

**Seminararbeit**

am Seminar für Filmwissenschaft

Titel der Lehrveranstaltung:

«Kurt Früh. Ein Schweizer Filmmacher zwischen den Welten»

**Fahrraddiebe in Zürich?  
BÄCKEREI ZÜRRER und der italienische  
Neorealismus**

**Verfasserin/Verfasser:** Marius Kuhn

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft MA-Netzwerk

Fächerkombination: Filmwissenschaft (120 KP)

HS/FS 13/14.

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: 04. April 2014

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	1
2. Der steinige Weg über salziges Wasser .....	7
2.1. Bazins Idee vom Verschwinden des Kinos.....	7
2.2. Der Wirklichkeitseffekt und die autonome materielle Umgebung.....	9
2.3. Eine Frage der Einstellung.....	11
3. Fahrraddiebe in Zürich? .....	15
3.1 Konsequenter Aufbau der Konflikte .....	16
3.2 Schauplätze und Milieu als 'funktionale' Beschreibung .....	20
3.3 Soziale Gegenwart und These.....	23
4. Fazit .....	26
5. Filmographie .....	28
6. Bibliographie .....	30

## 1. Einleitung

Die BÄCKEREI ZÜRRER ist der Film von der Langstrasse, von kleinen Bürgern und Kleinbürgern, von braven und weniger braven Leuten. Er bewegt unser Gemüt, ohne unlauter auf die Tränendrüsen zu drücken; er lässt uns in den Spiegel schauen, ohne uns allzu sehr zu schmeicheln. [...] Es ist die Welt echten, unverfälschten Lebens, das bei uns so gut wie in anderen Filmländern wächst. (Volksrecht, 4. 10. 1957, zit. in Felix Aeppli 1981: 243-244)

Jetzt aber kam die BÄCKEREI ZÜRRER, und man beginnt von neuem Hoffnung zu schöpfen. Denn was wir hier sehen ist ein vielversprechender Anfang, vielleicht ein Beginn einer neuen filmischen Stilentwicklung. [...] Man kann sagen, sein [Frühs] Film sei an den bessern Werken des *italienischen Realismus* gewachsen und eifere diesem Vorbild in überzeugender Weise nach. (Luzerner Tagblatt, 17. Oktober 1957, zit. in Josef Roos 1994: 217)

Kurt Frühs BÄCKEREI ZÜRRER (Kurt Früh, CH 1957) wurde bei seiner Premiere von der Kritik als einsamer Höhepunkt im von Klischees und Konservatismus geprägten Schweizer Filmschaffen gesehen:<sup>1</sup> Ein Film, welcher der einheimischen Produktion den Weg in eine bessere Zukunft weisen sollte (vgl. Schlappner, Neue Zürcher Zeitung, 28. September 1957, zit. in Roos 1994: 211). Gerade die authentische Darstellung der Zürcher Langstrasse wurde hervorgehoben (vgl. *Die Tat*, 1. Oktober 1957, zit. in Aeppli 1981: 238-240) und dabei oftmals mehr oder weniger direkt in Bezug zum italienischen Neorealismus gebracht (vgl. auch Hervé Dumont 1987: 481). Der Regisseur selbst macht ausserdem in seiner Autobiographie *Rückblenden* deutlich, in welcher grossen Masse die italienische Realismusbewegung ihm als Vorbild für seinen Film diente (vgl. Früh 1975, 131).

Auch im Rückblick wird Kurt Frühs Schaffen und speziell BÄCKEREI ZÜRRER eine Nähe zum Neorealismus attestiert. So betont Christian Jungen den sozialrealistischen Gehalt der Filme und verwehrt sich dagegen, sie mit Folklore gleichzusetzen:

Der Schweizer Film könnte heute viel von Kurt Früh lernen. Der St. Galler hat seine Geschichten immer an authentischen Schauplätzen angesiedelt. [...] Lokalkolorit und Swissness rühren beim Meister daher, dass er Figuren zeigt, wie man sie auf der Strasse oder in der Beiz trifft [...]. Heute laben sich viele Filmemacher lieber an Schweizer Fahnen und Geranienkisten an Bauernhäusern. Und wenn sie einen Kleinbürger und sein Milieu aus dem Helikopter einfangen, wie man das aus Hollywoods Bigger-than-Life-Kino kennt, haben sie den Kampf um Authentizität bereits verloren. Die Form sollte dem Inhalt gerecht werden. Kurt Früh wusste darum. Er nahm sich den Neorealismus von Vittorio De Sica und Pietro Germi zum Vorbild. (Christian Jungen 2012: 69)

---

<sup>1</sup> Von der zeitgenössischen Kritik und dem Publikum mit Missachtung bestraft, wird Franz Schnyders im gleichen Jahr erschienener Film DER 10. MAI (Franz Schnyder, CH 1957) im Rückblick als Film mit „bedeutsamem dramatischen Gehalt“ (Dumont 1987: 483-487) betrachtet, der ebenfalls aus dem restlichen Filmschaffen heraussticht. Der Film spielt jedoch nicht in den 1950er Jahren, sondern handelt vom 10. Mai 1940 und der Generalmobilmachung.

Der Historiker Josef Roos setzte sich in seiner Dissertation ausführlich mit den Filmen des St. Gallers auseinander und fragte sich, inwiefern sie als authentisches Bild der Schweizer Wirklichkeit nach 1945 taugen. In *BÄCKEREI ZÜRRER* sieht er nicht nur in thematischer Hinsicht realistische Tendenzen, sondern spricht der Inszenierung deutliche Parallelen mit dem italienischen Neorealismus zu (siehe Roos 1994: 197 ff.).

Zu den mehrheitlich positiven und den realistischen Gehalt des Films hervorhebenden Stimmen gesellen sich vor allem im Rückblick jedoch auch kritische Kommentare. So erkennt der ehemalige Vorsitzende der Cinémathèque suisse, Freddy Buache, in Kurt Frühs Filmen der 1950er Jahre zwar einen „néo-réalisme zurichois“ (Buache 1998: 53), aber nur um im weiteren Verlauf deutlich zu machen, dass der Ansatz in den Tiefen des Schundromans verschwinde. So schreibt Buache zum Anfang von *BÄCKEREI ZÜRRER*:

Dans la première séquence de ce film, trois clochards traversent les rues animées de Zurich ; une musique allègre les accompagne et, très brièvement, s'annonce à l'horizon de l'image une atmosphère proche de celle qui caractérise les œuvres de Zavattini et De Sica. Mais la suite brise vite cette bonne impression initiale, car elle sollicite les effets chers au roman de gare. (Buache 1998: 54)

Deutlich in seiner Kritik wird auch der Filmhistoriker Werner Wider. Lobt er in *BÄCKEREI ZÜRRER* die Wirklichkeitsnähe, den Versuch Probleme und Konflikte zu dokumentarisieren, kritisiert er letztlich den Triumph des 'Landischweizers'. Im Gegensatz zu Alain Tanners *CHARLES MORT OU VIF* (Alain Tanner, CH 1969) werde der Film nicht systemkritisch, sondern reduziere die detailreiche Inszenierung des Milieus durch Simplifizierung auf billige Klischees. Die aktuelle Wirklichkeit der 1950er Jahre werde verschwiegen und, insbesondere durch die Hauptfigur des Bäckers Zürrer, werde dem Konservatismus gehuldigt (vgl. Wider 1981: 482-490). Von der Gegenwart in *BÄCKEREI ZÜRRER* möchte auch der Publizist Martin Schaub nur noch in Führungszeichen sprechen. Mit der gesellschaftlichen und ökonomischen Wirklichkeit habe der Film nicht viel zu tun. Einzig die Autos auf der Langstrasse würden die 1950er Jahre erkennen lassen (vgl. Schaub 1987: 85).

An weit gefassten Begriffen wie Authentizität und Realismus orientieren sich also die negativen wie positiven Repliken zu Kurt Frühs Film. Wie akkurat *BÄCKEREI ZÜRRER* die Gegenwart und die Gesellschaft der 1950er Jahre einfängt, ist der Reibungspunkt beider Seiten. Entscheidend scheint zu sein, in welchem Masse relevante Themen der Zeit und die damalige Gesellschaft in der Form eines filmischen Realismus angesprochen werden. Als Vorbild dient oftmals der italienische Neorealismus, der zur damaligen Zeit den Diskurs über den filmischen Realismus prägte. In den meisten Fällen bleibt es bei leisen Andeutungen,

ohne dass die konkreten Parallelen herausgearbeitet würden. Es scheint mir deswegen sinnvoll, den Film hinsichtlich dieser Verbindung einer Analyse zu unterziehen, um ihn, betreffend einer neorealistischen Tendenz, genauer bewerten zu können. Ist in *BÄCKEREI ZÜRRER* tatsächlich ein prägnanter Sozialrealismus erkennbar (vgl. Jungen 2012), oder haftet das Geschehen wie ein Efeu am Milieu anstatt mit Hilfe tiefer Wurzeln daraus zu entwachsen, wie es P. F. Portmann dem Schweizer Film 1957 vorwirft (vgl. Portmann zit. in Aepli 1981: 252)? Anders gesagt: Lassen sich in Kurt Frühs Film konkrete Parallelen zum italienischen Neorealismus finden?

Ein konkreter Vergleich zwischen *BÄCKEREI ZÜRRER* und dem Neorealismus verlangt vorab nach einer Eingrenzung der italienischen Filmbewegung. Obwohl, oder gerade weil der italienische Neorealismus innerhalb der Filmwissenschaft eine der meist diskutierten Filmbewegungen ist, gestaltet es sich schwierig, bis unmöglich, eine einheitliche Definition zu finden. Anhand der unterschiedlichen Festlegungen des filmischen Korpus lässt sich die Schwierigkeit verdeutlichen: In lexikalischen Überblickswerken gelten meist nur sechs bis acht Filme als neorealistisch: Vittorio De Sicas *SCIUSCIÀ* (1946), *LADRI DI BICICLETTA* (1948) und *UMBERTO D.* (1952), Roberto Rossellinis als Kriegs-Trilogie bezeichneten *ROMA CITTÀ APERTA* (1945), *PAISÀ* (1946) und *GERMANIA ANNO ZERO* (1948) sowie Luchino Viscontis *OSSESSIONE* (1943) und *LA TERRA TREMA* (1947). Je nach Betrachtung wird *OSSESSIONE* als Übergangswerk und nicht als Beginn der Bewegung kategorisiert und *GERMANIA ANNO ZERO* wegen seines deutschen Handlungsorts ausgeschlossen. Bei einer Erweiterung der Filmauswahl werden oftmals Werke Giuseppe De Santis, Federico Fellinis, aber auch De Sicas mit fantastischen Elementen versetzter *MIRACOLO A MILANO* (1951) hinzugenommen. Manche Theoretiker wenden den Begriff des Neorealismus sogar auf Filme bis weit in die 1970er Jahre an (vgl. Massimo Perinelli 2009: 16).

