

**Seminararbeit**  
am Seminar für Filmwissenschaft

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

**Dunkle Figuren werden ins rechte Licht  
gerückt.**

**Das wiederkehrende Motiv des ‚Clochards‘ in Kurt  
Frühs Filmen der fünfziger Jahre.**

**Verfasserin/Verfasser:** Nina Bühlmann

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft MA 30 KP

Fächerkombination: Populäre Kulturen 90 KP, Filmwissenschaft 30 KP

HS 2013 / FS 2014

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: März 2014

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Kurt Früh und die Schweiz der fünfziger Jahre.....</b>	<b>3</b>
2.1 Die Schweiz im Wandel einer wachsenden Wirtschaft.....	4
2.2 Kurt Frühs Interesse an Figuren am Abgrund inmitten des Kleinbürgertums .....	6
<b>3. Die Entwicklung der drei Clochards .....</b>	<b>7</b>
3.1 BÄCKEREI ZÜRRER – Die Clochards werden eingeführt .....	7
3.2 HINTER DEN SIEBEN GLEISEN – Die Clochards als Retter in Not .....	10
3.3 DER TEUFEL HAT GUT LACHEN – Eine Fortsetzung .....	13
<b>4. Die drei Clochards von Früh als aussergewöhnliche Stereotype .....</b>	<b>15</b>
<b>5. Fazit .....</b>	<b>17</b>
<b>6. Bibliografie .....</b>	<b>19</b>
<b>7. Internetquellen.....</b>	<b>20</b>
<b>8. Filmografie.....</b>	<b>20</b>

## 1. Einleitung

Sieht man sich Kurt Frühs (\*1915 St. Gallen, †1979 Boswil) Filme der fünfziger Jahre an, kommt man nicht umhin, sich zu wundern, weshalb die Randständigen in seinen Geschichten so viel Platz einnehmen. Auffallend ist dies insbesondere hinsichtlich der drei Clochards in seinen Filmen BÄCKEREI ZÜRRER (CH 1957), HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (CH 1959) und DER TEUFEL HAT GUT LACHEN (CH 1960). Man bedenke, dass gerade in der damaligen Zeit des aufblühenden Wirtschaftswunders für Landstreicher und Obdachlose in der Gesellschaft wenig Verständnis vorhanden war und man sich als Kleinbürger lieber mit dem Aufstieg als mit dem Verfall auseinandersetzte. Schon Jahre zuvor aber standen die Landstreicher unter einem schlechten Licht, so schreibt Roland Waltisbühl 1944 in seiner Dissertation zur Bekämpfung des Landstreicher- und Landfahrertums in der Schweiz:

Voraussetzung eines jeden geordneten, menschlichen Zusammenlebens ist die Sesshaftigkeit. Der Boden verfeinerter Kultur und zivilisatorischer Leistung, die Grundlage jeder sozial hochstehenden Ordnung, ist das feste Verankertsein innerhalb eines bestimmten territorialen Raumes und innerhalb einer abgegrenzten soziologischen Grundform: Familie, Gemeinde oder Menschheit ganz allgemein. (1944: 1)

Umso erstaunlicher ist es, dass Früh gerade diese Figuren erfolgreich als Übermittler seiner gesellschaftskritischen Botschaft auserwählt und, so meine These, der Schweiz mit den drei Clochards einen Spiegel vorhält. Wie aber gelingt es Früh, die in der Realität sonst Ausgestossenen dem Zuschauer<sup>1</sup> näher zu bringen, sie von ihren gesellschaftlich geprägten Stereotypen zu befreien?

Diese Frage bildet das Fundament meiner analytischen Arbeit und wird mithilfe verschiedener Theorien und der drei genannten Filme untersucht. In einem ersten Teil konzentriere ich mich auf die Situierung der Filme in ihrem historischen Kontext, genauer gesagt den fünfziger Jahren. Dabei stütze ich mich im Wesentlichen auf den Text von Jakob Tanner (1994): „Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten“. Insbesondere der Aspekt des Wirtschaftswachstums der Schweiz und die damit verbundenen Veränderungen in der Gesellschaft können hierbei für die darauffolgende Analyse dienlich sein. Dabei ist auch die politische Haltung des Filmemachers Kurt Früh zu

---

<sup>1</sup> Dem Textfluss zuliebe, erlaube ich mir in dieser Arbeit vom Zuschauer zu sprechen, womit die Zuschauerin keineswegs ausgeschlossen werden soll.

diskutieren. Im zweiten und dritten Kapitel lege ich den Fokus auf das wiederkehrende Motiv des Landstreichers in den drei erwähnten Filmen von Kurt Früh. Dabei geht es mir vorwiegend darum, mit Hilfe einer Inhaltsanalyse zu untersuchen, ob und wie sich die Figuren der drei Clochards im Laufe der drei Filme weiterentwickeln. Ausserdem interessiert mich die Frage, ob und wie es Früh gelingt, das Stereotyp des Landstreichers beim Zuschauer in ein völlig neues Licht zu rücken. Hierbei stütze ich mich auf Jörg Schweinitz' Theorie *Film und Stereotyp* (2006). Ein Fazit mit einer Schlussfolgerung aus meiner Recherche schliesst die Arbeit ab.

## **2. Kurt Früh und die Schweiz der fünfziger Jahre**

Es sind die fünfziger Jahre, die den Durchbruch des Regisseurs Kurt Früh markieren: Bekanntlich gelingt es ihm, mit *BÄCKEREI ZÜRRER* 1957 seinen ersten persönlichen Film erfolgreich zu verwirklichen. Nicht von ungefähr werden darin die neuen Umstände und Wandlungen in der Schweiz, die nach den schweren Kriegsjahren zu spüren sind, thematisiert. So fährt im Film *Richard Zürrer* (Walter Morath, \*1918 Basel, †1995 Basel), der Sohn von *Bäckermeister Zürrer* (Emil Hegetschweiler, \*1887 Zürich, †1959 Zürich), einen amerikanischen Wagen, der jüngere Sohn *Heini* (Peter Brogle, \*1933 Basel, †2006 Zürich) trägt Jeans und hört Jazz und die Bäckerei Zürrer soll aufgekauft und zu einer Grossgarage umfunktioniert werden (vgl. Dumont 1987: 482). Auch das Thema der Fremdarbeiter wird von Früh in diesem Film aufgegriffen. Mit dem Versuch, die soziale Realität einzufangen wendet sich Früh von dem für diese Epoche typischen Heimatfilm ab und konzentriert sich in *BÄCKEREI ZÜRRER* vor allem auf das Leben in der Stadt Zürich, genauer gesagt an der Langstrasse (vgl. Aeppli 1976: 23). Es ist der Mensch als Ganzes und das Zusammenleben untereinander, die Kurt Früh in seinen Filmen immer wieder zum Thema macht. Er selbst steht zu seiner sozialkritischen Position, entstammt er doch aus „der Bewegung des schweizerischen Arbeitstheaters“ (Schlappner 1987: 68). Es ist also wenig verwunderlich, dass sich in seinen Filmen der Wandel der Zeit so gut zeigt, gerade weil er sich so intensiv mit der Gesellschaft und ihren Konventionen auseinandersetzt. So befasst er sich beispielsweise mit dem Zürcher Halbwelt-Milieu im Film *CAFÉ ODEON* (CH/1959), stellt sich der Thematik des unehelichen Kindes einer deutschen Gastarbeiterin in *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN*, und zeigt in *DER TEUFEL HAT GUT LACHEN* wo die Schwächen einer wachsenden Konsumgesellschaft liegen. Um die Filme Kurt Frühs und die Figur des Clochards zu analysieren, erachte ich es als notwendig, sie in ihren historischen Kontext der fünfziger Jahre zu setzen.

