererseits die ‚naiven‘ Werke Frühs. Diese Filme erschaffen eine Illusion, bei der kaum etwas hinterfragt wird. Dazu zähle ich POLIZISCHT WÄCKERLI (1955) und OBERSTADTGASS (1956). Diese Erstlinge von Kurt Früh hat das Publikum sehr gut aufgenommen. Sie zeigen etwas beschönigend das Kleinbürgerleben der 1950er Jahre, wobei die Geschichten relativ konventionell aufgebaut sind und es nur wenig Nuancen zwischen Gut und Böse gibt. Vielleicht sind die Filme damals tatsächlich so gut angekommen, weil sie eher ‚unreflektiert‘ und dennoch ‚graziös‘ sind wie die Marionette von Kleist. Die Filme beinhalten im Vergleich weniger Sozialkritik, zumindest keine direkte und keine bissige: Ich sehe sie eher als solche, deren ‚rechtschaffene‘ Figuren als Vorbilder für die damaligen Schweizer Zuschauer gelten konnten.

In einem Schwebereich zwischen der dokumentarisch realistischen Umsetzung und der illusionistischen Machart, möchte ich die Filme BÄCKEREI ZÜRRER und CAFÉ ODEON (1959) ansiedeln. Diese beiden Filme sind nicht mehr so beschönigend wie Kurt Frühs Erstlinge, dennoch sind sie weniger realistisch als etwa DER FALL. Sie enthalten beide sozialkritische Elemente (die noch heute so wirken), zeigen sich aber versöhnlich, indem sie ein gutes Ende nehmen. Sie tippen Missstände an, lassen diese aber relativ harmlos wirken.

Leider können nicht alle diese Spielfilme – die noch keineswegs Kurt Frühs Gesamtwerk darstellen – in dieser Arbeit einer genauen Analyse unterzogen werden. Was sich aber bereits in dieser kurzen Auflistung zeigt, ist die Entwicklung Kurt Frühs, wie ich sie durch die Brille meiner eingangs aufgestellten These interpretiere und die die Art und Weise betrifft, wie er seine Filme gestaltet: So beginnt er seine Filmkarriere mit den von mir als illusionistisch bezeichneten Filmen *POLIZISCHT WÄCKERLI* (1955) und *OBERSTADTGASS* (1956). Danach folgen die Werke, in die bereits Elemente von Realismus und Sozialkritik einfließen, *BÄCKEREI ZÜRRER* (1957) und *CAFÉ ODEON* (1960). Fast zur gleichen Zeit wendet sich Kurt Früh mit den Filmen *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* (1959), *DREI SCHRÄGE VÖGEL* (1960), *ES DACH ÜBEREM CHOPF* (1961) und *DER 42. HIMMEL* (1962) von der illusionistischen Darstellungsweise ab. Nach einer längeren Pause folgen dann die völlig anderen, sich am modernen Realismus orientierenden Werke *DÄLLEBACH KARI* (1970) und *DER FALL* (1972).

5. Fazit

In dieser Arbeit habe ich die These aufgestellt, dass die Sozialkritik in denjenigen Filmen Kurt Frühs besonders stark zu Tage tritt, die sich zu einer expliziten Stilisierung bekennen. Die Analyse der Filme *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* und *ES DACH ÜBEREM CHOPF* hat gezeigt, wie die Stilisierung in diesen beiden Filmen funktioniert. Die im Theorieteil vorgestellten Konzepte liessen sich sehr gut auf die Filmbeispiele übertragen. Beide Filme spielen gekonnt mit verschiedenen Erzählebenen, wodurch viele ironische und selbstreflexive Momente entstehen. In beiden Filmen habe ich vermehrt das filmische Mittel der Metalepse gefunden und konnte herausarbeiten, wie sie die soziale Wirklichkeit in einer völlig anderen, unrealisierten Realität darstellen. *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* sowie *ES DACH ÜBEREM CHOPF* können dennoch – oder gerade deswegen – sozialkritisch rezipiert werden. Obwohl beide Filme mit einem glücklichen Ende schliessen, wird mittels Ironie – durch uneigentliches Sprechen der Figuren, durch starke Typisierung, durch ironische Schicksalswendungen, durch Unterbrechung der Erzählung und Momente der Selbstreflexivität und durch vieles mehr – jeweils eine kritische Botschaft transportiert. Die soziale Ungerechtigkeit wird in beiden Filmen thematisiert, wobei diese in *ES DACH ÜBEREM CHOPF* rein vom Inhalt der Erzählung her stärker zu spüren ist. Man könnte bemängeln, die Filme seien zu komödiantisch, um als sozialkritisch zu gelten. Vielleicht ist Kurt Früh durch diese Filme jedoch das gelungen, was Brecht für sein *episches Theater* folgendermassen formuliert hat:

Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur

natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg gibt für ihn. – Das ist grosse Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit dem Weinenden, ich lache mit dem Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muss aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist grosse Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.⁷⁰

In den beiden untersuchten Filmen scheint mir Brechts Forderung erfüllt zu sein. Gerade weil ernsthafte Themen ironisiert werden, regen sie zum Nachdenken an. Wir lachen über die Familie Caduff, obwohl ihre Situation zum Weinen wäre. Ähnlich verhält es sich mit den drei Clochards, die eigentlich arme, randständige Figuren sind. Die Filme Kurt Frühs erreichen zwar nicht die Radikalität und die Sprengkraft eines Brecht'schen Theaters, seine Forderungen finden sich in den besprochenen Filmen dennoch teilweise umgesetzt – ob nun intendiert oder nicht.