Allein schon die Filme des eng gefassten Korpus zeigen eine grosse thematische und ästhetische Diversität. So behandelt Rossellini in einem dokumentarisch distanzierter Stil den Krieg und die Zeit unmittelbar danach. Während *ROMA CITTÀ APERTA* noch zur Zeit der deutschen Besatzung spielt und die gewalttätige Unterdrückung durch die Nazis thematisiert, wird in *GERMANIA ANNO ZERO* das Leben im zertrümmerten Berlin geschildert, das ein junges Kind zum Mord an seinem kranken Vater und in den eigenen Suizid treibt. Vittorio De Sica hingegen beschäftigt sich in einer zurückhaltenden, einführenden Bildsprache mit den scheinbar alltäglichen Tragödien der italienischen Nachkriegsgesellschaft. So geht es in *LADRI DI BICICLETTA* um den Diebstahl eines Fahrrades, dessen Verlust den Plakatkleber Antonio Ricci um seinen neu gewonnen Job bringen könnte und damit ihn und seine Familie

finanziell an den Rand der Existenz. Der Titel von UMBERTO D. wiederum bezieht sich auf die Hauptfigur, einen einsamen Rentner, der durch die sozialen Raster fällt und im Selbstmord die einzige Lösung für sein missliches Dasein sieht, den finalen Schritt am Ende jedoch nicht wagt. Luchino Viscontis LA TERRA TREMA beschreibt in einer strengen, durchkomponierten Bildsprache, die oftmals mit grosser Tiefenschärfe und langen Panoramaschwenks arbeitet (vgl. Peter Bondanella 1983: 68-73), das harte Leben in einem Fischerdorf und die Ausbeutung durch die Zwischenhändler, der die Arbeiterfamilien ausgeliefert sind.

Bereits die hier verkürzt vorgestellten Filme verschaffen eine Ahnung von der grossen Bandbreite des Neorealismus in thematischer und ästhetischer Hinsicht. Eine einheitliche Definition der Bewegung wird dadurch verunmöglicht. Wie Guido Kirsten festhält, haben sich deswegen in der Filmkritik zwei Tendenzen herausgeschält: Auf der einen Seite die Vertreter eines phänomenologischen Ansatzes, die versuchen den Neorealismus unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten zu fassen; auf der anderen Seite die Repräsentanten einer politischen Auffassung, welche die gesellschaftskritische Dimension stärker gewichten. Zwischen den Positionen gibt es immer wieder Überschneidungen, doch divergieren beide Standpunkte hinsichtlich der Bildung eines neorealistischen Korpus mitunter deutlich (vgl. Kirsten 2013: 220). Die unterschiedlichen Festlegungen des Korpus werden ersichtlich, wenn man den kanonischen Rahmen der Werke von Visconti, Rossellini und De Sica verlässt. Die erwähnten Filme der drei Regisseure genügen den Ansprüchen beider Positionen und scheinen deswegen bis heute den Diskurs über den Neorealismus zu prägen.

Es scheint also sinnvoll, für die Definition des Neorealismus im Rahmen dieser Arbeit den Fokus auf eine Auswahl der kanonischen Filme zu richten. An ihnen lassen sich konkret diverse Merkmale der Bewegung festmachen, die in einer späteren Analyse eventuell auch in BÄCKEREI ZÜRRER wiederzufinden sind. Ich möchte mich dabei auf die Filme Vittorio De Sicas konzentrieren, namentlich auf SCIUSCIÀ, LADRI DI BICICLETTE und UMBERTO D.. Die Auswahl lässt sich dadurch begründen, dass in mehreren Texten Frühs Film mit den neorealistischen Werken De Sicas verglichen wird und auch Früh selbst die Filme als Inspirationsquelle nannte.

Die neorealistischen Merkmale in den Filmen Vittorio De Sicas versuche ich hauptsächlich anhand der Ausführungen André Bazins zu verdeutlichen. Der französische Filmtheoretiker hat sich ausführlich mit der italienischen Filmbewegung und vor allem mit De Sica auseinandergesetzt. Bis heute steht die Debatte über den Neorealismus in einer engen Verbindung zu Bazins Verständnis des Neorealismus, weshalb ich ihn auch als geeigneten

Bezugspunkt sehe, an welchem sich direkt oder indirekt die Repliken zu Kurt Frühs Film orientieren. Dennoch behaupte ich nicht, dass es eine zwingende Verbindung zu Früh gibt: De Sica und Bazin scheinen mir lediglich die augenscheinlichsten und stärksten Bezugspunkte für den Untersuchungsrahmen zu sein.

Obwohl Guido Kirsten Bazin als einen der wichtigsten Vertreter des phänomenologischen Ansatzes sieht, schliesst er keineswegs aus, dass Bazin sich mit den politischen Aspekten der Bewegung beschäftigt (vgl. Kirsten 2013: 219-221). Es ist vielmehr eine Frage der Perspektive: „Der Neorealismus kennt nur die Immanenz. Einzig vom Anblick, von der reinen Erscheinung der Menschen und der Welt leitet er *im Nachhinein* die Lehren ab, die sie in sich bergen. Er ist eine Phänomenologie“ (Bazin 2009: 357). Meiner Meinung nach wird Bazins Verständnis der italienischen Filmbewegung gerade in seinen Ausführungen zu De Sica deutlich, in denen der Filmtheoretiker aufzuzeigen sucht, wie aus der Ästhetik und Erzählstruktur der Filme in besonderer Prägnanz die soziohistorischen Themen hervortreten. Bazins Verständnis des Neorealismus ist eine Frage der Haltung gegenüber der Realität und ihrer Übersetzung ins Medium Film. Er setzt dabei nicht per se strenge Grenzen in formaler oder thematischer Hinsicht. Seine Ausführungen scheinen mir deshalb besonders geeignet für einen Vergleich über die geographischen und temporären Grenzen des italienischen Kinos hinaus.

Durch die Beschreibung von André Bazins 'Phänomenologie' strebe ich hinsichtlich des Films BÄCKEREI ZÜRRER einen Vergleich mit dem Neorealismus an, der narrative, thematische und ästhetische Aspekte miteinander verbindet, sie also nicht isoliert behandelt. Es sollen dadurch verkürzte Aussagen, wie sie meiner Meinung nach in mehreren Kritiken und Analysen zu Frühs Film zu finden sind und die dadurch die filmische Struktur nicht gesamthaft berücksichtigen, vermieden werden.<sup>2</sup>

Es geht mir in dieser Arbeit keineswegs um eine Wertung, sondern um die Hinterfragung eines diskursiven Topos: In Besprechungen und Analysen zu BÄCKEREI ZÜRRER sowie in Frühs Autobiographie wird oftmals eine Referenz auf den italienischen Neorealismus hergestellt. Diese Verbindung möchte ich in der Arbeit mit Hilfe einer Gegenüberstellung

---

<sup>2</sup> So sieht zum Beispiel Hervé Dumont in MIRACOLO A MILANO, besonders dem fröhlichen Ende, eine Parallele zu BÄCKEREI ZÜRRER (vgl. Dumont 1987: 483). Er ignoriert dabei jedoch, dass De Sicas Film durch fantastische Elemente im Sinne des V-Effekts von Brecht (Brecht 1962) Distanz zum Geschehen herstellt und das fröhliche Finale, in welchem die Hauptfiguren mit Besen in eine bessere Welt fliegen, als kritische Reflexion über die Unmöglichkeit eines solchen Endes gesehen werden kann. Dies im Gegensatz zu Frühs Film, der nicht mit solchen Elementen arbeitet. Ähnliche Elemente finden sich hingegen in Frühs späteren Filmen HINTER DEN SIEBEN GLEISEN (Kurt Früh, CH 1959) und ES DACH ÜBEREM CHOPF (Kurt Früh, CH 1962).

hinterfragen. André Bazins Ideal des Neorealismus ist dabei nicht als Norm zu verstehen, sondern als konkreter Bezugspunkt, der einen Vergleich erst ermöglicht.

Zwangsläufig müssen beim begrenzten Umfang einer solchen Arbeit andere Interpretationslinien (auch von Bazin selbst) und weitere Anknüpfungspunkte zwischen Früh und dem Neorealismus ausgelassen werden. Aus dem Grund strebt diese Arbeit auch kein abschliessendes Urteil zum Vergleich zwischen BÄCKEREI ZÜRRER und der italienischen Filmbewegung an.

Was ich hier einzig leisten kann, ist eine Konfrontation von Bazins Konzeption des Neorealismus mit Kurt Frühs Film BÄCKEREI ZÜRRER, das heisst eine Gegenüberstellung in einem klar definierten, begrenzten Rahmen. Dennoch hoffe ich, dadurch ein neues Licht auf den Film zu werfen.

## 2. Der steinige Weg über salziges Wasser

Definitionsversuche des Neorealismus beginnen oftmals damit, den Produktionskontext hervorzuheben. Mitunter zum Mythos verklärt, werden Aspekte wie Laiendarsteller, der Dreh an realen Schauplätzen oder der Verzicht auf künstliches Licht als Argumente für eine Form des indexikalischen Realismus ins Feld geführt. Die Filme seien in einem authentischen Umfeld mit Personen in ihrem natürlichen Lebenskontext entstanden, kontrastierend zu den Produktionen der Kriegszeit, die bekannte Schauspieler in die Kulissen der Cinecittà setzten. Sie seien dadurch quasi wahrhafte Zeitdokumente (vgl. Christopher Wagstaff 2007: 411).<sup>3</sup>

### 2.1. Bazins Idee vom Verschwinden des Kinos

André Bazin greift ebenfalls die Laiendarsteller und Aussendreh auf, behandelt sie aber nicht als autonome Qualitäten. Wie er anhand von *LADRI DI BICICLETTA* ausführt, verlangen gewisse Themen, in einem bestimmten Stil, ohne professionelle Schauspieler und an Originalschauplätzen gedreht zu werden (vgl. Bazin 2009: 347). Daraus folgert er: „Keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Mise-en-scène mehr, das bedeutet in der vollkommenen ästhetischen Illusion von Realität letztendlich: kein Kino mehr“ (Bazin 2009: 351). Wie das Zitat deutlich macht, steht der Produktionskontext in einer engen Verbindung mit weiteren Aspekten, die losgelöst voneinander nicht den Realismus definieren können und erst zusammen zum 'Verschwinden des Kinos' führen. Oder in anderen Worten: Die Gestaltungsweisen des Medium Films sollen in den Hintergrund treten, so dass sich das Geschehen möglichst der Realität annähern kann.