Immerhin kommen mit den fünfziger Jahren die schweren Kriegsjahre zu einem Abschluss, und gleichzeitig bringt dieses Jahrzehnt auch Umbrüche und Spannungen in der Schweiz hervor.

Obschon der zweite Weltkrieg überstanden war, liessen sich die Erinnerungen und Ängste daran nicht ohne Weiteres ‚abschütteln‘. Begleitend kam aber auch eine eher „zukunftsweisende Grundstimmung auf, genauer gesagt die der Aussicht auf ein besseres Leben“ (Tanner 1994: 19). Jakob Tanner fasst in seinem Aufsatz „Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten“, den Entschluss von den „langen 50er Jahren“ zu sprechen und rechtfertigt dies wie folgt:

Analog zu Helmuth Plessner, der die 20er Jahre auf den Zeitraum 1918 bis 1933 ansetzte, kann als ‚50er Jahre‘ ein Entwicklungsabschnitt von anderthalb Jahrzehnten zwischen ungefähr 1948 und 1963 bezeichnet werden. Diese zeitliche Fixierung soll aber gerade nicht einer hermetischen Betrachtung eines [...] Jahrzehnts Vorschub leisten. Vielmehr geht es um die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf eine Periode, deren Eckdaten immer nur von relativer Bedeutung sein können, die im Nebeneinander von tradierten Verhaltensweisen und neuen Lebensformen durch eine komplexe Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen charakterisiert ist und in der sich gerade im Bereich der Konsumententwicklung und des Wandels der Mentalitäten Bruchstellen identifizieren lassen. (1994: 22)

Wie diese Aussage bestätigt, sind die fünfziger Jahre als Epoche nicht einfach zu fassen. Nicht umsonst herrschen noch immer grosse Forschungslücken beim Bild der Schweiz in der Nachkriegszeit (vgl. Blanc; Luchsinger 1994: 7). So gelingt einerseits erst in diesem Jahrzehnt die vollständige Umsetzung der Leitbilder der zwanziger Jahre, der „tayloristisch-fordistischen Rationalisierungskonzepte“, und andererseits markieren die fünfziger Jahre den Zeitpunkt einiger folgenschwerer wissenschaftlich-technischen Durchbrüche wie zum Beispiel die Erfindung der Atombombe (Tanner 1994: 24). Da eine ausführliche historische Analyse den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde, konzentriere ich mich in den folgenden zwei Abschnitten auf die für meine Arbeit notwendigen Punkte.

## **2.1 Die Schweiz im Wandel einer wachsenden Wirtschaft**

Im Gegensatz zu vielen anderen Ländern befand sich die Schweizer Wirtschaft, Jakob Tanner zufolge, bereits in den Nachkriegsjahren auf einem relativ hohen Niveau. Dies ist an erster Stelle der Schweiz als „internationalem Finanzplatz mit Neutralitäts- und Sicherheitsdividende“ zu verdanken, aber auch der Tatsache, dass der Zweite Weltkrieg weniger Schaden als der Erste anrichtete (Tanner 1994: 25). Wie bereits erwähnt sind es insbesondere die neuen Formen der Industrieproduktion, die zu einem erstaunlich schnellen und vor allem

starken Wirtschaftswachstum in der Schweiz führten, wozu vor allem das Schweizer Volk seinen Beitrag leistete.

Die Stabilität der Strukturen begründet die Bereitschaft und die Fähigkeit der Akteure, alle verfügbaren Bestände an Sachgütern, an Wissen und an Fähigkeiten zukunfts- und wachstumsträchtig einzusetzen und den Wandel der Dinge auszulösen und zu betreiben, weil und solange sie noch darauf vertrauen, es werde sich aller Wandel den Bildern fügen, die sie von ihm haben, den Regeln gehorchen, mit denen sie vertraut sind. (Siegenthaler 1994: 14) Zu Recht hinterfragt Hansjörg Siegenthaler diese Bereitschaft des Schweizer Volkes für eine derartige Modernisierung. Noch immer war die geläufige Haltung in der Schweiz der fünfziger Jahre eher konservativer Natur, lieber nahm man Abstand von zu abenteuerlichen Zukunftsperspektiven und hielt sich an eine Welt „mit der man vertraut war“ (Siegenthaler 1994: 14-15). Hier liegen wohl auch die Gründe des eher verhaltenen Massenkonsums. Im Gegensatz zu Amerika stieg dieser hierzulande erst in den sechziger Jahren an. Eine weitere unvorhergesehene Begleiterscheinung des Wirtschaftswachstums war die plötzliche Verknappung von Arbeitskräften. So war es für die Schweiz unumgänglich, Arbeitskräfte aus dem Ausland zu rekrutieren, häufig waren dies junge Männer aus dem süditalienischen Raum (vgl. Tanner 1994: 27). Lange Zeit gingen sowohl die Politik wie auch die Gesellschaft davon aus, dass es sich bei den ausländischen Arbeitskräften nur um eine Übergangslösung handle. Zu Gunsten der Unternehmen und von der Politik gestützt, wurden sie demnach entweder als Saisoniers oder maximal ganzjährig eingestellt (vgl. Bergier 1990: 66). Parallel dazu machte sich indes die Angst vor der Überfremdung in der Schweiz breit, weswegen es immer mehr zu fremdenfeindlichen Bewegungen im Volk kam. Niemand sonst kommentierte die in den fünfziger Jahren herrschende Ausländerpolitik so bissig genau wie Max Frisch 1966: „Ein kleines Herrenvolk sieht sich in Gefahr. Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen“ (Frisch zit. in Tanner 1994: 280).

Eventuell lässt sich verbunden mit dieser Angst und dem Bedrohungsbild, das man nach dem Nationalsozialismus direkt auf den Kommunismus übertrug, auch erklären, weshalb das Schweizer Publikum sich so sehr nach apolitischen Heimatfilmen sehnte (vgl. Siegenthaler 1994:13). Wie sonst liessen sich die hohe Konzentration von nationalen, touristischen und ‚kleinbürgerlichen‘ Themen in der Schweizer Filmlandschaft zu jener Zeit erklären (vgl. Moeschler 2013: 42)?

## 2.2 Kurt Frühs Interesse an Figuren am Abgrund inmitten des Kleinbürgertums

Angesichts der traditionellen fünfziger Jahre, in denen sich die Schweiz unter anderem darin übte, ihre kulturelle Tradition zu bewahren, war es Kurt Früh, der seine Augen auch für die randständigen Menschen im Land offen hielt und damit das Ungewöhnliche mit seinen Filmen thematisierte (vgl. Siegenthaler 1994: 14). Anders liesse sich Filmidee, die Felix Aeppli in seinem Text „Die geistige Enge der Heimat“ beschreibt und Frühs Folgeprojekt nach BÄCKEREI ZÜRRER hätte werden sollen, wohl kaum erklären:

„Jonathan Leisetreter‘ soll von einem Marsmenschen handeln, der aus Versehen auf der Erde landet und hier mit verschiedenen Situationen konfrontiert wird. Früh [...] möchte mit seinem Marsmenschen an einigen irdischen Zuständen Kritik üben, doch sein Produzent, Mitglied der freisinnigen Partei, ist dafür nicht zu haben. ‚Jonathan Leisetreter‘ ist nie gedreht worden. (1976: 35-36)

Frühs damaliger Produzent wunderte sich vor allem über dessen plötzliche scharfe Gesellschaftskritik, war er doch bisher für seine leichten, rührseligen Lachgeschichten bekannt. Im Weiteren sah er nicht ein, was es denn gegen die „schweizerische Gesellschaftsform“ einzuwenden gäbe (Früh 1975: 141). Ganz eindeutig ist Früh mit seiner kritischen Idee im Science-Fiction-Genre seiner Zeit voraus gewesen, weswegen er wohl auch keine Unterstützung oder Geldgeber finden konnte.