Als Fazit zu meiner These möchte ich festhalten, dass die Sozialkritik in den beiden untersuchten Filmen unterschwellig durch die Stilisierung äusserst gut funktioniert. Die Zuschauer fühlen sich – das darf man durchaus annehmen – durch die komödiantische Darstellungsweise nicht angegriffen, obwohl auf Missstände ihrer eigenen Gesellschaft hingewiesen wird. Die im Theorieteil besprochenen Konzepte liessen sich überzeugend auf die Filme beziehen. Beide Filme hätten für die Analyse noch viel mehr hergegeben und könnten in einem weiteren Schritt noch detaillierter bezüglich ihrer Stilisierung untersucht werden. Leider war dies im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, ebenso wenig wie die detailliertere Betrachtung der übrigen, ‚illusionistischen‘, und ‚realistischen‘, Werke Frühs. Deshalb muss offen bleiben, ob und wie die Sozialkritik in diesen Filmen funktioniert. Im letzten Kapitel habe ich diese Filme kurz kommentiert. Für eine Belegung meiner These hätte aber eine vertiefte Analyse stattfinden müssen.

Auf jeden Fall hat sich der etwas ungewohnte Ausgangspunkt durch den Aufsatz von Heinrich von Kleist durchaus als ertragreich erwiesen. Seine Überlegungen können dienlich sein, wenn es um eine Erklärung geht, wie bestimmte Filme in ihrem künstlerischen Umgang mit der sozialen Wirklichkeit funktionieren. Kleists These hat sich aber aus einem Grund als problematisch erwiesen: Da beim Zwiegespräch um die Grazie beim Tanzen eindeutig eine Wertung vorhanden ist, bin ich ständig in Gefahr geraten, selber eine wertende Haltung einzunehmen. Dies ist zweifelsohne nicht meine wissenschaftliche Aufgabe. Der Leser möge in diesem Punkt nachsichtig sein.

⁷⁰ Brecht 1967, Bd. 22.1, 110.

6. Bibliografie

Brecht, Bertold: *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werkausgabe*. Hrsg.: Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Hauptmann, Elisabeth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.

Büchner, Georg: *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe. Hrsg.: Pörnbacher, Karl / Schaub, Gerhard et al. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

Früh, Kurt: *Rückblenden. Von der Arbeiterbühne zum Film*. Zürich: Pendo Verlag, 1975.

Grob, Norbert: *Mise en abyme*. In: *Sachlexikon des Films*. 3., aktualisierte und erweiterte Ausgabe, Hrsg. Koebner, Thomas. Stuttgart: Reclam Verlag, 2011, S. 451-452.

Hutcheon, Linda: *Intention and Interpretation. Irony and the Eye of the Beholder*. In: Hutcheon, Linda: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994, S. 116-140.

Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*. Stuttgart: Reclams Universalbibliothek, 1984. Erstpublikation: 1810.

Koebner, Thomas: *Ironie / Satire*. In: *Sachlexikon des Films*. 3., aktualisierte und erweiterte Ausgabe, Hrsg. Koebner, Thomas. Stuttgart: Reclam Verlag, 2011, S. 327-329.

Prümm, Karl: *Klischee und Individualität. Zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film*. In: Heller, Heinz-B. / Prümm, Karl / Peulings, Brigitte (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, 1999, S. 93-109.

Schlegel, Friedrich: *Athenäumsfragmente*. In: *Kritische Schriften und Fragmente*. Studienausgabe. Bd. 2. Hrsg. Behler, Ernst. Paderborn: Schöningh 1988, S. 105-156.

Sophokles: *König Ödipus*. Übersetzung und Nachwort: Steinmann, Kurt. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1989.

Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, 1992.

Thomson, Frank: *Von der Taktik zur Tugend. Wandlungen des Ethikkonzepts in Brechts marxistischen Dramen von 1929-1945*. Frankfurt a.M. : Peter Lang, 2008.

Tieck, Ludwig: *Der gestiefelte Kater*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001.

Türschmann, Jörg: Die Metalepse. In: *Montage AV*, 16, 2, 2007, S. 105-111.

Internetnachweise

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1841> (letzter Aufruf am 4.3.14).

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=453> (letzter Aufruf am 2.6.14).

7. Filmographie

BÄCKEREI ZÜRRER, Kurt Früh (Regie, Buch), CH 1957 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

CAFÉ ODEON, Kurt Früh (Regie, Buch), CH 1959 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

DÄLLEBACH KARI, Kurt Früh (Regie, Buch), CH 1970 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

DER FALL, Kurt Früh (Regie), CH 1972 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

DER 42. HIMMEL / KRACH IM STANDESAMT, Kurt Früh (Regie, Buch), CH 1962 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

DREI SCHRÄGE VÖGEL / DER TEUFEL HAT GUT LACHEN, Kurt Früh (Produktion, Regie, Buch), CH 1960 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

E LA NAVE VA, Federico Fellini (Regie, Buch), IT, FRA 1983 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

ES DACH ÜBEREM CHOPE, Kurt Früh (Regie), CH 1961 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, Kurt Früh (Regie, Buch), CH 1959 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT, Auguste & Louis Lumière (Regie), FRA 1896 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

OBERSTADTGASS, Kurt Früh (Regie), CH 1956 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

POLIZISCHT WÄCKERLI, Kurt Früh (Regie), CH 1955 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).

THE PURPLE ROSE OF CAIRO, Woody Allen (Regie, Buch), USA 1985 (DVD Archiv Seminar für Filmwissenschaft).