Neben den Schauspielern soll auch die Mise-en-scène wegfallen, womit Bazin in erster Linie die Inszenierung anspricht:

Dem Verschwinden des Begriffs des Schauspielers in der Transparenz einer Vollkommenheit, die so natürlich scheint wie das Leben selbst, entspricht das Verschwinden der Mise-en-scène. [...] Ich erinnere mich [...] an keine einzige Einstellung, in der ein dramatischer Effekt einer 'filmischen Auflösung' im strengen Sinn zu verdanken wäre. [...] Ihre Auswahl [die Montage] ist indes ganz darauf ausgerichtet, ein Geschehen in grösstmöglicher Durchsichtigkeit mit einem Minimum an stilistischer Brechung wiederzugeben. (Bazin 2009: 347-348)

Wie Bazin im Weiteren deutlich macht, soll sich das Geschehen selbst genügen, ohne dass die Regie durch formale Mittel versucht, die Handlung zu dramatisieren. Dann enthülle die Kunst eine Natur, die ihr schliesslich ähnelt und den Eindruck von Wahrheit hinterlässt (vgl. Bazin

---

<sup>3</sup> Doch selbst in den kanonischen Werken finden sich Abweichungen vom eng definierten Produktionskontext. So sieht man zum Beispiel auf der Blu-Ray von *LADRI DI BICICLETTA* deutlich, dass die Autofahrten mithilfe einer Rückprojektion im Studio aufgenommen wurden.

2009: 348-349). So wie ein bekannter Schauspieler oder ein Star auf das Medium Film verweisen würde, verhält es sich auch mit der Dramatisierung durch filmische Mittel: Sie verhindern die Annäherung an die vollkommene ästhetische Illusion von Realität. Ohne konkrete Inszenierungsmöglichkeiten auszuschliessen, macht Bazin deutlich, dass die formalen Parameter nach grösstmöglicher Transparenz streben sollten.

Die Maxime lässt sich direkt auf die erzählte Geschichte, auf die narrative Struktur eines Films übertragen. Auch hinsichtlich der Dramaturgie soll das Geschehen sich selbst genügen. Ein Ideal, an das sich De Sica mit seinem ersten neorealistischen Film noch herantastet: Das Drehbuch von SCIUSCIÀ gebe bisweilen der Versuchung des Melodramas nach und habe im Zusammenspiel mit der Mise-en-scène eine poetische Eloquenz, eine Gefühlsbetontheit, vor der sich der Regisseur in seinen späteren Filmen hüte (vgl. Bazin 2009: 353). Was Bazin hier zu kritisieren scheint, ist die zwangsläufige Entwicklung der Handlung, welche die realistischen Momente unnötigerweise dramatisch auflädt. Die Geschichte der zwei jungen Schuhputzer Pasquale und Giuseppe tendiert in Richtung einer klassischen Dramatik: Die tragische Verkettung von Ereignissen, die schliesslich im Tod von Giuseppe durch die Hand von Pasquale mündet, ist zumindest im Ansatz melodramatisch, anstatt den Anschein zu wecken, direkt aus dem Leben zu entspringen. Trotz lobenswerter Aspekte<sup>4</sup>, scheinen in SCIUSCIÀ laut Bazin die Gesetze der (klassischen) Dramatik noch deutlich durch. Welches Ideal sich Bazin vorstellt, wird in den beiden Filmen LADRI DI BICICLETTA und UMBERTO D. klarer. So schreibt er zu Ersterem:

Im Grunde könnte der Arbeiter mitten im Film sein Fahrrad wiederfinden; dann gäbe es einfach keinen Film. (Entschuldigen Sie die Störung, würde der Regisseur sagen, wir hätten eigentlich geglaubt, er würde es nicht wiederfinden, doch da er es wiedergefunden hat, ist alles gut, um so besser für ihn, die Vorstellung ist zu Ende, man kann das Licht im Saal wieder anmachen). (Bazin 2009: 339-340)

Wie Bazin ausführt, werden hier „Tatsachen in einer zufälligen, gleichsam anekdotischen Chronologie aneinandergereiht“ (Bazin 2009: 340), die keine dramatische Steigerungskurve erkennen lassen. Es ist der Zufallsaspekt, das Episodenhafte, die der Handlung im Sinne eines Realismus Zwangsläufigkeit verleiht (vgl. Bazin 2009: 340). Erreicht wird dies im Film dadurch, dass die Handlung keine Entwicklung hin zu einem dramatischen Höhepunkt macht und nicht mit einem eindeutigen Ende aufwartet. Das Ereignis hat Vorrang vor der Handlung (vgl. Bazin 2009: 349). Antonio Ricci und sein Sohn werden am Ende des Films in die Masse

---

<sup>4</sup> So weist Bazin unter anderem darauf hin, dass der Film mit einer Situation endet, welche keineswegs die Letzte sein müsste (vgl. Bazin 2009: 314).

der Arbeiter entlassen, eventuell geht ihre Suche nach dem Fahrrad weiter, oder sie kehren in die Arbeitslosigkeit zurück.

Verstärkt wird das Episodenhafte in beiden Filmen durch Sequenzen oder Szenen, die die Handlung nicht vorantreiben, sondern für sich alleine stehen. Momente, in denen die Handlung zu pausieren scheint und der Film in Bezug auf die Zeit realistisch wird. Ein „Kino der Dauer“ wie es Bazin nennt (vgl. Bazin 2009: 370). Besonders stark zum Tragen kommt dieses in zwei Sequenzen in UMBERTO D.:

Hier geht es darum, die Lebenszeit selbst zum Schauspiel, zum Drama zu machen, die natürliche Dauer eines Menschen, dem nichts Besonderes widerfährt. Ich denke vor allem an das Zubettgehen von Umberto D., nachdem er in sein Zimmer zurückgekehrt ist und Fieber zu haben glaubt, und ganz speziell an das Erwachen des Dienstmädchens. Diese beide Sequenzen sind Beispiele für die 'Höchstleistung' eines bestimmten Kinos in Bezug auf das, was man 'das unsichtbare Sujet' nennen könnte, das heisst ein Sujet, das sich vollkommen in dem Fakt auflöst, das es heraufbeschworen hat, während bei einem Film, der auf einer 'Geschichte' basiert, diese deutlich bleibt wie das Skelett ohne Muskeln; man wird den Film immer noch 'erzählen' können. (Bazin 2009: 370)

Die Geschichte macht der Dauer Platz. Das Aufstehen des Dienstmädchens und die Vorbereitungen in der Küche lassen sich zwar nacherzählen, geben aber nicht die Qualität des Momentes wieder. Die Nacherzählung raubt der Sequenz ihre Essenz. In der Dauer und Nichtigkeit der Ereignisse liegt eine realistische Qualität, die sich nur im Film selbst offenbart. Es ist „die Aufeinanderfolge der konkreten Augenblicke des Lebens, von denen keiner den Anspruch erheben kann, wichtiger zu sein als der andere“ (Bazin 2009: 377). Dadurch wird die Umgebung, der Alltag spürbar, ohne direkten Bezug auf eine Dramaturgie. Sie erhalten eine autonome Qualität.

## **2.2. Der Wirklichkeitseffekt und die autonome materielle Umgebung**

André Bazins Argument lässt sich durch Roland Barthes Begriff des „Wirklichkeitseffekts“ verdeutlichen. Ein Konzept, das sich auch auf einzelne Einstellungen übertragen lässt, durch die ganzen Sequenzen in UMBERTO D. jedoch prägnant hervortritt. Ein Element, das laut Barthes den Anschein vermittelt, „mit einer Art Luxus der Erzählung einherzugehen“ (Barthes 2012: 164-165), da es keine – und sei sie noch so indirekt – Funktion für die erzählte Geschichte übernimmt und dadurch der Beschreibung zugeordnet wird (vgl. Barthes 2012: 164). Eine reine Beschreibung, die augenscheinlich irrelevant ist, da sie weder „einen Charakter, eine Stimmung oder ein Wissen mitteilt“ (Barthes 2012: 168) noch die Geschichte in einem sozialen Umfeld verankert (vgl. Barthes 2012: 165). Das konkrete Detail besteht,

semiotisch betrachtet, „aus dem direkten Zusammentreffen zwischen einem Referenten und einem Signifikanten; das Signifikat wird aus dem Zeichen vertrieben“ (Barthes 2012: 171). Durch den Ausschluss des Signifikats in der Denotation wird die narrative Funktion unterbunden. In der Konnotation wiederum hält der Signifikat in der Bedeutung des Wirklichen Einzug, „denn in dem Augenblick, in dem diese Details angeblich direkt das Wirkliche denotieren, tun sie stillschweigend nichts anderes, als dieses Wirkliche zu bedeuten“ (Barthes 2012: 171). Die Bedeutung des Wirklichen ist die reine Beschreibung, die im Neorealismus durch die prägnante Darstellung der Umgebung und des Alltags entsteht. In einzelnen Einstellungen, mitunter in ganzen Sequenzen, wie UMBERTO D. zeigt. Dadurch wird der Grund gelegt für die realistische Tendenz der Werke. Sie geben der Umgebung, dem Milieu, dem Alltag eine besonders authentische, realistische Qualität, die sich auf die Themen des Films auswirkt, insofern sie aus einer unbehandelten, nicht konstruierten Realität zu entstehen scheinen. Die Umgebung scheint keine direkte Funktion für die Handlung, die Figuren zu übernehmen, sondern autonom zu agieren. Anstatt des Barometers bei Flaubert oder der kleinen Tür bei Michelet, sind es bei De Sica die alltäglichen Handlungen, das Fiebermessen und Kaffeemahlen De Sicas, die letztendlich nichts anderes bedeuten als „[...] *wir sind das Wirkliche*“ (Barthes 2012: 171). Das Fehlen des Signifikats wird zugunsten des Referenten zum Signifikat des Realismus (vgl. Barthes 2012: 171). Es sind Eintragungen, die keine direkte oder indirekte Funktion für die Handlung haben (vgl. Barthes 2012: 164). Der Wirklichkeitseffekt muss dabei nicht unbedingt in seiner reinen Form vorkommen, sondern kann auch als Hinweis verstanden werden, einzelne Elemente oder Sequenzen stärker in einem realistischen Sinn zu lesen.

Der Wirklichkeitseffekt lässt sich meiner Meinung nach auf die inszenierte Umgebung, den inszenierten Alltag im Film übertragen. Die reine Beschreibung erzeugt dabei eine Form der Realität, wie sie Gilles Deleuze im folgenden Zitat expliziert:

[...] die Gegenstände und Milieus werden zu einer autonomen materiellen Realität, die ihnen einen eigenständigen Wert verleiht. Nicht nur der Zuschauer, auch die Protagonisten müssen nun die Milieus und die Gegenstände durch den Blick besetzen, sie müssen die Dinge und Leute sehen und verstehen, damit die Aktion oder die Passion entsteht und in den Alltag eindringt, der immer schon abläuft. (Deleuze 1997: 15)

Die reine Beschreibung macht die autonome materielle Realität deutlich, hinterlässt beim Zuschauer den Eindruck, dass die Ereignisse in einer Umgebung entstehen, in einen Alltag eindringen, der immer schon abläuft. Deleuze nennt als konkretes Beispiel die Ankunft der Familie Parondi in dem ihnen unbekanntem Mailand in *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (Luchino

Visconti, IT 1960). Mir scheint hier indes auch die unendliche Odyssee der Fahrradsuche in LADRI DI BICICLETTA sehr passend: Wenn der Sohn mit seinem Vater das Restaurant betritt, muss er die Umgebung erst wahrnehmen, verstehen. Den Kontrast zwischen ihnen und der reichen Familie, die ihr traditionelles Sonntagsessen beiläufig verspeist. In diesem Denkprozess entsteht die Aktion, die Dramatik der Sequenz. Auch hier kann man als Zuschauer, wie die Figuren im Film, also im Nachhinein die Lehren ableiten, die die reinen Erscheinungen der Wirklichkeit in sich bergen (vgl. Bazin 2009: 357).