Wie sich aber noch zeigen wird, musste Früh für die Botschafter seiner Gesellschaftskritik gar nicht bis ins All reisen, fand er sie doch nahezu vor der eigenen Haustür. Es sind „die Randständigen, die Kehrseite des bürgerlichen Fleisses und Profitstrebens, die Früh, der selbst aus kleinbürgerlichem Hause stammte“, schliesslich als Figuren der Belehrung in seinen Filmen auswählt (Dumont 1987: 482). Freilich stand er diesen Menschen auch in seinem Leben nahe, so begegnete er ihnen regelmässig, wenn er abends ausging, in den heruntergekommenen Gaststätten Zürichs. „Die Schicksale dieser Aussenseiter interessierten mich. [...] Warum hatte es diese Menschen alle samt und sonders ‚verjagt‘?“ schreibt Früh in seinem Buch *Rückblenden* (Früh 1975: 134). Ähnlich wie hinsichtlich des Zustroms ausländischer Arbeitskräfte wandte sich Früh nicht von der problematischen Thematik ab, sondern wählte den Weg der Konfrontation. Er prahlte sogar damit, die Zürcher ‚Penner‘ mit Namen zu kennen, und nahm sich für die Recherche betreffend der Figuren der drei Clochards Zeit, um unter anderem deren Weg in den Abgrund zu erfahren. Diese Bekanntschaften gingen seiner Erzählung nach soweit, dass die Zürcher Clochards regelmässige Zuschauer der Dreharbeiten Frühs wurden, sie hatten mit ihm regelrecht Freundschaft geschlossen (vgl. Früh 1975:

134, 138). Gekonnt platziert Fröh ‚seine Kumpel‘ in Form der drei Clochards in seinen Filmen in die Welt der Kleinbürger hinein, und übt mit ihnen Kritik am traditionellen Gedankengut des schweizerischen Volkes.

Nicht alle konnten sich aber mit dem häufigen Vorkommen solcher Figuren im Schweizer Film anfreunden. Werner Wider kritisiert in seinem Buch *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual* die häufigen Erscheinungen der drei Clochards im Kontext der fünfziger Jahre in Frühs Filmen:

Würde man von ihrer Frequenz in seinen Filmen proportional auf ihr tatsächliches Vorkommen schliessen, rekrutierte sich der Schweizer Nachwuchs weitgehend aus Bastarden und Zürich wäre eine Industriestadt, mit einem breiten Slumgürtel umgeben. (1981: 513)

Obschon diese Kritik berechtigt ist, gilt es aber meines Erachtens zu beachten, dass Fröh nur an einen der drei Clochard-Filmen, nämlich *BÄCKEREI ZÜRRER*, den Anspruch von Realismus stellte. Seine beiden Folgefilme *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* und *DER TEUFEL HAT GUT LACHEN* lassen sich davon klar abgrenzen, da in beiden dieser Filme eine fiktionale Welt erzeugt wird und ihre narrative Form der eines Märchens nahe kommt.

### **3. Die Entwicklung der drei Clochards**

Das Interesse am Figurentrio der Clochards beruht für mich nicht nur auf ihrem ungewöhnlichen Platz in der Gesellschaft zu jener Zeit, sondern auch auf der Tatsache, dass Fröh sie gleich in drei seiner Filme in ähnlicher Formation einarbeitet. Wie aber sind sie in die Filme eingebettet und welche unterschiedlichen Rollen kommen ihnen jeweils zu? Um diese Fragen zu beantworten, wird in den folgenden Unterkapiteln auf alle drei Filme einzeln eingegangen, um so zu einem besseren Überblick der Entwicklung und filmischen Umsetzung der Clochards zu gelangen.

#### **3.1 BÄCKEREI ZÜRRER – Die Clochards werden eingeführt**

Der Film wird gleich mit den drei Clochards, sogenannten Plattenschiebern, namens *Fink* (Armin Schweizer, \*1892 Zürich, †1968 Zürich), *Kipper* (Max Werner Lenz, \*1887 Kreuzlingen, †1973 Zürich) und *Dicker* (Max Haufler, \*1910 Basel, †1965 Zürich) eröffnet. Die Spitznamen sind bereits ein Indiz für ihren Ausschluss aus der Gesellschaft, denn ohne ‚richtigen‘ Namen entfällt ein Teil der in der Gesellschaft verlangten Identität. Sie sind allesamt

mittleren Alters, ihre Gesichter sind vom Leben gezeichnet. Wir sehen in der Anfangssequenz wie die drei in der ‚Räuberhöhle‘<sup>2</sup>, einem Lokal an der Langstrasse, am Tisch sitzen und trinken. Die Schnapsgläser sind leer und für einen Nachschank fehlt das Geld. Mit einem dunklen, drohenden Ton wird nun der Satz ‚Die Einsamkeit ist ein dichter Mantel, und doch friert das Herz darunter‘ eingeblendet, der als Motto für den Film zu verstehen ist (vgl. Dumont 1987: 482). Kurz darauf begleitet die Kamera die drei Clochards bei ihrem Gang durch die Stadt. Ihre Kleidung lässt nicht gleich auf ihre Obdachlosigkeit schliessen, vielmehr ist es ihr Verhalten, das sie als solche verrät. So stehlen sie auf dem Weg zur Bäckerei Zürrer heimlich aus einem Abfalleimer ein altes Sandwich und essen es gierig auf. Ihr Auftritt als Clochards wird durch die düstere Filmmusik zusätzlich untermalt und dramatisiert. Endlich beim *Bäcker Zürrer* angekommen bitten sie ihn um Arbeit, und in der nächsten Einstellung wischt *Kipper* schon den Vorplatz, um für den Rest des Tages noch einen ‚Batzen und Brot‘ zu verdienen. Nach getaner Arbeit überreicht ihnen *Bäcker Zürrer* nebst Geld auch ein Brot, das hungrig geteilt und von den Dreien noch an Ort und Stelle verschlungen wird. Auffallend ist die grosse Solidarität, die Früh den Clochards zuspricht, so teilen sie das Essen, das Geld, den Alkohol und nicht zuletzt eine schäbige Unterkunft in einem verlassenen Schuppen. Gerade dieser Zusammenhalt und die Bereitschaft zu arbeiten ist es, die Wider kritisiert, da es seines Erachtens nicht dem ‚neorealistischen‘ Konzept des Films entspricht: ‚Im Grunde genommen will Früh zeigen, dass die Clochards vollwertige Menschen sind, über Gemeinschaftssinn verfügen [...] und unter Umständen auch zur Arbeit zu motivieren wären‘ (1981: 515).