Die Umgebung im Neorealismus unterscheidet sich laut Deleuze von der „funktionalen“ Realität, die keine reine Beschreibung mehr ist:

Im früheren Realismus oder im Rahmen des Aktionsbildes kam den Gegenständen und Milieus bereits eine eigene Realität zu, doch handelte es sich um eine funktionale, durch die Anforderungen der jeweiligen Situation bedingte Realität [...]. Die Situation setzt sich also direkt in Aktion und Passion fort. (Deleuze 1997: 15)

Die autonome materielle Realität, die Präexistenz des Alltags ist im Aktionsbild nicht sichtbar, da die Umgebung eng auf die Charaktere und Ereignisse bezogen wird. Der frühere Realismus, dem Deleuze das Aktionsbild zuordnet, lässt sich dabei zeitlich nicht *vor* dem Neorealismus situieren. Deleuze nennt als ein Beispiel Eli Kazans Filme der 1950er Jahre. Die Gegenstände in seinen Filmen hätten einen Gefühlswert, und die Situationen setzten sich direkt in Aktion um (vgl. Deleuze 1997, 15).

Die Umgebung geht bei Filmen immer eine Verbindung mit der Handlung ein. Im Sinne der Unterscheidung von Deleuze kann der Zuschauer die Umgebung, je nach Film und Inszenierung, entweder stärker als eine autonome Realität mit eigenständigem Wert betrachten (wie im Neorealismus) oder stärker auf die Figuren und die Ereignisse beziehen. Der Neorealismus führt laut Deleuze zu einer Krise des Aktionsbildes und zu einem reinen optisch-akustischen Bild, das sich von der stringenten Verbindung zur Handlung emanzipiert habe (vgl. Deleuze 1997, 14): „Wir haben es nunmehr mit einem Kino des Sehenden [cinéma de voyant] und nicht mehr mit einem Kino der Aktion zu tun.“ (Deleuze 1997, 13).

### **2.3. Eine Frage der Einstellung**

Wie lässt sich nun aus all diesen Aspekten die geistige Haltung des italienischen Neorealismus ableiten? Das möchte ich anhand eines metaphorischen Vergleichs von Bazin erläutern. Da gibt es in der klassischen Dramaturgie:

[...] die Quadersteine, die eine Brücke bilden. Sie greifen auf vollkommene Weise ineinander, um den Bogen zu formen. Felsbrocken aber, die verstreut in einer Furt liegen, sind und bleiben

Felsbrocken, deren steinerne Wirklichkeit es nicht berührt, dass ich mich ihrer bediene, um von Stein zu Stein hüpfend den Fluss zu überqueren. (Bazin 2009: 399)

Die Brücke steht für die dramatische Konstruktion einer Handlung, stellt vor Augen, wie die einzelnen Sequenzen ineinander greifen, einem dramatischen Höhepunkt, dem Brückenkopf, entgegensteuern, um dann zum eindeutigen Ende am anderen Ufer zu gelangen. Die Felsbrocken hingegen veranschaulichen das Episodenhafte. In der zufälligen Anordnung der Steine im Wasser ist keine vorgefertigte Handlungsstruktur erkennbar, sondern nur die Aufeinanderfolge von Ereignissen. Wie Bazin deutlich macht, muss der Verstand „von einer Tatsache zur anderen springen, wie man von Stein zu Stein hüpfet, um einen Bach zu überqueren“ (Bazin 2009: 319). Für den Zuschauer ist dadurch keine Handlungsstruktur ersichtlich. Der Kontrast zwischen Quadersteinen und Felsbrocken, zwischen der bereits angesprochenen zwangsläufigen Dramatisierung und der Realität als unteilbarem Block (vgl. Bazin 2009: 396), wird in einer weiteren Metapher noch deutlicher: „Gibt man Salz ins Wasser und lässt das Wasser auf dem Feuer der Reflexion verdampfen, so wird das Salz zurückbleiben. Wird das Wasser hingegen direkt aus der Quelle geschöpft, dann gehört es zu seiner Natur, dass es salzig ist.“ (Bazin 2009: 361). Das salzige Wasser ist die unbehandelte Wirklichkeit, während das gesalzene Wasser durch formale oder narrative Parameter in seinem Wesen verändert wurde und dadurch nicht mehr die Wirklichkeit in grösstmöglicher Reinheit widerspiegelt. Das Feuer der Reflexion offenbart das dramaturgische Skelett, die Anpassung der Realität an eine Moral oder Wertvorstellung. Nichts soll notwendig erscheinen, nichts den Charakter des Zufalls verlieren, erst dann ist es in einem realistischen Sinne überzeugend und beweiskräftig (vgl. Bazin 2009: 361).

Es ist eine Frage der Einstellung: „Keine Geste, kein Vorfall, kein Gegenstand ist a priori von der Ideologie des Regisseurs determiniert“ (Bazin 2009: 361). Der Regisseur und nach ihm der Zuschauer hat den Weg über salziges Wasser von Stein zu Stein zu gehen, um eine Form des Realismus zu erreichen, wie ihn André Bazin in einzelnen Filmen des Neorealismus entdeckt.

Doch was erwartet uns am anderen Ufer, am Ende des Weges? Carlos Zavattinis Traum (des Drehbuchautors aller neorealistischer Filme De Sicas), „einen kontinuierlichen Film über neunzig Minuten im Leben eines Menschen zu drehen“ (Bazin 2009: 379) bedeutete in seiner radikalen Konsequenz nicht mehr, aber auch nicht weniger, als eben jene eineinhalb Stunden. Die Zugeständnisse De Sicas an die klassische Dramaturgie, die sichtliche Verwurzelung in einem sozialen Milieu, geben dem Film jedoch seinen Sinn, wie Bazin anhand des Fahrraddiebstahls von LADRI DI BICICLETTA deutlich macht:

Der Vorfall selbst besitzt hier keinerlei eigenen dramatischen Wert. Er erhält Sinn nur im Hinblick auf die soziale (nicht die ästhetische oder psychologische) Situation des Opfers. Ohne das Gespenst der Arbeitslosigkeit, das den Vorfall in der italienischen Gesellschaft des Jahres 1948 verankert, wäre er nur ein alltägliches Missgeschick. [...] Hundert weitere bezeichnende Einzelheiten, die wir hier nicht aufzählen wollen, schaffen wichtige Querverbindungen zwischen Drehbuch und Gegenwart, knüpfen das Geschehen wie ein Ereignis aus der politischen oder sozialen Geschichte an einen bestimmten Ort, an ein bestimmtes Jahr. (Bazin 2009: 338)

Dieser Punkt scheint mir wichtig, vor allem für das allgemeine Verständnis des Neorealismus. Die konkrete Thematisierung der sozialen und gesellschaftlichen Umstände ist ein Merkmal der Bewegung, das immer wieder hervorgehoben wird.<sup>5</sup> Dies gilt auch für Christian Jungen und weitere Kritiker im Bezug auf Kurt Frühs Filme.

André Bazins Beschreibungen machen aber deutlich, in welcher besonderer Art und Weise die Themen in den neorealistischen Filmen hervortreten, denn hier:

werden die Ereignisse und die Menschen nie als Beleg für eine gesellschaftliche These in Anspruch genommen. Doch geht die These gut gewappnet daraus hervor, um so weniger zu widerlegen, als da sie quasi nur nebenbei geliefert wird. Unser Geist ist es, der sie entwickelt und formuliert, nicht der Film. De Sica gewinnt jedesmal mit der Karte, auf die er nicht gesetzt hat. (Bazin 2009: 341)

Der so eingefangenen Wirklichkeit wird keine These, keine Moral übergestülpt, und sie wird auch nicht in die passende Form gepresst, um als Argument zu dienen. These oder Moral geben der Handlung nicht die Wege vor, sondern entstehen daraus.

In eine ähnliche Richtung weist die Figurenzeichnung in den neorealistischen Filmen De Sicas. Wie Bazin betont, ist sie von einem starken Humanismus geprägt, der keine moralische Vorstellung von Gut und Böse kennt. Das Handeln der Figuren ist immer durch den sozialen Kontext motiviert und erklärt. Selbst als Antonio Ricci den Dieb des Fahrrades erwischt, sieht der Zuschauer zusammen mit der Hauptfigur davon ab, ihn zu verurteilen respektive anzuzeigen. Das soziale Elend, welches ihn zur Tat getrieben hat, wird in seinem ärmlichen Zuhause nur zu deutlich (vgl. Bazin 2009: 362-363). In gleichem Masse leiden wir mit, wenn Antonio am Ende selbst versucht, ein Fahrrad zu stehlen. Seine eigene Situation scheint ihm in dem Moment keine Wahl zu lassen, und diese Erkenntnis hütet uns davor moralisch über ihn zu richten.

---

<sup>5</sup> Auch Bazin betont die enge Verbindung der neorealistischen Filme mit dem Zeitgeschehen. Der dokumentarische Wert sei von den Drehbüchern nicht zu trennen, ohne zugleich den gesellschaftlichen Boden mit herauszureissen (vgl. Bazin 2009: 300).

Dies bringt mich zurück zum eingangs angeführten Zitat von Bazin: „Der Neorealismus kennt nur die Immanenz. Einzig vom Anblick, von der reinen Erscheinung der Menschen und der Welt leitet er *im Nachhinein* die Lehren ab, die sie in sich bergen. Er ist eine Phänomenologie“ (Bazin 2009: 357). Der steinige Weg über salziges Wasser beschreibt den Weg der phänomenologischen Wahrnehmung, die die gesellschaftlichen und sozialen Themen in einer Stärke hervortreten lässt, welche die ungebrochene Kraft des Neorealismus bis in die heutige Zeit im Ansatz zu erklären vermag. Der Wirklichkeitseffekt, der an den Details haftet, ist dabei der Vektor, an welchem sich die Inszenierung orientiert. Diese Ideen weisen dem Neorealismus den Weg und so wird auch deutlich, dass die italienische Filmbewegung im Sinne Bazins in erster Linie als Einstellung gesehen werden muss; eine Einstellung die versucht diese Vorstellungen in die filmische Form umzusetzen und dabei ihre Tendenzen sichtbar zu machen.

Im folgenden Kapitel versuche ich nun zu analysieren, ob Spuren dieses Wegs in BÄCKEREI ZÜRRER zu finden sind oder inwiefern Kurt Frühs Film sich davon entfernt.

### 3. Fahrraddiebe in Zürich?

Wir hatten eine Wintersequenz zu drehen: Weihnachten. Der stürmische April bescherte uns richtige Schneetage mit Riesenflocken. Ich leistete mir den Luxus, kapriziös zu sein und an diesen Tagen nicht zu drehen. ‚Wann hat man je eine Schneeweihnacht gehabt in Zürich? Weihnachten, das sind Regentage bei trübem Himmel‘, so versteifte ich mich und trieb den Naturalismus so weit, dass ich die Feuerwehr kommen liess, die uns gegen eine kleine Gebühr den Regen lieferte. (Früh 1975: 136)

Die Anekdote zu den Dreharbeiten für BÄCKEREI ZÜRRER verdeutlicht, welchen grossen Wert Kurt Früh auf eine authentische Darstellung der Zürcher Langstrasse legte. Wenn möglich sollten die Aussenaufnahmen an Originalschauplätzen wie dem Helvetiaplatz, der Bäckeranlage oder der offenen Radrennbahn in Oerlikon gedreht werden. Auch nach den Schauplätzen für die Innenaufnahmen, wie der Bäckerei oder dem Café Memphis, suchte Früh wochenlang so, wie er die Atmosphäre des Quartiers auf, um sie möglichst wirklichkeitsgetreu im Film wiederzugeben. Selbst an der vorgesehenen Darstellung des Bäckerberufs adjustierte man fachliche Details, als der gelernte Konditor und Darsteller der Hauptfigur, Emil Hegetschweiler, Fehler im Drehbuch entdeckte. In solchen Details steckt für Früh der Grund, warum der Film so prall mit Leben gefüllt sei (vgl. Früh 1975: 131/ff.). In der Besetzung Hegetschweilers sieht er gar einen Glücksfall, welcher die Glaubhaftigkeit des Bäcker Zürrers entscheidend geprägt habe: „Es war überhaupt ein glücklicher Gedanke, den ehemaligen Konditor eine Rolle als Konditor spielen zu lassen. Im Film formt die Echtheit des Metiers die Glaubhaftigkeit der Menschen“ (Früh 1975: 136). Die Verbindung zur realen Langstrasse und die Parallele zwischen der Biographie und der gespielten Rolle von Hegetschweiler sind die auffälligsten Übereinstimmungen mit der italienischen Filmbewegung und wurden auch in der Presse mehrfach hervorgehoben (vgl. Aepli 1981: 238/ff.). Die Interpretation der Hauptfigur durch den damals äusserst populären Emil Hegetschweiler entfernt den Film jedoch gleichzeitig etwas vom Neorealismus, wie ihn sich André Bazin vorstellt. Der Einsatz von Laiendarstellern scheint augenscheinlich ein vernachlässigbarer Aspekt gewesen zu sein, ist für den französischen Filmtheoretiker aber ein entscheidender Faktor, wie er anhand von LADRI DI BICICLETTA deutlich macht:

Als De Sica auf der Suche nach einem Produzenten war, erhielt er schliesslich eine Zusage – unter der Bedingung, dass Cary Grant den Arbeiter spielte. Es genügt, das Problem auf diese Weise zu formulieren, um dessen Absurdität zu erkennen. Cary Grant ist in der Tat ausgezeichnet in dieser Art von Rolle, doch es liegt auf der Hand, dass es gerade nicht darum ging, eine Rolle zu spielen,

sondern darum, den Rollenbegriff an sich komplett aufzuheben. Dieser Arbeiter sollte zugleich ebenso perfekt, anonym und objektiv sein wie sein Fahrrad. (Bazin 2009: 346)<sup>6</sup>

Mag ein Vergleich zwischen Cary Grant und Emil Hegetschweiler auch schwerfallen, die von Früh erwähnte Echtheit des Metiers, welche sich direkt auf die Glaubhaftigkeit der Darstellung auswirke, wird aufgrund der Verkörperung durch einen bekannten Darsteller, unabhängig von seiner Leistung, geschwächt. Die Aufhebung des Rollenbegriffs bedeutet für Bazin in diesem Kontext eine weitere Annäherung an die ästhetische Illusion von Realität, der Hegetschweiler mit seinem Image als indirekter Hinweis auf das Medium Film – und damit auf die gespielte Fiktion von Realität – entgegentritt.

Trotz dieser Abschwächung ist auffällig, wie dezidiert der Fokus auf eine authentische Darstellung der Umgebung gelegt wurde: So besitzt die Langstrasse als soziales Milieu eine starke Präsenz. Doch wie ich bereits erläutert habe, funktioniert der Aspekt des Schauplatzes nicht als alleinstehendes Merkmal, sondern muss im Zusammenhang mit der narrativen Struktur und der Inszenierung gesehen werden.

Deshalb möchte ich auf die ersten Sequenzen des Films genauer eingehen, in denen der Reihe nach die einzelnen Konflikte und Handlungsstränge etabliert werden.

### **3.1 Konsequenter Aufbau der Konflikte**

Nachdem der Film unvermittelt in der 'Räuberhöhle'<sup>7</sup> begonnen und die drei Plattenschieber Fink, Kipper und Dicker vorgestellt hat, folgt die Kamera den drei 'Clochards' entlang der Langstrasse zur Bäckerei Zürrer, wo sie sich leichte Arbeit erhoffen.

In der nächsten Sequenz sehen wir eine Gruppe von Italienern Boggia spielen, begleitet von südländischer Musik. Der erste Konflikt des Films, die Abneigung Zürrers gegenüber den italienischen Einwanderern wird angedeutet: Einer der Plattenschieber fegt den Hinterhof der Bäckerei und der aufgewühlte Staub stört das Boggiaspiel, es kommt zur Diskussion. Der Bäcker Zürrer stösst dazu und macht deutlich, was er von den Italienern hält. Bevor der Streit eskalieren kann, ruft ihn seine Tochter Trudi in die Bäckerei, sein Sohn Richi sei am Telefon.

Der zweite Konflikt wird eingeführt, obwohl für den Vater aus dem Gespräch noch nicht zu erfahren: Richard hat Geldprobleme und möchte seinen Vater um ein Darlehen bitten. Er fragt

---

<sup>6</sup> Besagter Produzent war David O. Selznick, wie De Sica in einem Interview offenbarte. Darin gibt er ähnliche Gründe für die Ablehnung Grants an: „Grant is pleasant, cordial, but he is too worldly, bourgeois; his hands have no blisters on them. He carries himself like a gentleman. I needed a man who eats like a worker, is moved like a worker, who can bring himself to cry, who bats his wife around and expresses his love for her by slamming her on the shoulders, the buttocks, the head” (De Sica zit. in Cardullo 2002: 179-180).

<sup>7</sup> Laut Früh die Gaststätte der Clochards an der Langstrasse, welche er in seinem Film unbedingt integrieren wollte (vgl. Früh 1975: 134).

deshalb, ob er zum Abendessen vorbeikommen könne. Nach dem Telefonat regt sich Zürrer darüber auf, dass ihn sein anderer Sohn Heiri in der Bäckerei alleine lässt. Das motiviert den Szenenwechsel zur offenen Radrennbahn in Oerlikon und eröffnet den dritten Konflikt. Anstatt dem Vater zu helfen, trainiert Heinrich. Mehr als den Bäckerberuf würde ihn eine Karriere als Radrennfahrer interessieren. Für das dafür benötigte Fahrrad müsste ihm sein Vater das Geld vorstrecken. Wieder zuhause stellt ihn dieser zur Rede: „Mich nimmts nur wundr, woher du das häsch. Da diä veruckti Velofahrerei und das Meitlizügs das dummä. Grad vohrig han i mit däm, han i wiedr än Meiss gha mit däm Maronibrätler und usgrächnet mit däm sinereä Tochter muesch du äs Gschleick ha.“ Die folgende Sequenz knüpft an den Sermon an und stellt dem Zuschauer die Tochter des Maronibraters vor. Sie möchte Heinrich unbedingt etwas sagen und beauftragt den jungen Fredi, der im Haus der Zürriers wohnt, Heinrich mitzuteilen, dass er Gina am Abend im Tea-Room Memphis treffen soll. Wie sich später herausstellt, ist Gina schwanger: der vierte Konflikt.

Als Fredi in der Bäckerei eintrifft, ist der Streit zwischen Vater und Sohn noch nicht beigelegt. Unbemerkt hört der Junge, wie im Disput über die Zukunftswünsche Heinrichs der Bäcker Zürrer seinen eigenen Vater, der den Konditorberuf fürs Schlagzeug spielen aufgegeben hat, als mahnendes Beispiel nennt. Ein weiterer Handlungsstrang, die finanziell schwierige Situation der Familie Berger, wird hier angedeutet und vertieft, als Fredi vor der Wohnungstüre den Streit seiner Eltern belauscht, die über ihre finanzielle und private Situation diskutieren. Bei Heinrich im Zimmer klagt Fredi diesem sein Leid, während Heinrich äussert, dass auch er sich ein Leben fernab der Bäckerei wünscht.

Die nächste Einstellung zeigt Zürrer und seinen Sohn Richard im Wohnzimmer. Dieser benötigt von ihm einen simplen Überbrückungskredit; obwohl der Vater ihm bereits im vergangenen Jahr 30'000 Franken geliehen hat, braucht er nun wieder Geld. Nach wenigen Überredungsversuchen erklärt sich der Vater bereit, ihm erneut Geld zu leihen. Als die Details geklärt werden, platzt Heinrich ins Gespräch und moniert die ungleiche Behandlung der beiden Brüder. Der Streit droht zu eskalieren, bis sich Zürrer einverstanden erklärt, Heinrich das Geld fürs Fahrrad zu geben, doch nur unter der Bedingung, das „Gschleick“ mit Gina zu beenden.

Am Ende der Sequenz ruft der Glockenschlag der Wanduhr Trudi Zürrer in Erinnerung, dass sie in Kürze ein Treffen hat und sich noch umziehen muss, ein weiterer Handlungsstrang beginnt. Sie gibt ihrem Vater an, eine Kollegin zu treffen. Nervös schminkt sie sich vor dem Spiegel und reagiert verlegen, als ihr Vater sie etwas fragen will. Später klärt sich die

Nervosität: Trudi macht sich für ein Rendezvous mit einem noch unbekanntem Mann bereit. Da sie in der Bäckerei und im Haushalt die Aufgaben der verstorbenen Mutter zu übernehmen hat, findet sie augenscheinlich keine Zeit für soziale Kontakte, sehnt sich aber nach einer Beziehung.