Es vergeht einige Zeit in der Handlung bis wir die drei Clochards wieder zu sehen bekommen. Es ist erst soweit, als *Bäcker Zürrer* seinen verlogenen Sohn *Richi* aus seinem Hause verwiesen hat und anschliessend in der anfangs eingeführten ‚Räuberhöhle‘ einkehrt. Einmal mehr sehen wir, wie den Clochards das Geld ausgegangen ist, sie haben keinen ‚Spöiz‘ mehr. Wieder überlegen sie sich, bei wem und wie sie kurzerhand einen ‚Batzen‘ verdienen könnten. Sie haben keinen geregelten Lebensrhythmus, sondern leben in den Tag hinein und kümmern sich erst dann ums Geld, wenn keines mehr da ist. In der darauffolgenden Einstellung zeigt Früh noch andere heruntergekommene Figuren im Lokal, stellt sie in

---

<sup>2</sup> Die im Film gezeigte ‚Räuberhöhle‘, späterer ‚Tessinerkeller‘, war ein Lokal an der Neufrankengasse im Langstrassenquartier, die für alle Clochards, Tagelöhner und Alkoholiker offen stand. 2011 wurde das historische Gebäude trotz Aufstand aus der Bevölkerung, abgerissen und musste aufgrund der Aufwertung des Quartiers weichen. Vgl. Venutti, Dario: „Der letzte Widerstand.“ Im *Tages Anzeiger* vom 29. Januar 2011: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Der-letzte-Widerstand-/story/23973570> [abgerufen am 12.3.2014].

Kontrast zu dem fehlplatzierten *Bäcker Zürrer*, der aufgrund seines Familiendramas inzwischen auch sozial gesunken ist und da augenscheinlich nicht hinein passt. Als er zu trinken beginnt, wechselt die Kamera, die seinen Blick imitiert, von ihrer parallelen Kameraachse zu einem Dutch Tilt<sup>3</sup>. Durch diese Schräglage, durch die *Bäcker Zürrer* nun in den Raum blickt, werden die ‚schrägen‘ Figuren in der ‚Räuberhöhle‘ verdeutlicht. Ein lauter Warnton aus dem Off verstärkt den Blick auf die Gefahren, die ein solches Milieu mit sich bringt.

Gegen Ende des Films sehen wir, wie die drei Clochards den alten *Bäcker Zürrer* regelrecht in ihren Kreis aufgenommen haben. Es ist Weihnachtszeit, und zu dritt, *Bäcker Zürrer* in der Mitte, sind sie auf dem Weg zum Schuppen, in dem die Clochards hausen. Dort angekommen sehen wir, dass der zuvor fehlende Clochard *Fink* unter einer Decke krank im Bett liegt. Anders als zuerst vom Zuschauer vermutet, ist es nicht das Fieber, das ihn plagt, sondern die Einsamkeit, die sich in dieser Jahreszeit besonders bemerkbar macht. Es ist dieser belehrende Moment, der von Früh schon zu Beginn des Films angetönt wird und der *Bäcker Zürrer* zur Einsicht bringt, zu seiner Familie zurückzukehren. Denn es ist zuletzt „die Einsamkeit, in die sich der starrsinnige Protagonist vergräbt, indem er sich aus Stolz, unsäglichem Ehrgeiz und mangelnder Menschenkenntnis dem wirklichen Leben verweigert“ (Dumont 1987: 482).

In diesem Film agieren die drei Clochards nicht als Protagonisten, sondern leisten in ihrer Nebenrolle einen anderen Zugang, eine ‚Gegenwelt‘, zum sozialen Gefüge von *Bäcker Zürrer*. Sie sind im Vergleich zu den folgenden zwei Filmen weniger klar ausgearbeitet und ‚einfacher‘ oder typisierter dargestellt. Das heisst, sie entsprechen vielmehr den gängigen Vorstellungen von Clochards, nämlich den von einsamen, arbeitsfaulen Trinkern. Dies erklärt auch, weshalb in den Pressestimmen nur wenige Worte über die drei Darsteller und deren Figuren zu finden sind, wie sich an nachstehenden Beispielen zeigt. So schreibt beispielsweise *Die Tat* am 1. Oktober, 1957:

Ausser ein paar Milieucharakteren, die das versteckte traurige Elend gescheiterter ‚Räuberhöhle‘-Existenzen verkörpern, hat es auch einige Figuren, die von Anfang an einen freundlichen Ausgang der Geschichte verheissen. (O.A., zitiert aus Aeppli 1981: 238)

Oder wie die *Neuen Zürcher Nachrichten* vom 28. September, 1957 berichten:

---

<sup>3</sup> Ein Dutch Tilt ist eine bewusst eingesetzte Schräge der Kameraperspektive, die beispielsweise dazu dient auf eine Desorientierung einer Figur, oder aber einen ungewöhnlichen Blick hinzuweisen.

Hier [an der Langstrasse] finden sich verschiedene soziale Schichten zusammen: neben den angestammten Zürcher Arbeitern, seinen Tessinern und Italienern, mit einigen seit Jahrzehnten angesiedelten und akklimatisierten jüdischen Immigranten jene Zürcher Clochards, die sogenannten Plattenschieber, die teils auf Bänken der Bäckeranlage, teils in der ‚Räuberhöhle‘ genannten Wirtschaft ‚zu Hause‘ sind. (O.A., zitiert aus Aepli 1981: 244)

### 3.2 HINTER DEN SIEBEN GLEISEN – Die Clochards als Retter in Not

Das Manuskript zu dieser märchenhaften Komödie lag schon längere Zeit unter dem Arbeitstitel *Die unheiligen drei Könige* in der Schublade von Kurt Frühs Schreibtisch (Früh 1957: 146). Wie der vorläufige Titel verrät, rückt Früh in diesem Film die drei Clochards in den Vordergrund und teilt ihnen die Hauptrollen zu, deutet aber in Form einer Metapher zugleich auf seine aussergewöhnlichen Retter hin. Dabei ersetzt er zwei der ursprünglichen Clochards aus BÄCKEREI ZÜRRER mit bekannteren Schauspielern, nämlich mit dem Charaktergesicht Zarli Carigiet (\*1907 Thun, †1981 Männedorf) als *Dürst* und dem Kabarettisten Ruedi Walter (\*1916 Solothurn, †1990 Solothurn) in der Rolle des *Clown*. Der Einzige, der vom ursprünglichen Trio erhalten bleibt, ist Max Haufler, dessen Figur einen neuen Namen kriegt und nun *Barbarossa* heisst (vgl. Dumont 1987: 516).

Früh überlässt einer lyrischen und leicht ironischen Voice-over die Einführung der Geschichte, die dem narrativen Beginn eines Märchens gleichkommt, zusätzlich unterstützt durch den direkten Vergleich zu *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. So erklärt uns die ‚Stimme‘ aus dem Off zu Beginn des Films, in was für einen Schuppen die verzweifelte, schwangere *Inge* (Ursula Heyer, \*1940 Deutschland) flüchtet: „Hinter dem Bahnhof steht ein Schuppen voll Gerümpel ungebraucht, und wo allerlei Gesindel untertaucht. Das statt unter dem Himmelsblau, schläft in diesem Spinnwebbau, könnt man hier sein Leid verbergen, wie Schneewittchen bei den sieben Zwergen, hinter ihren sieben Bergen. Doch diese Zwerge, diese Sieben, wo bleiben sie, die Lieben?“ Mit einem harten Schnitt wechselt das ruhige Bild des Schuppens hin zu einer viel befahrenen Strasse, und wir sehen die drei Clochards *Barbarossa*, *Clown* und *Dürst* die Strasse überqueren. Die Erzählstimme fährt nun fort: „Hier erkennt ein jedes Kind, dass es bestimmt keine Zwerge sind.“ Die drei Clochards stechen aus dem Umfeld der Stadt heraus, sie sind alle schlecht rasiert und frisiert, ungewaschen, tragen zu grosse Kleider, aus der Form geratene Hüte und *Barbarossa* schleppt eine halbleere Flasche Chianti mit sich herum. Als sie beim Vorbeigehen am Strassenstand vom Bananenhändler *Colonna* (Ettora Cella, \*1913 Zürich, †2004 Brütten) Arbeit offeriert bekommen, lehnen sie dankend ab, schliesslich hätten sie keine Zeit. In diesem Moment meldet sich auch wieder die kommentierende Voice-over: „Was ein rechter Vagabund ist, tut solange

die Welt noch rund ist, nichts. Und ein rechter Plattenschieber macht statt Arbeit zehnmal lieber, nichts. Lieber arm sein aber faul, statt ein müder Arbeitsgaul.“ Kurz darauf sehen wir die drei vor ihrem Schuppen bei den Bahngleisen, wie sie je einen Cervelat über dem Feuer rösten und es sich gut gehen lassen. Die Rohre, das Altmetall, die leeren Ölfässer im Hintergrund lassen auf die abgesonderte Wohnlage hinter den Bahngleisen schliessen.

Trotz all dieser Umstände gelingt es Früh die drei mittelalterlichen Herren in ein heiteres, charmantes Licht zu setzten. Ihre Menschlichkeit zeigt sich zum Beispiel in dem Moment, als sie die junge Frau *Inge*, die unehelich schwanger ist, bei sich im Schuppen entdecken und aus Sorge sogleich Hilfe holen. Früh zeigt hier ihre sanftmütige, empathische Seite, die man diesen rauen Männern auf den ersten Blick gar nicht zumuten würde. Man kommt als Zuschauer nicht umhin, mit diesen Clochards zu sympathisieren. Nicht zuletzt ist es danach auch die Fürsorge zu *Inges* frischgeborenem Kind, die sie zum Umstellen ihrer Lebensweise treibt. *Clown* und *Dürst* gehen zur finanziellen Unterstützung der jungen Frau sogar wieder arbeiten.

Diese Anfangssequenz legt auch hier den Grundton für den restlichen Film. In einer heitern, märchenhaften Atmosphäre sehen wir, wie die drei Clochards sich rührend um *Inge* und ihren Sohn kümmern und sich für deren persönliches Glück einsetzen (vgl. Dumont 1987: 516). Als *Inge Barbarossa* im Schuppen fragt, wer sie denn eigentlich seien, antwortet er: „Wir? Wir sind die Lilien auf dem Felde. Wir sähen nicht, wir ernten nicht, wir flohnen.“ Früh lehnt sich hier an ein biblisches Zitat aus dem neuen Testament an, welches über die Eitelkeit belehrt: „Und was macht ihr euch Sorge um die Kleidung? Betrachtet die Lilien auf dem Felde, wie sie wachsen! Sie arbeiten nicht und spinnen nicht; und doch sage ich euch: Auch Salomo in aller seiner Pracht ist nicht so herrlich gekleidet gewesen wie eine von ihnen.“<sup>4</sup> Zum Leben braucht es also nicht materielle Reichtümer, auch Äusserlichkeiten sind nicht von Wichtigkeit, vielmehr kommt es auf die innewohnende Güte an, die alle drei Clochards auf ihre eigene Art und Weise besitzen.

Im Gegensatz zum Film *BÄCKEREI ZÜRRER*, in dem sie eher „Typen“ bleiben, sind die verschiedenen „Charaktere“<sup>5</sup> der drei Clochards in *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* differenzierter ausgearbeitet. Obschon sie immer noch als Trio auftreten, erfahren wir mehr über die

---

<sup>4</sup> Zitiert von der Internetquelle [www.die-bibel.de](http://www.die-bibel.de) (<http://www.die-bibel.de/online-bibeln/menge-bibel/bibel-text/bibel/text/lesen/stelle/50/60028/60028/ch/509ead54a397dd8d777123c2e43fe2a9/>) [Zugriff 10.3.2014]

<sup>5</sup> Dabei stütze ich mich auf die Definition von Henry M. Taylor und Margrit Tröhler (1999: 141): „So gesehen ist er [der Charakter] das Signifikat des Darstellers/ der Darstellerin, eine Hülle, ein Konzept, eine Idee die jedoch an veräusserte, individuelle Merkmale gebunden ist, nicht nur einen Körper, ein Geschlecht, einen Na-

Clochards als Individuen und auch die Gruppendynamik erhält eine Struktur. Wir erfahren beispielsweise, dass *Clown* seinen Spitznamen aufgrund seiner früheren Anstellung beim Zirkus bekommen hat. Niemand im Film nimmt seine Vergangenheit wirklich ernst, aber ein Plakat mit zwei Karikaturen im Schuppen mit dem Titel „Dane & Baxsen, International Musical Clowns“ scheint, nebst seinen clownesken Handlungen, ein Beweis dafür zu sein. Von der Figur *Dürst* erfahren wir die ganze Hintergrundgeschichte. Bevor er zum Clochard wurde arbeitete er als Holzfäller in Graubünden. Nachdem ihn aber vom einen auf den anderen Tag seine Frau verliess, verlor er den Boden unter den Füßen und landete schliesslich auf der Strasse. Das einzige, was ihm von seinem vorherigen Leben blieb, ist eine goldene Taschenuhr, die er als Lebensversicherung für sich, *Clown* und *Barbarossa* aufbewahrt. Anhand der Figur *Dürst* sieht man gut, wie genau es Früh mit seiner Recherche bezüglich den Clochards genommen hat. Denn die fiktive Lebensgeschichte von *Dürst* erinnert stark an die wahre Geschichte eines Clochards, dem Früh in Zürich begegnete und den er in seinem Buch *Rückblenden* erwähnt:

Da war beispielsweise Rasputin. Als Berner Polizeikorporal war er eines Tages seinem Freund und seiner Frau auf die Schliche gekommen. Da liess er sich fallen, total, kam nach Zürich und tauchte in dem Milieu unter, das bis an sein Lebensende sein Hintergrund bleiben sollte. (1975: 134)

Auch die Solidarität, die unter den Dreien herrscht, wird mit dieser Taschenuhr besiegelt. So ist *Dürst* bereit, die Uhr fürs Gemeinwohl zu pfänden.

Am geheimnisvollsten bleibt die Figur *Barbarossa*, die ihren Spitznamen ihrem roten Bart zu verdanken hat. Er ist der Eigensinnigste des Trio, immer wieder setzt er sich von den anderen beiden Clochards ab, um seinen eigenen Weg zu gehen. Obschon er auf den ersten Blick sehr mürrisch wirkt, kann er gegenüber *Inge* und ihrer Situation seinen weichen Kern nicht lange verbergen. Er macht ihr sogar einen Heiratsantrag, weil er es als das einzig Richtige ansieht, schliesslich brauche das Kind ja einen Vater. *Inge* selbst sieht in ihm aber vielmehr eine Vaterfigur für sich und bricht noch während dem Antrag in schallendes Lachen aus. In einer Grossaufnahme von *Barbarossas* Gesicht, als er den Tränen nah ist, sehen wir dann auch die Verletzlichkeit dieser Figur. Wir erfahren durch den Film hindurch nie etwas

---

men, sondern auch eine Identität und eine Geschichte besitzt. Der Charakter ist ein virtuelles, fiktionales Wesen, das aber in einem gegebenen Film attributiv und differentiell als Bündel von Merkmalen beschrieben werden kann.“

über seine Vergangenheit, abgesehen von seinem richtigen Namen, Karl Kessler. Nichtsdestotrotz ist es gerade seine laute und „pathetisch unbeholfene Art, die den Clochards eine gewisse menschliche Tiefe“ zugesteht (Dumont 1987: 516).

Entgegen dem Film *BÄCKEREI ZÜRRER* machen die drei Clochards hier eine Wandlung durch. Zeigen sie sich zu Beginn noch von ihrer faulen, eher asozialen Seite, wächst ihre Solidarität und Bereitschaft zur Arbeit stetig an, um damit vor allem *Inge* helfen zu können. Gerade diese Verwandlung und Darstellung ist es aber, die Wider in seinem Text zu Fröhs Clochards kritisiert:

In dieser vermuteten Solidarität ausgerechnet bei diesen Asozialen, die ein starkes Stück Wunschdenken ist, wird versucht, das schlechte Gewissen vor denjenigen zu beruhigen, die den gesellschaftlichen Prinzipien, die die Filme rigoros vertreten, zum Opfer gefallen sind. Die Filme versuchen ihr Publikum mit diesen Unangepassten so auszusöhnen, dass sie bei ihnen eine verschüttete Bereitschaft zur Arbeit entdecken. Hingegen wird der kleinste Illegalismus, die geringste Delinquenz, ohne die Penner doch gar nicht überleben können, hart bestraft. (1981: 515-516)

Meines Erachtens ist dies eine etwas flache Interpretation der Clochards. Es ist zu bestreiten, dass die eine Nacht im Gefängnis oder das Kohle Schaufeln eine harte Bestrafung ist. Vielmehr setzt Fröh meiner Meinung nach die Clochards dazu ein, eine pure, ehrliche und rohe Menschlichkeit zu zeigen und darauf hinzuweisen, wie ungerecht auf der anderen Seite das Leben sein kann. Diese Haltung lässt sich auch in einer der Bemerkungen der Voice-over erkennen: „Ja so geht es im Leben, die Welt ist sehr schlecht. Tust du statt Bösem, Gutes, ist's wieder nicht recht. Und trotz guter Taten, schlägt dich das Schicksal doch und wirft dich in ein finsternes Kohlenloch.“

### **3.3 DER TEUFEL HAT GUT LACHEN – Eine Fortsetzung**

Nach dem riesigen Erfolg von *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN*, der Film lief ganze vierzehn Wochen lang im Kino und lockte mehr als eine halbe Million Zuschauer an, wird Fröh von seinen Produzenten von Gloriafilm gebeten, eine Fortsetzung mit den drei Clochards zu schreiben (vgl. Dumont 1987: 516). Fröh tat sich nach eigenen Worten schwer damit und holte zur Unterstützung für das Schreiben des Drehbuchs Max Haufler, der im Film erneut die Figur des *Barbarossa* verkörpert. Ohne es zu beabsichtigen, schreiben sie einen Film, der stark an Johann Nestroy's *Lumpazivagabundus* (1833) erinnert, obschon Fröh behauptet, das Stück weder gelesen noch auf der Bühne gesehen zu haben (vgl. Fröh 1975: 154). Bei diesem Film kann man insofern von einer Fortsetzung sprechen, als dass die gleichen drei Clochards wie im Vorgängerkino wieder die Hauptrollen übernehmen und es sich erneut um

eine Komödie handelt. Ansonsten sind der Ort und die Handlung von DER TEUFEL HAT GUT LACHEN aber komplett ohne Zusammenhang zu den vorangegangenen Filmen.

Der Film beginnt mit der Figur des *Teufels*, verkörpert vom berühmten Kabarettisten Walther Morath (\*1918 Basel, †1995 Basel), der uns in den Film einführt und zugleich die Motive des Films, nämlich Reichtum und Glück, preisgibt. So singt er vor der Parkbank, auf der die drei Clochards in den Tag hinein schlafen: „In dieser so herrlich verdorbenen Welt, drei Kerle vergnügt, und das ohne Geld. Drei die nicht schufteten, drei die nicht laufen und drei die ihr Herz nicht dem Golde verkaufen. Das kann ich nicht sehen, da muss was geschehen. Das wär doch zum Lachen, könnt ich die drei nicht unglücklich machen. Da gibt’s ein Rezept, das verdirbt die Welt – Geld!“ Zur teuflischen Verlockung legt er ihnen eine volle Geldbörse hin und beschert allen Dreien denselben Traum, dass sie beim Glücksspiel gewonnen hätten. Den weiteren Verlauf der Handlung bringt Dumont in seiner Zusammenfassung auf den Punkt:

[Der Teufel] entfesselt damit schlummernde Leidenschaften, die unseren drei Burschen den Kopf verdrehen. Sie nehmen die Spielbanken von Konstanz und Campione im Sturm ein, gewinnen ein Vermögen, schlemmen in der Tessiner Sonne, hauen sich gegenseitig übers Ohr, zanken sich und versuchen ihre persönlichen Wunschträume zu erfüllen: *Barbarossa* sucht am Steuer seines Cadillac vergeblich seine Herzensdame, *Dürst* verliert sich in Grundstückspekulationen und *Clown* [...] eröffnet seinen eigenen Zirkus, kann aber die Leute nicht mehr zum Lachen bringen . . . das Glück lässt sich nicht kaufen. (1987: 528-529)

Die Figuren von *Barbarossa*, *Dürst* und *Clown* haben von HINTER DEN SIEBEN GLEISEN zu diesem Film keine Weiterentwicklung durchgemacht und auch die Dynamik unter den Dreien bleibt dieselbe. So eifert *Clown* vor dem Casino immer noch seiner Vergangenheit beim Zirkus Knie nach und *Barbarossa* setzt sich noch immer am meisten von der Gruppe ab, um eventuell zum Glück in der Liebe oder an ein nettes Mädchen zu gelangen. Und so sagt ein im Stich gelassener *Dürst* über ihn: „Ich kenne doch den Barbarossa, wenn der nur irgendwo einen Rock sieht, hängt’s bei dem schon aus.“ Nur bei *Dürst* lässt sich eine Veränderung feststellen, so ist er nicht mehr nur die ‚Begleitung‘ von *Clown*, sondern bekommt einen eigenen Handlungsstrang zugeschrieben, womit auch seine Präsenzzeit auf der Leinwand steigt. Einmal mehr bestückt Früh seine drei Clochards mit Aufrichtigkeit gegenüber der Gesellschaft, Solidarität, wie auch mit einer Bereitschaft zu arbeiten. So bringen *Clown* und *Dürst* in diesem Film aufgrund ihres schlechten Gewissens eine gestohlene Salami zurück ins Restaurant und lassen sich sogleich zum Geschirrspülen anstellen. Deutlich wird in

diesem Film, dass die drei nur glücklich sind, wenn sie zusammenhalten. Diese Schlussfolgerung treibt die drei am Ende dieses Filmes dazu, das restliche Geld in ihrem Besitz gutmütig dem jungen Paar zu schenken und dem Teufel den letzten Versuch zu vermiesen, sie mit Geld zu verführen, indem sie ihm die Brieftasche am Ende des Films sofort zurückgeben.

Früh thematisiert in diesem Film nicht nur das Problem sozialer Ungerechtigkeit, sondern setzt sich indirekt auch mit dem Wirtschaftswachstum der Schweiz auseinander. Geld alleine macht nicht glücklich, erst recht nicht, wenn dabei die Humanität verloren geht. Dass die Gier nach Reichtum, in welcher Form auch immer, sehr wohl seine Schattenseiten hat, musste Früh indes mit *DER TEUFEL HAT GUT LACHEN* gleich am eigenen Leibe erfahren. So war diese deutsch-schweizerische Produktion einer seiner grössten Verlustfilme (vgl. Früh 1975: 157).

Bei allen drei Filmen widerspiegeln die Figuren der drei Clochards einen Bruch mit der damaligen Gesellschaft, die sich mitten in der Hochkonjunktur befand. Allerdings stiess vor allem *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* beim Publikum auf grossen Anklang. Wie aber schafft es Früh, die Vorbehalte der Zuschauer zu umgehen, welcher Strategien bedient er sich? Dies soll nun im nächsten Kapitel untersucht werden.

#### **4. Die drei Clochards von Früh als aussergewöhnliche Stereotype**

Wie die drei Beispielfilme zeigen, vermittelt Früh mit seinen Figuren der drei Clochards, nebst einigen Klischees, ein völlig neues Bild von Randständigen, das in der damaligen Zeit der Hochkonjunktur in dieser Form in der Gesellschaft wohl kaum geteilt wurde. Ich möchte nun in diesem letzten Teil anhand der Untersuchung von Jörg Schweinitz zu *Film und Stereotyp* aufzuzeigen, wie Früh mit gewissen Vorstellungsmustern bricht, wobei seine Figurenkonstruktion darunter aber keineswegs leidet. Dazu möchte ich nachfolgend zum Verständnis die hier verwendete Definition der Stereotype im Film mit Schweinitz darlegen:

Stereotype – verstanden als einfach strukturierte und stabilisierte Vorstellung über Menschen, die bestimmten Gruppen angehören, Vorstellungen, die im kulturellen Alltagsbewusstsein verankert, also konventionalisiert sind – bieten in der Tat wichtige Bezugsgrössen für die Konstruktion von fiktionalen Figuren der Narration. Für das Funktionieren des rezeptiven Erlebens ist es ja bedeutsam, dass der Film mit seinen Figuren, die zentrale Bezugsgrössen für die Teilhabe des Publikums am Handlungsgeschehen sind, eng mit der alltäglichen Vorstellungs- und Wertewelt verbunden ist. (2006: 44)

Dem muss nun aber noch die umgekehrte Richtung hinzugefügt werden, nämlich dass „populäre Medienerzählungen und die darin vorkommenden Stereotype aktiv auf die Vorstellungswelt des Publikums“ einwirken können (Schweinitz 2006: 44). Dies ist hier gerade deswegen so wichtig, weil Früh mit seinen Filmen auch immer etwas bewirken wollte, wie Schlappner folgendermassen darlegt: „Ein starker Zug zur sozialen und politischen Aufklärung ist überall erkennbar, oder zumindest sinnlich spürbar – und mit ihr der Glaube auch an die Veränderung des Menschen“ (1987: 72).

Anhand der drei besprochenen Filme lässt sich erkennen, dass Früh für die Gestaltung seiner Clochards immer wieder auf gesellschaftlich verankerte Muster zurückgreift. So trinken sie beispielsweise immer zur Genüge Alkohol, treiben sich auf der Strasse herum, haben keine Festanstellung und kein wirkliches Zuhause. Äusserlich zeigt sich dies auch an ihrer unpassenden Kleidung und den ungewaschen Gesichtern und Haaren. Speziell der Alkohol scheint sich assoziativ für Clochards in die Vorstellung der Gesellschaft eingeprägt zu haben. Rudolf Waltisbühl widmet diesem Verhältnis zur Trunkenheit in seiner Dissertation gleich ein ganzes Kapitel und begründet den vermehrten Alkoholkonsum von Landstreichern wie folgt:

Man muss sich immer vergegenwärtigen, dass der Landstreicher im Grunde zutiefst einsam ist: Ein sicheres Heim, die Familienfreuden, ein frohes Kinderlachen, dies alles ist ihm nicht vergönnt. Er pendelt ausserhalb der festen soziologischen Gruppen, der Familie und der Gemeinde, auf seiner wirren und richtungslosen Bahn. Im Winter bringt ihm der Schnaps die Wärme, im Sommer die Abkühlung; in der düsteren Kneipe des Aussenquartiers oder der Innenstadt fühlt er sich geschützt vor der Welt, die er flieht. [...] Der Schnaps lässt ihn endlich sein soziales und psychisches Elend vergessen. (1944: 103)

Bei dieser Beschreibung kommt man nicht umhin, an Frühs *BÄCKEREI ZÜRRER* zu denken, da gerade in diesem Film auch die oben genannte Einsamkeit der Clochards thematisiert wird. Auch in den anderen zwei Filmen wird der Hang zum Alkohol nicht minder stark gezeigt, jedoch rückt er nicht so stark in den Mittelpunkt und ist zudem weniger negativ konnotiert wie in *BÄCKEREI ZÜRRER*, vielmehr gehört er einfach zum Lebensstil. Es lässt sich also sagen, dass Frühs Clochardfigur, was die Äusserlichkeiten und gewisse Attribute betrifft, mit dem damaligen konventionalisierten Stereotyp in der Gesellschaft übereinstimmt. Dies spricht für die sozialpsychologische Konsequenz des Stereotyps nach Lippmann, wie sie bei Schweinitz diskutiert wird:

[Lippmanns Konzept] baute von Stereotypen das Bild vereinfachend strukturierter mentaler Konzepte auf, die als fest geprägte Eindrücke besonderes Beharrungsvermögen besitzen, unsere Wahrnehmungs-, Denk- sowie Urteilsprozesse leiten, ja erst ermöglichen. Einerseits funktionieren sie in der Art von Symbolmechanismen. Anhand eines als zentral empfundenen Merkmals, das erkannt wird, kommt es zur raschen Zuordnung eines Sachverhaltes zu einem präexistenten Vorstellungskomplex. So griffen „[...] wir erkennbare Zeichen aus der Umgebung heraus. Diese Zeichen stehen für Ideen, die wir aus unserem Vorrat von Bildern ergänzen.“ Danach sehen wir an dem zugeordneten Ding „hauptsächlich das, wovon unser Kopf bereits voll ist.“ (2006: 6)

Interessant ist aber gerade, wie Früh mit der alltäglichen „Vorstellungs- und Wertewelt“ bricht und quasi mit dem Erwartungsmuster des Zuschauers ein Spiel spielt (Schweinitz 2006: 7). Dabei hilft ihm der Wechsel vom Realistischen, das bei BÄCKEREI ZÜRRER dominierte, zu den märchenhaften Komödien wie HINTER DEN SIEBEN GLEISEN und DER TEUFEL HAT GUT LACHEN. Erst in den letzten beiden Filmen können die drei Clochards in ihren Charakteren eine Entwicklung erleben, wo wir dann auch das volle Spektrum ihrer Figuren zu sehen bekommen, also nicht nur das Äusserliche, sondern auch ihre intellektuelle und moralische Seite (vgl. Schweinitz 2006: 45-46). Dies lässt also darauf schliessen, dass obschon gewisse ‚typische‘ Merkmale bei den drei Clochards vorhanden sind, ihre Handlungen zuletzt ein anderes Bild zeigen: Sei dies beispielsweise der plötzliche Arbeitswille, um damit einer jungen Frau wie *Inge* Hilfe zu leisten, die Bereitschaft, für jemand anderes das letzte Hab und Gut aufzugeben oder aber die Einsicht, dass ein ‚verarmtes‘ Miteinander viel wertvoller ist, als ein materiell ‚reiches‘ Alleine. Früh macht folglich im Grunde genommen nichts anderes, als – man von Schweinitz ableiten könnte – „die Beschränktheit oder Verzerrtheit der konventionellen ‚Bilder vom Anderen‘ offenzulegen, sie zu differenzieren und zu korrigieren“ (Schweinitz 2006: 44).

## **5. Fazit**

Es ist nicht unbedingt einfach, eine Zeitreise in die fünfziger Jahre der Schweiz zu machen, da die Forschungsliteratur dazu immer noch eher spärlich ist. Umso mehr lassen sich deswegen die Schweizer Filme von damals als Zeitdokument ansehen, da sie die Veränderungen in der Gesellschaft und deren Haltung wie auch das wachsende Kleinbürgertum immer wieder reflektieren.

Kurt Früh ging mit den herrschenden Spannungen in der Schweiz ungewöhnlich um, betrachtete oftmals die Welt in einem anderen Licht, dürstete wohl nach einer erhöhten Humanität bei seinem Publikum. Insbesondere der Grosserfolg von HINTER DEN SIEBEN GLEISEN

zeigt, dass Früh es geschafft hat, mit dem geläufigen Stereotyp des Clochards aufzuräumen und dem Zuschauer eine andere Seite der Randständigen näher zu bringen. Ihm war es bei seinen Filmen vor allem wichtig, „für das Volk Figuren zu schaffen, die zur Wirklichkeit werden und es erheitern und rühren“ (Früh: 1975: 189). Spannend hierbei ist vor allem, dass er der damaligen Gesellschaft, wenn auch subtil, einen Spiegel vorhielt, was sich gut an BÄCKEREI ZÜRRER erkennen lässt. Auffallend ist auch, dass er in allen drei Filmen schon zu Beginn zeigt, was die eigentliche Botschaft ist, sei es die Einsamkeit, die Hilfsbereitschaft oder das Unglück des Geldes.

Aber die Akzeptanz für seine doch eher kritische Haltung gegenüber den Veränderungen der fünfziger Jahre war nicht immer vorhanden, wie der Misserfolg von DER TEUFEL HAT GUT LACHEN zeigt. Das liegt wohl schon auch daran, dass es dem Schweizer Volk zu der Zeit des Wirtschaftsbooms finanziell sehr gut ging und man sich mit vollem Portemonnaie lieber nicht mit kritischen Themen auseinandersetzen wollte. Es wäre deswegen in einer weiterführenden Fragestellung spannend zu untersuchen, inwiefern eine Gesellschaft für kritische Filme empfänglicher ist, wenn die Zuschauer von dem, was kritisiert wird, selbst direkt betroffen sind.

Ich würde soweit gehen zu sagen, dass Kurt Früh seiner Zeit voraus war und deswegen wohl oftmals seine Visionen zurückstecken musste. Allein seine untypische Figurenwahl, wie die hier besprochenen Clochards, oder der Marsmenschen des nie realisierten Films JONATHAN LEISETRETER sind meines Erachtens ein Zeichen dafür. Schliesslich machten sich nur zehn, zwanzig Jahre später engagierte Filmemacher daran, sich die „aktive Rückwirkung der Filme auf die Zuschauer“ zu Nutzen zu machen (Schweinitz 2006: 44), um im Namen der Realität und der Humanität Kritik an solchen Stereotypen wirksam werden zu lassen.

## **6. Bibliografie**

- Aeppli, Felix: *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual*. Bd. II: Materialien. Zürich: Limmat, 1981.
- Aeppli, Felix: „Die geistige Enge der Heimat: Der Schweizer Film in den fünfziger Jahren.“ In: *CINEMA* 22/1, 1976, S. 23-37.
- Bergier, Jean-François: *Wirtschaftsgeschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2., aktualisierte Auflage. Zürich: Benziger, 1990.
- Blanc, Jean-Daniel; Luchsinger, Christine (Hg.): „Editorial.“ In: *Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*. Zürich: Chronos, 1994, S. 7-10.
- Dumont, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896-1965*. Lausanne: Schweizer Filmarchiv, 1987.
- Früh, Kurt: *Rückblenden. Von der Arbeiterbühne zum Film*. Zürich: Pendo, 1975.
- Moeschler, Olivier: *Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum*. (Aus dem Französischen von Claudine Kallenberger) Marburg: Schüren, 2013.
- Schlapppner, Martin: „Von den Befindlichkeiten des Kleinbürgers.“ In: Martin Schlapppner; Martin Schaub: *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987). Eine kritische Wertung*. Zürich: Schweizerisches Filmzentrum, 1987, S. 67-72.
- Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie, 2006.
- Siegenthaler, Hansjörg: „Strukturen und Prozesse in der Schweizergeschichte der Nachkriegszeit.“ In: Blanc, Jean-Daniel; Luchsinger, Christine (Hg.): *Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*. Zürich: Chronos, 1994, S. 11-18.
- Tanner, Jakob: „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, 1994, S. 19-50.
- Taylor, Henry M.; Tröhler, Margrit: „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, 1999, S. 137-151.
- Waltisbühl, Rudolf: *Die Bekämpfung des Landstreichers- und Landfahrrertums in der Schweiz. Eine Untersuchung der rechtlichen und soziologischen Stellung der Nichtsesshaften in der Schweiz*. (Diss. der rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät der Universität Zürich.) Aarau: Graphische Werkstätten H.R. Sauerländer & Co., 1944.

Wider, Werner: *Der Schweizer Film 1929- 1964. Die Schweiz als Ritual*. Bd. I: Darstellungen. Zürich: Limmat, 1981.

## **7. Internetquellen**

Bibelzitat von [www.die-Bibel.de](http://www.die-Bibel.de), URL: <https://www.die-bibel.de/online-bibeln/menge-bibel/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/50/60028/60028/ch/509ead54a397dd8d777123c2e43fe2a9/> [Zugriff am 10.3.2014]

Venutti, Dario: „Der letzte Widerstand.“ In: *Tages Anzeiger*, 29. Januar 2011 URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Der-letzte-Widerstand-/story/23973570> [Zugriff am 12.3.2014]

## **8. Filmografie**

BÄCKEREI ZÜRRER  
Kurt Früh, CH 1957  
(DVD: Archiv Seminar für Filmwissenschaft)

CAFÉ ODEON  
Kurt Früh, CH/1959  
(DVD: Archiv Seminar für Filmwissenschaft)

DER TEUFEL HAT GUT LACHEN  
Kurt Früh, CH 1960  
(DVD: Archiv Seminar für Filmwissenschaft)

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