Während der Anfang in der 'Räuberhöhle' den 'Clochards' und deren Weg zur Bäckerei Zürrer der Vorstellung des sozialen Milieus gewidmet sind, werden in den darauffolgenden Sequenzen die einzelnen Handlungsstränge und die darin enthaltenen Konflikte etabliert: Richards Geldprobleme, Heinrichs Wunsch nach einer Karriere als professioneller Radfahrer, die finanziellen und privaten Probleme der Familie Berger, Ginas Schwangerschaft und Trudis Sehnsucht nach einer Beziehung. Alle Handlungsstränge haben als Reibungspunkt die Hauptfigur des Films, den Bäcker Zürrer. Richard wurde von seinem Vater ins Jura-Studium gedrängt und versucht nun vergeblich, mit undurchsichtigen Geschäften Erfolg zu erzielen. Heinrich dagegen musste seinen Radfahrertraum zurückstellen und eine Bäckerlehre absolvieren, um später den familieneigenen Betrieb übernehmen zu können. Zürrers Abneigungen gegenüber den Italienern und den Mädchengeschichten Heinrichs werden sich durch die Schwangerschaft Ginas weiter verschärfen. Trudi wurde von ihrem Vater ungefragt mit der Rolle der Hausfrau bedacht, aus der sie mit ihrer Suche nach einem Mann auszubrechen versucht. Einzig die Probleme der Familie Berger stehen nicht direkt in einem Zusammenhang mit Zürrer, sind innerhalb des Films aber auch mehr ein Nebenschauplatz.

Es wird also bereits zu Anfang des Films ein engmaschiges Handlungsgeflecht etabliert. Die verschiedenen Konflikte spitzen sich im weiteren Verlauf anhand einer dramatischen Steigerungskurve zu, bis sie den Klimax erreichen: Richard, dem Konkurs nahe, bestiehlt seinen Vater und wird von ihm daraufhin verstossen. Heinrich heiratet Gina, zieht aus und arbeitet in einer Genossenschaftsbäckerei, den Kontakt zu seinem Vater bricht er ab. Trudi findet durch einen Zufall den Mann ihrer Träume und zieht mit ihm nach Yverdon. Enttäuscht von seinen Kindern, betrinkt sich Zürrer besinnungslos. Einen Schlusstrich ziehend, verlässt er die Bäckerei und zieht in eine Pension am Rand der Stadt.

Vom dramatischen Höhepunkt verläuft der Weg über wenige Hindernisse gradlinig zum versöhnlichen Ende: Heinrich übernimmt zusammen mit Gina die Bäckerei und führt sie erfolgreich weiter.<sup>8</sup> Immer noch verbittert und enttäuscht von seinen Kindern, verkauft Zürrer die Bäckerei an einen Architekten, der sie für den Bau eine Garage abreißen will. Einsam und

---

<sup>8</sup> Der einfache Weg wird mitunter auch auf der formalen Ebene sichtbar. So wird die Übernahme der Bäckerei durch Heinrich und Gina anhand einer Montagesequenz gezeigt, die an das klassische Hollywood erinnert (vgl. Bordwell/Thompson 2008: 250-251), und die den problemlosen Übergang sowie den Erfolg der beiden veranschaulicht.

verlassen gesteht sich Zürrer am Ende dann doch seine Fehler ein: Die triste Weihnacht der drei 'Clochards' und die Geburt seines Enkels öffnen ihm am Schluss die Augen, und er kehrt reumütig an die Langstrasse zurück. Er versöhnt sich mit Heinrich, verspricht den Verkauf des Hauses rückgängig zu machen und feiert gemeinsam mit der jungen Familie und Ginas Eltern Weihnachten. Selbst Trudi ruft er in Yverdon an. Einzig zu Richard behält er Distanz, der Diebstahl wiegt zu schwer.

Diese Beschreibung des Handlungsverlaufs lässt erkennen, dass sich der Film von Anfang bis Schluss an eine klassische dramatische Konstruktion hält. Die Konflikte werden etabliert, steuern dem Höhepunkt entgegen und münden im versöhnlichen Ende. Die Hauptfigur muss im Verlauf der Geschichte ihre Uneinsichtigkeit erkennen und lernt also aus den Vorkommnissen. Das Leitmotiv, das zu Beginn des Films erscheint – „Die Einsamkeit ist ein dichter Mantel, und doch friert das Herz darunter“ –, wird für Zürrer schmerzlich fühlbar und lässt in bewusst werden, was im Leben wirklich zählt. Durch seine Einsicht lösen sich die Konflikte auf. Somit bezieht sich jede Sequenz auf die vorangegangene und etabliert kausale Zusammenhänge.

BÄCKEREI ZÜRRER entfernt sich damit deutlich von der Episodenhaftigkeit und Zufälligkeit, die Bazin an LADRI DI BICICLETTA oder UMBERTO D. hervorhebt. Der Film kann nicht in der Mitte abgebrochen werden, wie es sich Bazin bei LADRI DI BICICLETTA vorstellte, er sucht den dramatischen Höhepunkt und das versöhnliche Ende. BÄCKEREI ZÜRRER ähnelt dabei im klassischen Sinne der Brücke, die Bazin in seiner Metapher beschreibt. Die Sequenzen, welche logisch aufeinander aufbauen, sind die Ziegelsteine, die Klimax entspricht dem Brückenkopf. Der Film besitzt eine deutlich erkennbare dramaturgische Steigerungskurve. Die Handlung ist nicht anhand loser, verstreuter Felsbrocken aufgebaut. Erinnern wir uns an Bazins Ideal: Durch den Zufallsaspekt, durch das Episodenhafte soll die Geschichte im Sinne des Realismus Zwangsläufigkeit erhalten (vgl. Bazin 2009: 349). In einem ideellen Sinn soll die Realität nicht für eine vorgefertigte Moral abgeändert werden. Doch genau Letzteres geschieht in Kurt Fröhs Film. Fast schon demonstrativ wird uns zu Beginn das Leitmotiv genannt, das den Film bestimmt, das die Handlungen erklärt und die Figuren definiert. Die Ereignisse und Menschen dienen als Beleg für eine dem Film vorangestellte Moral und nicht umgekehrt. Kurt Fröh gewinnt, im Gegensatz zu De Sica, mit den Karten, auf welche er gesetzt hat (vgl. Bazin 2009: 341).

### 3.2 Schauplätze und Milieu als 'funktionale' Beschreibung

Wie verhält es sich nun mit der authentischen Darstellung der Zürcher Langstrasse? Lässt sie sich der reinen Beschreibung zuordnen, wie sie sich Bazin als absolute Idee vorstellt? Behält sie ihren realistischen Charakter? Laut Sabine Ledermann wirkt in *BÄCKEREI ZÜRRER* das ganze Viertel rund um die Langstrasse als realistisches Element, das einen starken Wirklichkeitseindruck hinterlässt. Die Autorin bezieht sich dabei auf eine Reihe von



Abbildung 1: Screenshot DVD *Bäckerei Zürrer*, 06:52.

Detailaufnahmen, aber auch Stimmungs- und Milieuelemente<sup>9</sup>, die im Sinne Barthes' keine Funktion für die Geschichte übernehmen und deshalb das Wirkliche denotieren (vgl. Ledermann 2010: 14/ff.). Im einzelnen, isolierten Moment scheint mir Ledermanns Analyse zutreffend, doch wird meines Erachtens der Wirklichkeitseffekt in der gesamten Struktur des Films, aufgrund der stringenten Narration abgeschwächt. Wie Barthes betont, lässt sich „das Bedeutungslose nur auf der Ebene einer sehr umfassenden Struktur aufzeigen“ (Barthes 2012: 165). Die dramaturgische Steigerungskurve, die keine Sequenz zulässt, die nicht der Entwicklung der Handlung dient, nimmt den Momenten, denen Ledermann den Wirklichkeitseffekt zuspricht, ihren autonomen Charakter. So wirken die Stimmungs- und Milieuelemente der offenen Radrennbahn in Oerlikon im narrativen Kontext weniger als realistische Elemente. Vielmehr motivieren und charakterisieren sie in dem Moment



Abbildung 2: Screenshot DVD *Bäckerei Zürrer*, 07:08

Heinrich. Sie sind keine reine Beschreibung, sondern die Radrennbahn und ihr Publikum bieten der Figur die Anerkennung, die ihr im familiären Betrieb verwehrt bleibt; die ausgewählten Kameraperspektiven transportieren die Dynamik und die Attraktivität des Ortes, welche im starken Kontrast zur statischen, einengenden Backstube stehen (siehe Abbildung 1 und 2).

<sup>9</sup> Unter dem Stimmungselement versteht Ledermann die Emotionen einer Masse und nicht die einer einzelnen Person (vgl. Ledermann 2010: 15)

Selbst die Inszenierung der 'Clochards' und der Lokale, in welchen sie verkehren, verlieren in dem Kontext an realistischem Charakter im Sinne Bazins: Demonstrativ beginnt der Film mit einem dramatischen, schrillen Klang. Ein 'Clochard' lässt mithilfe einer Münze aus dem Musikautomaten das von Kurt Früh selbst komponierte Lied *Der Lehmann* erklingen. Langsam bewegt sich die Kamera durch die 'Räuberhöhle'. Während der Obdachlose an der



Abbildung 3: Screenshot DVD *Bäckerei Zürrer*, 01:04:58.

Bar im Hintergrund verschwindet, stellt die Kamera die Plattenschieber Fink, Kipper und Dicker vor. Nachdem die drei 'Clochards' den Entschluss gefasst haben, beim Bäcker Zürrer nach Arbeit zu fragen, schwenkt die Kamera zu einer alleinsitzenden Person, die, den Kopf auf den Tisch gesenkt, schläft. Zur Wiederholung des Tons vom Beginn des Filmes wird das Leitmotiv der Handlung eingeblendet: „Die Einsamkeit ist ein dichter Mantel, und doch friert das Herz darunter.“ All die hier gezeigten Gestalten sind das warnende Beispiel einer gescheiterten Existenz, wie die einsamen 'Clochards' und der eingeblendete Satz verdeutlichen. So ist es auch kein Zufall, dass es Zürrer, als ihn seine Kinder verlassen haben, am Ende in die 'Räuberhöhle' treibt. Die Trunkenheit wird als Tiefpunkt im Leben Zürrers inszeniert. „Jetzt isch dä Beck Zürrer au da. Jetzt häts en au verjagt“, sagt die Hauptfigur und unterstreicht den sozialen Absturz verbal. Der dramatische Höhepunkt wird ausserdem durch formale Elemente verstärkt. In beiden Lokalen werden Einstellungen aus dem Blickpunkt Zürrers gezeigt, die durch Unschärfe und verkantete Bilder seinen betrunkenen Zustand visualisieren (siehe Abbildung 3). Die Kameraarbeit erhält dadurch einen technomorphen Anstrich<sup>10</sup>, ein Effekt der Bazins Ideal widerspricht, das Geschehen „mit einem Minimum an stilistischer Brechung wiederzugeben“ (Bazin 2009: 348).

Insgesamt wird die Inszenierung der Umgebung vom dramatischen Höhepunkt einverleibt, der durch Zürrers subjektive Wahrnehmung noch verstärkt wird. So dient auch der Übergang, vom ersten Lokal in die 'Räuberhöhle', auf welchem Zürrer durchs Langstrassenquartier torkelt und beinahe von Autos überfahren wird, vielmehr dazu, den sozialen Absturz Zürrers öffentlich zu machen. Damit entspricht Frühs Verwendung des Milieus weniger Bazins Ideal als dem, was Gilles Deleuze in seinen Ausführungen zum Aktionsbild als *funktionale Realität*

<sup>10</sup> Christine Noll Brinckmann bezeichnet die Kamera als „technomorph“, wenn „deren Bilder deutlich auf den Apparat verweisen“ (Brinckmann 1997: 277), also auf die Kameraarbeit, und dadurch den Zuschauer vom Geschehen distanzieren.

beschreibt. Die Räuberhöhle wird geografisch mit dem tiefen Fall der Hauptfigur verbunden, im Kontrast zur heilen, intakten Welt der Bäckerei. Die einzelnen Orte sind dialektisch verortet und der Handlung untergeordnet. Das Milieu der Langstrasse wird zwar in BÄCKEREI ZÜRRER als eigene Realität wahrgenommen, da es aber immer eine Funktion für die jeweilige Situation besitzt, wird seine autonome Qualität deutlich abgeschwächt.

Bei Kurt Frühs Film ist das Milieu sprichwörtlich an die funktionale Form des Ziegelsteins angepasst worden. Durch die Dramaturgie und durch die Inszenierung ist ihm Salz hinzugefügt worden, das auf dem Feuer der Reflexion sichtbar wird und den Realismus schwächt. Hier gibt es keine reine Beschreibung: Die autonome materielle Realität, der Alltag, der immer schon abläuft (vgl. Deleuze 1997: 15), rückt in den Hintergrund, denn die Umgebung wird eng auf die Charaktere und Ereignisse bezogen.

Um die Frage nach dem Realismus noch einmal anders anzugehen: Mir scheint, dass ein radikaler Film wie UMBERTO D., der möglichst wenige Zugeständnisse an eine klassische Dramaturgie macht, es erst ermöglicht, Ansätze des Wirklichkeitseffekts erkennen zu lassen. Die episodenhafte Struktur schafft den Raum für Sequenzen, wie das Aufwachen des Dienstmädchens, die nicht unbedingt als Information für die Erzählung zu deuten sind. Doch wie David Bordwell und Kirstin Thompson betonen, 'bedeutet' besagte Sequenz in UMBERTO D. keineswegs nur Wirklichkeit: "Bazin rightly praises the sequence for presenting the maid's life in all its 'dailiness', but we should also note that a degree of drama is inserted as well. The maid has just discovered that she is pregnant" (Bordwell/Thompson 2010: 335). In einem narrativen Kontext lässt sich also jedes Element mehr oder weniger stark auf die Handlung oder einzelne Figuren beziehen. Die Dramaturgie eines Films kann solche Verbindungen jedoch mehr oder weniger deutlich motivieren. Im Falle von BÄCKEREI ZÜRRER ist die Umgebung der Langstrasse im engmaschigen Handlungsgeflecht der Konflikte eingebettet, steht dadurch ständig in Beziehung zu den Figuren. Sie entspricht damit stärker der ‚funktionalen Realität‘, wie sie Deleuze beschreibt, und weniger der ‚autonomen, materiellen Realität‘, die der französische Filmtheoretiker im Neorealismus sieht (vgl. Deleuze 1997, 15) und die sich auf Bazins Ideal der italienischen Filmbewegung übertragen lässt.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Noch ersichtlicher ist dieser Aspekt in Frühs CAFÉ ODEON (Kurt Früh, CH 1959), welcher in der Darstellung des Nachtlokals deutliche Anleihen an Federico Fellinis LE NOTTI DI CABIRIA (Federico Fellini, IT 1957) besitzt. Die Tanzsequenzen werden jedoch innerhalb der Handlung als Ort des moralisch Verdorbenen inszeniert, als Milieu, in welches die weibliche Hauptfigur nicht hineingeraten sollte. Dadurch erhält der Film eine moralische Note, deren Fehlen Bazin an Fellinis Film lobt (vgl. Bazin 2009: 380 ff.).

### 3.3 Soziale Gegenwart und These

Wie verhält es sich nun mit der Thematisierung der sozialen Gegenwart in *BÄCKEREI ZÜRRER*? Dieses Element wird im Zusammenhang mit dem Neorealismus immer wieder hervorgehoben und auch von Kritikern wie Christian Jungen an Kurt Frühs Film gelobt (vgl. Jungen 2012). Erinnern wir uns an Bazins Ausführungen: Es seien die sozialen Umstände, aus denen die Handlungen entstehe. Das Gespenst der Arbeitslosigkeit gebe der Handlung in *LADRI DI BICICLETTA* den dramatischen Wert, verankere es in einer konkreten Zeit (vgl. Bazin 2009: 338). Oder: Die fehlende finanzielle Unterstützung der Pensionäre im Italien der Nachkriegszeit führt in *UMBERTO D.* dazu, dass die Hauptfigur an ihrer Lebenssituation zweifelt. Durch die erwähnte narrative Strukturierung der Handlung und der Eigenständigkeit des Milieus treten die sozialen Themen in diesen beiden Filmen in besonderer Stärke hervor. Die Handlung wird durch sie motiviert, da sie der Umgebung eingeschrieben sind. Die gesellschaftliche These gibt der Geschichte nicht die Richtung vor, sondern entsteht erst im Nachhinein aus ihr.

In seiner ausführlichen Analyse zu *BÄCKEREI ZÜRRER* hebt Josef Roos hervor, wie der Film soziale Themen der 1950er Jahre wie die Gastarbeiter oder die aufkommende Entwicklung von Überbauung und Bodenspekulation aufgreift. Der Film entferne sich damit von den Kleinbürgerfilmen und ihrer Verherrlichung der Familie, der väterlichen Autorität, des Generationenkonflikts und der Geldsorgen, da die Konflikte klar in einer sozialen und psychologischen Wirklichkeit wurzelten. Kurt Früh setze sich kompromisslos mit der Zürcher Langstrasse auseinander, die keine Ausflüchte in die alten Themen ermögliche (vgl. Roos 1994: 187 ff.).

Diesem Urteil von Roos kann ich mich nicht anschliessen. Mir scheint Bäcker Zürrer als Hauptfigur der Reibungspunkt zu sein, durch welchen die Probleme, vornehmlich in Form des Generationskonflikts, entstehen. Die spärlich eingeflochtene soziale Wirklichkeit gibt dem Geschehen eine Zeitlosigkeit, die es gerade nicht an einen bestimmten Ort, ein bestimmtes Jahr knüpft, dies Bazin an *LADRI DI BICICLETTA* hervorhebt. Das zeigt sich zum Beispiel anhand von Richards Geldproblemen. Anstatt die undurchsichtigen Spekulationsgeschäfte, die ihm über den Kopf wachsen, zu thematisieren, wird sein Handeln vielmehr als Reaktion auf die übersteigerten Erwartungen seines Vaters erklärt. Während die geschäftlichen Beziehungen in kurzen Sequenzen nur angedeutet bleiben, wird Zürrers einstiger Wunsch, aus ihm einen Doktor Jus zu machen, mehrfach thematisiert. Wie bei anderen Konflikten wird auch hier das Problem über den Dialog klar eingegrenzt und auf den Vater bezogen. So sagt

Zürrer als Richard von ihm Geld leihen will: „Warum han ich au ums verrodä wellä än Doktor us dir machä.“

Die urbane Entwicklung der Überbauung und Bodenspekulation wird im Film noch weniger als die Spekulationsgeschäfte thematisiert. Nur nebenbei dient sie als Erklärung, weshalb Zürrer die Bäckerei an einen Architekten verkaufen kann. Ganz anders wird das gleiche Thema in Vittorio De Sicas letztem neorealistischen Film *IL TETTO* (Vittorio De Sica, IT 1956) aufgegriffen, der nur ein Jahr vor *BÄCKEREI ZÜRRER* entstanden ist: Im Italien der 1950er Jahre werden durch die Bauwut ärmere Familien immer weiter an die Ränder der Stadt gedrängt. Mieten sind für junge Familien oftmals nicht mehr bezahlbar. In der verzweifelten Situation, eine Wohnung für seine schwangere Frau zu finden, versucht Natale Pilon über Nacht, auf einem brachen Stück Land ein kleines Häuschen zu errichten. Steht am Morgen das titelgebende Dach, wird die Baracke von der Polizei nicht abgerissen, und das Paar kann seine ärmliche Behausung beziehen. Bazin hebt hervor, wie vor allem in der ersten Hälfte durch die Beschreibung der Situation der jungen Familie ein starker sozialer Realismus entsteht (vgl. Bazin zit. in Cardullo 2011: 185). Wie in seinen kanonischen neorealistischen Filmen werden die Handlungen der Figuren sowie ihre Charakterzeichnung in De Sicas Film durch die gesellschaftlichen Umstände motiviert und dadurch die tragische Seite der voranschreitenden Überbauung und Bodenspekulation konkret thematisiert. Der Film nähert sich damit in der Thematisierung der zeitgenössischen Gegenwart Bazins Ideal, in welchem die Handlung aus dem sozialen Umfeld entstehen soll.

Indem *BÄCKEREI ZÜRRER* die sozialen und gesellschaftlichen Themen nur am Rande anspricht, tritt die Läuterung der Hauptfigur deutlicher in den Vordergrund. Der Bäcker Zürrer lernt die moralische Lektion und ermöglicht dadurch ein versöhnliches Ende. Während Antonio Ricci in *LADRI DI BICICLETTA* und Umberto D. im gleichnamigen Film einer ungewissen Zukunft entgegenblicken, in der die sozialen Probleme gleichsam präsent bleiben, hat sich durch Zürrers Sinneswandel alles zum Besseren gewandelt. Hier wird auch nochmals deutlich, wie Frühs Film sich auf den Generationskonflikt (im privaten, familiären Sinne) als zentrales Thema konzentriert, während De Sicas Filme eng in der sozialen Wirklichkeit verwurzelt sind.

Der Kontrast zeigt sich auch in einem weiteren Film, der oftmals im Zusammenhang mit *BÄCKEREI ZÜRRER* erwähnt wird: Pietro Germis *IL FERROVIERE* (Pietro Germis, IT 1956). Die Parallelen in der Handlung werden von Früh selbst in seiner Autobiographie erwähnt (vgl. Früh 1975: 131). Die vom Regisseur gespielte Hauptfigur Andrea Marocci hat ähnliche

Probleme wie Zürrer mit seinen beiden erwachsenen Kindern. Der Sohn versucht, den Schmuck der Mutter zu klauen, und die Tochter wird unehelich schwanger. Auch hier kommt es zum Bruch mit dem Nachwuchs und schliesslich zum versöhnlichen Ende. Die gemeinsam gefeierte Weihnacht bildet die finale Parallele beider Filme. Doch im Gegensatz zu Frühs Film lässt sich *IL FERROVIERE* nicht auf den Generationskonflikt reduzieren. Die Probleme des Vaters bei seiner Arbeit als Zugführer spielen eine ebenso wichtige, wenn nicht wichtigere Rolle. Die unmenschlichen Arbeitszeiten und ein tragischer Selbstmord während einer seiner Schichten, treiben Marcocci noch stärker in seine Alkoholsucht. Als er sich, um Geld zu verdienen, als Streikbrecher verdingt, erreicht auch er den sozialen Tiefpunkt, wird von seinen Arbeitskollegen verstossen und verbringt seine Tage in zwielichtigen Bars. Pietro Germis Film<sup>12</sup> verbindet den familiären Konflikt mit den sozialen Problemen des Vaters und seiner Trinksucht, er zeichnet dadurch ein vielschichtiges Bild, das konkrete Themen der damaligen Zeit anspricht. Dadurch lassen sich die Handlungen der Hauptfigur nicht alleine auf den Generationskonflikt zurückführen. Das Ende in *IL FERROVIERE* ist auch ungleich tragischer, denn nach dem fröhlichen Weihnachtsfest stirbt Andrea Marcocci.

---

<sup>12</sup> André Bazin sah Pietro Germis Filme im Hinblick auf den Neorealismus indes durchaus kritisch (vgl. Cardullo 2011: 185 u. Buache 1992: 134).

#### **4. Fazit**

In einem eng gefassten Untersuchungsrahmen wurde BÄCKEREI ZÜRRER mit den neorealistischen Filmen Vittorio De Sicas verglichen. Ein Rahmen, der es einem Film genauso schnell zu entkommen ermöglicht, wie es den titelgebenden Betrügern in LADRI DI BICICLETTA gelingt. Die Gegenüberstellung soll nicht als abschliessendes Urteil betrachtet werden und lockere Verbindungen mit der italienischen Filmbewegung nicht ausschliessen.

Der konkrete Vergleich scheint mir aber deutlich gemacht zu haben, dass sich Kurt Frühs Film entscheidend von André Bazins Vorstellung des Neorealismus und ihrer filmischen Entsprechung in den Werken De Sicas entfernt. So entscheidend, dass der Begriff des Neorealismus, im Sinne Bazins, sehr weit gefasst werden muss, um BÄCKEREI ZÜRRER darin zu integrieren. So weit, dass das Realismusverständnis des französischen Filmkritikers verwässert wird.

Der in der Einleitung angesprochene diskursive Topos lässt sich in diesem Rahmen relativieren: Die häufige Referenz auf den Neorealismus in Filmkritiken, Analysen und in den autobiographischen Ausführungen Frühs scheinen sich, meiner Meinung nach, auf optische, isolierte Aspekte, wie die prägnante Darstellung der Zürcher Langstrasse, zu konzentrieren.

Die Arbeit versuchte zu zeigen, dass in der umfassenden Betrachtung des Films, besonders im Zusammenhang mit der Erzähltechnik als Bezugspunkt der jeweiligen Elemente, Unterschiede erkennbar sind, die den Vergleich mit der italienischen Filmbewegung zumindest in Frage stellen. Um noch einmal Bazins Metaphern aufzunehmen: Kurt Früh wählte den Weg über die Brücke, salzte sein Wasser. Das Resultat ist jedoch keine Frage der Qualität, sondern eine Frage der Richtung, der Tendenz. André Bazin macht in seinen Ausführungen zu De Sica ersichtlich, wie weit der Neorealismus sich von jener formalen Auffassung entfernen kann, die eine Geschichte in ein authentisches Umfeld setzt, ohne konkrete Verbindungen zwischen der sozialen Gegenwart und den Figuren respektive der Handlung aufzubauen (vgl. Bazin 2009: 361-362). Aus diesem Grund scheint es mir sinnvoll – und dies ist nicht wertend –, BÄCKEREI ZÜRRER in Distanz zum italienischen Neorealismus zu rücken.

Das Ergebnis meiner Gegenüberstellung will nicht an der Sonderstellung von Kurt Frühs Film rütteln. In der Schweizerischen Filmlandschaft der 1950er Jahre nimmt BÄCKEREI ZÜRRER eine besondere Rolle ein. Im Umfeld der Heimatfilme und auch von Kurt Frühs früheren Werken, wie POLIZISCHT WÄCKERLI (1955) oder OBERSTADTGASS (1956), steht der Film mit seiner Darstellung der Zürcher Langstrasse und ihrer Bewohner alleine da. Es gibt auch keine

anderen Schweizer Filme dieser Zeit, die man in die Nähe des italienischen Neorealismus, im Sinne Bazins, rücken könnte. Eventuell ist es auch diese Sonderstellung, die Kritiker und Wissenschaftler zu einem Vergleich mit der italienischen Filmbewegung verleitete. Selbst Werner Wider, der ansonsten scharfe Kritik an Kurt Frühs Werken der 1950er Jahre formuliert, sieht BÄCKEREI ZÜRRER als „einzigsten Höhepunkt des [Schweizer] Filmschaffens der fünfziger und beginnenden sechziger Jahre“ (Wider 1981, 482).

Das neue Licht, welches ich auf Kurt Frühs Film zu werfen versucht habe, ist in diesem Sinne als eine Ausdifferenzierung zu verstehen. Eine Ausdifferenzierung, die hilft, einen vorherrschenden diskursiven Topos zu relativieren und das Werk im filmhistorischen Kontext genauer zu verorten.

## 5. Filmographie

10. MAI, DER, Franz Schnyder, CH 1957 (DVD: Seminar für Filmwissenschaft Universität Zürich, TV-Aufnahme, Datum nicht bekannt).
42. HIMMEL, DER, Kurt Früh, CH 1962 (DVD: Praesens Film, 2003).
- BÄCKEREI ZÜRRER, Kurt Früh, CH 1957 (DVD: Praesens Film, 2004).
- BELLISSIMA, Luchino Visconti, IT 1951 (DVD : Eureka Entertainment, 2007).
- CAFÉ ODEON, Kurt Früh, CH 1958 (DVD: Praesens Film, 2003).
- CHARLES MORT OU VIF, Alain Tanner, CH 1969 (DVD: Pelicanfilms, 2006).
- DÄLLEBACH KARI, Kurt Früh, CH 1970 (DVD: Praesens Film, 2003).
- ES DACH ÜBEREM CHOPF, Kurt Früh, CH 1962 (DVD: Praesens Film, 2003).
- FALL, DER, Kurt Früh, CH 1972 (DVD: Praesens Film, 2004).
- FERROVIERE, IL, Pietro Germi, IT 1956 (DVD: NoShame Films, 2005).
- GERMANIA, ANNO ZERO, Roberto Rossellini, IT 1948 (DVD: The Criterion Collection, 2009).
- HINTER DEN SIEBEN GLEISEN, Kurt Früh, CH 1959 (DVD: Praesens Film, 2002).
- I BAMBINI CI GUARDANO, Vittorio De Sica, IT 1943 (DVD: The Criterion Collection, 2006).
- I VITELLONI, Federico Fellini, IT/FR 1953 (DVD: The Criterion Collection, 2004).
- LADRI DI BICICLETTE, Vittorio De Sica, IT 1948 (BR: Arrow Academy, 2011).
- MIRACOLO A MILANO, Vittorio De Sica, IT 1951 (BR: Arrow Academy, 2012).
- NOTTI DI CABIRIA, LE, Federico Fellini, IT 1957 (DVD: The Criterion Collection, 1999).
- OBERSTADTGASS, Kurt Früh, CH 1956 (DVD: Praesens Film, 2002).
- OSSESSIONE, Luchino Visconti, IT 1942 (DVD: Image Entertainment, 2002).
- PAISÀ, Roberto Rossellini, IT 1946 (DVD: The Criterion Collection, 2009).
- POLIZISCHT WÄCKERLI, Kurt Früh, CH 1955 (DVD: Praesens Film, 2007).
- RISO AMARO, Giuseppe De Santis, IT 1948 (DVD: Seminar für Filmwissenschaft Universität Zürich, 2013).
- ROCCO E I SUOI FRATELLI, Luchino Visconti, IT 1960 (DVD: Kinowelt Home Entertainment, 2006).
- ROMA, CITTÀ APERTA, Roberto Rossellini, IT 1945 (DVD: The Criterion Collection, 2009).

STRADA, LA, Federico Fellini, IT 1954 (DVD: The Criterion Collection, 2003).

SCIUSCIÁ, Vittorio De Sica, IT 1946 (DVD: EuroVideo, 2006).

TERRA TREMA, LA, Luchino Visconti, IT 1947 (DVD: Image Entertainment, 2002).

TETTO, IL, Vittorio De Sica, IT 1956 (DVD: Arrow Academy, 2012).

UMBERTO D., Vittorio De Sica, IT 1952 (DVD: The Criterion Collection, 2003).

## 6. Bibliographie

- Aeppli, Felix (1981) *Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual. Band 2*. Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft.
- Barthes, Roland (2005) «Der Wirklichkeitseffekt». In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S.164-173.
- Bazin, André (2009) *Was ist Film?*. Berlin: Alexander Verlag.
- Bondanella, Peter (1983) *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (2008) «Continuity Editing». In: Ders.: *Film Art, An Introduction*. New York: Mc-Craw-Hill. S. 231-251.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (2010) «Italy: Neorealism and After». In: Ders.: *Film History, An Introduction*. New York: Mc-Craw-Hill. S. 330-336.
- Brecht, Bertolt (1962) *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Berlin, Frankfurt am Main.
- Brinckmann, Christine Noll (1997) «Die anthropomorphe Kamera». In: Ders.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos Verlag. S. 277-301.
- Buache, Freddy (1992) *Le Cinéma Italien. 1945-1990*. Lausanne: Éditions l'âge d'homme.
- Buache, Freddy (1975) *Le Cinéma Suisse*. Lausanne: Édition l'âge d'homme.
- Cardullo, Bert (Hg.) (2011) *André Bazin and Italian Neorealism*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Dumont, Hervé (1987) *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896-1965*. Édition l'âge d'homme.
- Früh, Kurt (1975) *Rückblenden. Von der Arbeiterbühne zum Film*. Zürich: Pendo Verlag.
- Jungen, Christian (2012) «Von Kurt Früh lernen». In: *NZZ am Sonntag*, 19.02.2012, S. 69.
- Kirsten, Guido (2013) *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren Verlag.
- Ledermann, Sabine (2010) *Realistische Elemente in Frühs Kleinbürgerdramen der 1950er Jahre. Eine Analyse der Figurenkonzeption und -konstellation sowie des Milieus*. Zürich:

Hausarbeit im Rahmen der Lizentiatsprüfung der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich.

Perinelli, Massimo (2009) *Fluchtlinien des Neorealismus: der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949*. Bielefeld: transcript Verlag.

Roos, Josef (1994) *Kurt Früh und seine Filme. Bild oder Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit nach 1945?*. Bern: Verlag Peter Lang.

Schaub, Martin (1987) «Die eigenen Angelegenheiten». In: Schlappner, Martin / Schaub, Martin: *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films, 1896-1987: eine kritische Wertung*. Zürich, Schweizerisches Filmzentrum.

Wagstaff, Christopher (2007) *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press.

Wider, Werner (1981) *Der Schweizer Film 1929 – 1964. Die Schweiz als Ritual. Band 1*. Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft.