

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 174

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

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

FILMBULLETIN
Postfach 137
Hard 4
CH-8408 Winterthur
ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian
☎ 052 / 25 64 44
Telefax 052 / 25 00 51

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:

Gerhard Midding, Jürgen Kasten,
Pierre Lachat, Robert Müller,
Lars-Olav Beier, Johannes
Bösiger, Marc Wehrli

Gestaltung:

Leo Rinderer-Beeler
Titelblatt und eins/die Erste:
Rolf Zöllig

Satz:

Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:**

Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Rudolfstr. 19
8401 Winterthur

Inserate:

Leo Rinderer-Beeler
☎ 052 / 25 64 44
Telefax 052 / 25 00 51

Fotos:

Wir bedanken uns bei: Sammlung
Manfred Thurow, Basel; 20th
Century Fox, Genève; Filmcoop,
Katholischer Mediendienst, Rialto
Film, Zürich; Stiftung Deutsche
Kinemathek, Jürgen Kasten,
Berlin.

Vertrieb:

Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
☎ 052 / 25 64 44

Aussenstellen:

Rolf Aurich, Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1,
☎ 0511 / 85 35 40
Hans Schifferle, Friedenheimer-
str. 149/5, D-8000 München 21
☎ 089 / 56 11 12

R.&S. Pyrker, Columbusgasse 2,
A-1100 Wien, ☎ 0222 / 604 01 26
Fax 602 07 95

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich:
PC-Konto 80-49249-3

Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805

Bank: Zürcher Kantonalbank,
Filiale 8400 Winterthur;
Konto: 3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente:

FILMBULLETIN erscheint sechs-
mal jährlich.
Jahresabonnement:
sFR. 45.– / DM. 45.– / öS. 400.–
übrige Länder
zuzüglich Porto und Versand

**Die Herausgabe von Filmbul-
letin wird von folgenden
Institutionen, Firmen oder
Privatpersonen mit Beträgen
von Franken 5000.– oder
mehr unterstützt:**

Central Film CEFI AG, Zürich

**Röm. kath. Zentralkommis-
sion des Kantons Zürich**

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

**Stanley Thomas Johnson
Stiftung, Bern**

**Stiftung Kulturfonds Suiss-
image, Bern**

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint re-
gelmässig und wird à jour gehal-
ten. Aufgelistet ist, wer einen Un-
terstützungsbeitrag auf unser
Konto überwiesen hat.

Die für das laufende Geschäfts-
jahr eingegangenen Geldmittel
aus Abonnements, Einzelver-
käufen, Inserateverkäufen, Gön-
ner- und Unterstützungsbeiträ-
gen decken das Budget 1990
noch nicht. Obwohl wir durch-
aus optimistisch in die Zukunft
blicken, ist Filmbulletin auch
1990 dringend auf weitere Mittel
angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine
Unterstützung sehen, bitten wir
Sie, mit Leo Rinderer oder mit
Walt R. Vian, ☎ 052 25 64 44,
Kontakt aufzunehmen.

Filmbulletin dankt Ihnen für Ihr
Engagement – zum voraus oder
im nachhinein.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
gehört zur Filmkultur.

ZÜRCHER FILMPODIUM

Der Zyklus «Geschichte des
Films in zweihundertfünfzig
Filmen» wird Ende Januar bei
THE SET-UP von Robert Wise
Station machen (Sonntag,
27.1.1991, 17.30 Uhr und Mon-
tag, 28.1.1991, 20.30 Uhr).

Art Direction in the Movies II –
William K. Everson präsentiert
von Donnerstag 10.1. bis Sams-
tag 12.1.1991 weitere Beispiele
bemerkenswerter Art Direction.
Aufschlussreich und im wahr-
sten Sinne einsichtig dürfte der
Samstagszyklus «Three Views
of Paris» sein, in dem Filme von
Allan Dwan, WHILE PARIS
SLEEPS (1932), Marcel Carné,
LE JOUR SE LEVE (1939), und
Douglas Sirk, A SCANDAL IN PA-
RIS (1945), einander gegen-
übergestellt werden.

Das *George Eastman House* in
Rochester beherbergt ein re-
nommiertes Internationales
Museum der Fotografie, dem
seit 1947 auch eine Filmabtei-
lung angegliedert ist. Der Film-
kurator Jan-Christopher Horak
wird im Januar in Zürich weilen
und im Filmpodiumskino einige
rare Filme aus der von ihm be-
treuten Sammlung zeigen:
frühe Kurzfilme wie DIE FILM-
PRIMADONNA mit Asta Nielsen,
der bis 1990 als verloren galt,
oder CLEOPATRA, der 1928 in
Zweifarbentechnicolor ge-
dreht wurde und ein frühes Bei-
spiel des Farbfilms darstellt.
Filme von Maurice Tourneur,
Cecil B. DeMille und des weit-
gehend unbekannt gebliebenen
John Collins stehen
ebenso auf dem Programm wie
frühe amerikanische Avant-
Gardefilme und frühes Schwar-
zes Kino (das bitte nicht mit
dem Film Noir verwechselt
werde). Auch Garbos Stumm-
filmfassung von «Anna Kare-
nina», LOVE, 1928 in der Regie
von Clarence Brown realisiert,
soll im Rahmen der Präsen-
tation des *George Eastman
House* gezeigt werden.

**FILMPREIS
DER STADT ZÜRICH**

Für seine Verdienste im Bereich
der Schweizer Filmkultur wurde
Georg Janett mit dem Filmpreis
der Stadt Zürich ausgezeichnet.
Der mit 40 000 Franken do-
tierte Kunstpreis der Stadt –
der bisher abwechslungsweise
in den Bereichen Literatur, bil-
dende Kunst und Musik verge-
ben wurde – ist (nach einer An-
passung des Reglements

durch die Legislative im Jahre
1986) damit erstmalig in der
Sparte Film, als Filmpreis, ver-
geben worden. Nebst dem
Preisträger, Georg Janett, hat
mit dieser Auszeichnung nun
auch das Filmschaffen als sol-
ches definitiv seine amtliche
Anerkennung erfahren.

Georg Janett hat in den letzten
dreissig Jahren als vielseitiger
Filmtechniker mit seiner Arbeit
als Cutter, Drehbuch-Co-Autor
und Regieassistent im Schwei-
zer Film deutliche Spuren hin-
terlassen und die schweizeri-
sche Filmpolitik aktiv mitge-
prägt – ist im engeren Sinne
aber nie als eigentlicher Film-
autor hervorgetreten. Die Ver-
gabe des allerersten Zürcher
Filmpreises an Georg Janett,
setzt also auch in dieser Hin-
sicht ein markantes Zeichen.
Der Stadtrat von Zürich als aus-
zeichnende Behörde war nicht
nur bereit, dem Film nebst Lite-
ratur, Musik und bildender
Kunst den gebührenden Platz
einzuräumen, er zeigte sich so-
gar Willens, den Film in der ihm
angemessenen Form – als
kreative Leistung eines Teams
vielmehr denn als Geniestreich
eines Einzelnen – anzuerken-
nen.

Der Preisträger selbst gilt als
eine Art Bindeglied und Ver-
mittler zwischen dem alten
Schweizerfilm, wie er zu Be-
ginn der sechziger Jahre ge-
pflegt wurde, und dem Neuen
Schweizer Film. Dabei sei, so
hält der Stadtrat fest, der
53jährige Janett nicht einfach
der Schnittmeister gewesen,
der das belichtete Material in
der gewünschten Reihenfolge
zusammengeklebt habe: Bei
zahlreichen Filmen, wie DIE
SCHWEIZERMÄCHER von Rolf
Lyssy, GLUT von Thomas Koer-
fer oder DANI, MICHI, RENATO
UND MAX von Richard Dindo
habe er von der Konzeptent-
wicklung bis zur fertigen Mon-
tage mitgewirkt und verschie-
dene Funktionen übernom-
men.

In filmpolitischer Hinsicht war
Janett Initiator, Gründungsmit-
glied und führender Kopf des
Schweizerischen Filmtechni-
kerverbandes, in dem die ein-
schlägigen Berufe gewerk-
schaftlich organisiert sind. Eine
Zeitlang hat er gemeinsam mit
zwei Co-Redaktoren das Bran-
chenblatt «Ciné-bulletin» be-
treut. Er ist Vorstandsmitglied
der Stiftung Schweizerisches
Filmzentrum und Mitglied
der Filmförderungskommission
von Kanton und Stadt Zürich.
Seit den legendären Filmkur-
sen an der Zürcher Kunstge-
werbeschule in den Jahren

1967/68, in denen Georg Janett bereits als Dozent tätig war, wirkte er auch immer wieder als Lehrkraft in Kursen und Seminaren.

AUSZEICHNUNGEN FÜR FILME

Seit zehn Jahren vergeben die Stadt und der Kanton Zürich gemeinsam *Auszeichnungen für Filme* an das Zürcher Filmschaffen. Die von den Regierungen von Stadt und Kanton Zürich bestellte Fachkommission hat aus den 22 eingereichten Werken sechs Filme zur Auszeichnung vorgeschlagen: PALAVER, PALAVER von Alexander J. Seiler, DER GRÜNE BERG von Fredi Murer, DIE REISE DER HOFFNUNG von Xavier Koller, DIE ZUKÜNFTIGEN GLÜCKSELIGKEITEN von Fred van der Kooij, LYNX von Franz Reichle und GEORGETTE MEUNIER von Tania Stöcklin und Cyrille Rey-Coquais. Die Kantonsregierung lehnte die Auszeichnung von PALAVER, PALAVER ab, der ein präzises Stimmungsbild der politischen Auseinandersetzung vor der Abstimmung über die Armeeabschaffungsinitiative des letzten Jahres zeigt. Die städtische Regierung beschloss darauf, diese Auszeichnung in eigener Regie zuzusprechen und auch die Preissumme von 20 000 Franken alleine aufzubringen. Die weiteren Anträge der Kommission fanden die Zustimmung beider Regierungen, und die Preisträger erhalten wie vorgeschlagen je 15 000 Franken. Der Filmclub Xenix, das rührige Sofokino im Quartierzentrum Kanzlei, wurde für seine zehnjährige, verdienstvolle filmkulturelle Tätigkeit mit einer lobenden Erwähnung bedacht.

FILMKULTUR IN WIEN

Unter dem unscheinbaren Titel *Novemberkino* veranstaltete die Wiener Festwoche *Viennale* in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmarchiv und einer Reihe von Programmkinos diesen November «einen Beitrag zur filmischen Grosswetterlage über Wien». Die Schau verstand sich als Ergänzung zum saisonalen Tagesangebot in den Kinos und wies mit ihrem Hommage an Henri Alekan, mit ihrer Reihe zum internationalen Musikfilm von 1960 bis 1990, ihrer Übersicht über 25 Jahre Neuer Deutscher Film, einer Reihe

von Filmen aus Ost und West über die jeweilige Sicht auf den Anderen, selbstverständlich auch einer Übersicht über neuere Produktionen Österreichs schmerzhaft auf Lücken im täglichen Programmangebot hin. Dieses Beispiel eines vielfältigen Angebots – wie es vor Jahren oder vielleicht besser doch Jahrzehnten noch durch das kommerziell orientierte Kinogewerbe wie selbstverständlich gewährleistet wurde und heutzutage wohl in den meisten Städten nur noch durch Programmkinos beziehungsweise Kommunale Spielstätten gepflegt wird – steht für eine anregende städtische Filmkultur, wie sie eigentlich möglich sein und wieder möglich werden müsste.

VERANSTALTUNGS- HINWEISE

Mannheim: Das kommunale Kino in Mannheim, Cinema Quadrat im Collini Center, veranstaltet vom 21. bis 27. Januar 1991 eine Reihe mit Filmen über *Art brut*, *Bildneri der Geisteskranken*. Die Filme über Sammlungen und Institutionen wie der Prinzhornsammlung in Heidelberg, der Collection de l'art brut in Lausanne oder das Künstlerhaus in Gugging, die Porträts einzelner Künstler wie Adolf Wölfli, Friedrich Schröder-Sonnenstern oder Armand Schulthess werden begleitet von Filmen von Patienten aus psychiatrischen Kliniken. Ein Rahmenprogramm mit Ausstellung, Vorträgen und Podiumsdiskussion ergänzt die Veranstaltung. Informationen bei: Cinema Quadrat, Collini Center, D-6800 Mannheim 1, ☎ 0049/621 2 12 42.

Saarbrücken: Unter der neuen Leitung von Martin Rabius, dem langjährigen Mitarbeiter des Gemeinschaftswerks der evangelischen Publizistik GEP, wird im Rahmen eines vom 23. bis 27. Januar 1991 dauernden Festivals der renommierte *Max Ophüls Preis* 1991, dotiert mit 25 000 DM, verliehen. Im Rahmen dieses Festivals zur Förderung des Nachwuchses im deutschsprachigen Filmschaffen werden weitere Förderpreise ausgesprochen. Informationen bei: Filmbüro, Berliner Promenade, D-6600 Saarbrücken ☎ 0049/681 39 92 97.

Würzburg: Das 17. *Würzburger Filmwochenende* vom 24. bis 27. Januar 1991 wirft mit Werken aus Tunesien, Algerien,

Frankreich und Italien einen Blick auf das Filmschaffen des Mittelmeerraumes. Im Zentrum steht dabei die Auseinandersetzung mit der von den Autoren und Autorinnen teilweise selbst erlebten kolonialen Vergangenheit. Die Retrospektive stellt das Kurzfilmschaffen aus Neuseeland vor. Informationen bei: Filminitiative Würzburg e. V., Erthalstrasse 4, D-8700 Würzburg, ☎ 0049/931 728 45.

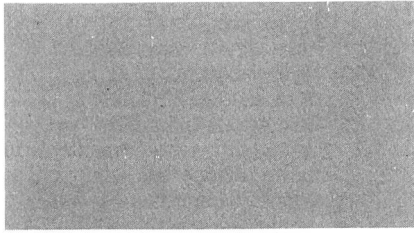
Clermont-Ferrand: Vom 1. bis 9. Februar findet das französische *Kurzfilmfestival* statt. Informationen bei: Festival du Court Métrage, 26, rue des Jacobins, F-63000 Clermont-Ferrand, ☎ 0033/73 91 65 73.

STUMMFILMFESTIVAL IN PORDENONE

Mit sicherem Instinkt haben die *Giornate del Cinema Muto* in den letzten Jahren bislang sträflich ignorierte Kinoepochen aufgespürt. Dem neugierigen Auge wurden in den Retrospektiven zum vorrevolutionären russischen Kino (1989) und zum amerikanischen Film der zehner Jahre (1988) visuelle Reichtümer offenbart, die verdeutlichten, wie avanciert die Filmsprache zu jener Zeit bereits war. Die skrupulösen Veranstalter der Stummfilmtage, unter anderen die rührige «Cineteca del Friuli», betrachten die Filmgeschichtsschreibung als ein unaufhörliches *work in progress*: auch in diesem Jahr (13. bis 21. Oktober) gab es dankenswerte Ergänzungen zu den vorjährigen Retrospektiven durch wiederaufgefundene oder neurestaurierte Filme. Die Fachwelt weiss die Bemühungen der friulischen Filmenthusiasten zu schätzen: betrug die Anzahl der akkreditierten Gäste im ersten Jahr noch genau ein Dutzend, versammelten sich diesmal weit über fünfhundert Filmhistoriker, Archivare und Journalisten aus aller Welt. Die in diesem Jahr zu erforschende *terra incognita* war das deutsche Kino vor 1920. Jene Epoche also, welche Krauer zur «Vorgeschichte» des deutschen Kinos abstempelte und die mit dem KABINETT DES DR. CALIGARI (Regie: Robert Wiene, 1919) ein abruptes Ende finden sollte. Tatsächlich wurde der bisherige Blick auf diese Epoche durch die Suche nach einer Genealogie des klassischen Stummfilms der zwanziger Jahre bestimmt. Im kleinen, überkommenen Kanon der beachteten Filme dieser Zeit (bei-

spielsweise 1919 DER STUDENT VON PRAG von Stellan Rye, 1916 HOMUNCULUS von Otto Rippert und 1913 DER ANDERE von Max Mack) mag man vorausgeahnt sehen, was den von Lotte Eisner als «deutschdämonisch» apostrophierten Film später umtrieb: eine Vorliebe für phantastische Themen (oft der Romantik entlehnt), apokalyptische Visionen des Despotismus, eine innere Zerrissenheit der Charaktere und schliesslich das unheilvolle Helldunkel der Lichtführung. Der Frage, aus welchem Klima und welcher Tradition DAS KABINETT DES DR. CALIGARI hervorgegangen ist, gingen die «Giornate» mit Akribie und einer kaum zu bewältigenden Materialfülle nach. Man hatte den Ehrgeiz, die Frühzeit der deutschen Kinematographie, also die von Guido Seeber, Oskar Messter und den Gebrüdern Skladanowsky geprägten Jahre 1895 bis etwa 1905, in der Gesamtheit des überlieferten Materials zu dokumentieren. Beim Fortschreiten in der Chronologie, spätestens beim Aufkommen und der Etablierung des Langfilms in den frühen zehner Jahren, zeigte sich jedoch, dass nicht jeder erhaltenswerte Film auch ein sehens- und zeigenswerter Film sein muss. Die Erinnerung an die Retrospektiven der Vorjahre (die unter anderem aufgefrischt wurde durch zwei wiederentdeckte Griffith- und Tourneur-Filme) genügte, um zu verdeutlichen, dass das deutsche Kino der zehner Jahre in keiner Hinsicht auf der Höhe der Zeit war. Die Rauminszenierung war noch in einer der Bühne entlehnten Frontalität gefangen. Selten, etwa in DAS TAGEBUCH DES DR. HART (Paul Leni, 1916), gab es ein zaghaftes Zurückweichen der Kamera. Zumeist erschloss man sich den Raum durch eine stereotype Ausrichtung in die Tiefe des Bildes. Nur wenige Regisseure schienen an einer Variation dieses Verfahrens interessiert zu sein; immerhin verwandte Richard Oswald in ANDERS ALS DIE ANDEREN (1916) Irisblenden, um den Blick des Zuschauers gezielt zu lenken. Franz Hofer, der in Pordenone als zu entdeckender visueller Stilist ein wenig über Wert gehandelt wurde, bediente sich in der Organisation des Filmraumes differenzierterer Strategien: mitunter gelang es ihm, eine reizvolle Spannung zwischen Bildhintergrund und -vordergrund zu schaffen und seine Figuren im chiaroscuro zu isolieren. Mit er-

trigon-film



**Kein Bild
kann
Piravi wiedergeben**

Ein indischer Tarkowskij!
Ein Film,
der tief in unsere Seele eindringt.
(The Sunday Observer)

Piravi

Die Geburt
von Karun N. Shaji, Indien/Kerala

**SSR-Fernreisen
bewusst verreisen**



Ägypten Algerien Brasilien China
Ecuador/Galapagos Encounter
Overland Jemen Jordanien Karibik
Kenia Kuba Marokko Mexiko
Nepal Senegal Sinai Südostasien
Syrien Tunesien UdSSR

Hol dir den neuen Fernreise-
Prospekt



SSR-Reisen

Neustadtgasse 1a
8400 Winterthur
Telefonverkauf 01/242 30 00

**Es braucht
uns.**



Terre
des hommes
Kinderhilfe

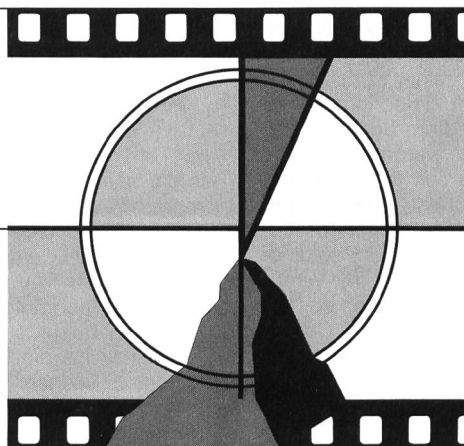
**Wir
brauchen
Sie.**

PC 80-33-3

Über 500 lange Schweizer
Spiel- und Dokumentarfilme
aus sämtlichen Katalogen des
Schweiz. Filmzentrums vereint
in einem Werk.

Aktualisierte Angaben zu
Rechtsinhabern, Verleihern
sowie Sprach- und Untertitel-
lungsversionen der verfügbaren
Kopien.

Eine unentbehrliche Arbeits-
hilfe für alle Filminteressierten.



**SWISS FILMS
INDEX
1972-1990**

SWISS FILMS INDEX 1972-1990,
ca. 260 Seiten, broschiert, sFr. 10.-.
environs 260 pages, broché, fr. 10.-.

Vertrieb/Distribution:

Schweiz. Filmzentrum, Münsterstrasse 18,
CH-8001 Zürich, Tel. 01/ 47 28 60;
ab 17.10.1990: 01/261 28 60.

Plus de 500 longs-métrages
(fiction et documentaire),
publiés dans les catalogues du
Centre suisse du cinéma,
réunis en un seul ouvrage.

Des informations actualisées
sur les ayants-droits, les distri-
buteurs ainsi que sur les diffé-
rentes versions des copies dis-
ponibles.

Un instrument de travail indis-
pensable pour tous ceux que le
cinéma intéresse.

staunlicher Konsequenz thematisiert er auch das Sehen, den Voyeurismus. Die Schauspieler der Zeit scheinen noch der Bühnengeschäftigkeit sklavisch ergeben, in der Theatralik und Redundanz der Gesten vorherrschen. Eine der wenigen Ausnahmen war die wandlungsfähige *Asta Nielsen*: gleichviel ob sie in Melodramen auftrat oder sich als fulminante Komödiantin erwies, immer eignete ihrem Ausdruck etwas natürlich und selbstverständlich Filmisches.

Auch das Aufkommen der «Autorenfilme» um 1912/13 änderte wenig. Damals grassierte ein rechtes «Autorenfieber», eine massive Anstrengung, schöpferische Talente aus den etablierten Künsten zu verpflichten. Berühmte Schriftsteller (von denen heute freilich nicht einmal mehr die Namen Sudermann, Vollmoeller und Ewers einen guten Klang haben), aber auch Bühnenregisseure (wie Max Reinhardt) und Schauspieler (wie Albert Bassermann und Alexander Moissi) sollten das neue Medium nobilitieren. Das Verhältnis dieser Künstler zum Kino blieb indessen allzu platonisch; das visuelle Potential des Mediums blieb weitestgehend unerschlossen. Es herrschte weiterhin eine Schwerfälligkeit des Erzählens, die sich nicht allein der Beschaulichkeit der Sujets verdankte – sie bestimmte auch den Gestus der Genres, die eigentlich zu einem forcierten Tempo disponiert sind: die Komödie, der Detektiv- und Sensationsfilm.

Überraschend ist in dieser Zeit die Häufigkeit, in der das Filmemachen selbst thematisiert wird. Es gibt Blicke hinter die Atelierkulissen (*DIE FILMPRIMADONNA*, 1913 mit Asta Nielsen unter der Regie von Urban Gad), Filmteams geraten in haarsträubende Abenteuer, nachdem die Darsteller mit realen Personen verwechselt werden (*ZAPATAS BANDE*, 1914 ebenfalls von Gad inszeniert), mitunter können die Filmcharaktere ihre eigenen Erlebnisse gar im Kino, in der Wochenschau nachverfolgen (*WO IST COLETTI?*, 1913, Regie: Max Mack). Abgesehen von den Urban-Gad-Filmen, in denen es vergnügliche Ansätze zur Persiflage gibt, verrät dieses Motiv letztlich doch eher die Fremdheit und den Argwohn, mit dem man diesem neuen Medium im wilhelminischen Deutschland begegnete.

Gerhard Midding

Joe May

Ein Monomane des Films

Unter der Hand und noch weitgehend unkoordiniert scheint sich in einigen Publikationen und Symposien ein neues filmhistorisches Verständnis anzudeuten: Das Interesse gilt nicht mehr so sehr den klassischen Werken, Schauspielern und Regisseuren, sondern bisher vernachlässigte Randbereiche der Filmgeschichte werden aufgegriffen. Wieder bewusst wird langsam, dass Film ein arbeitsteilig hergestelltes, zur massenmedialen Verwertung bestimmtes Produkt ist. Dabei geraten nicht nur Produzenten, Drehbuchautoren oder Kameraleute wieder ins Blickfeld, in den Retrospektiven, die Regisseuren gewidmet sind, gilt das Interesse immer häufiger vermeintlichen «Trivialfilmern» und «Konfektionären». Diese scheinen dem Hamburger Filmforschungszentrum, das sich um das Filmlexikon *CINEGRAPH* gebildet hat und jetzt bereits den 3. *Filmhistorischen Kongress* veranstaltete, besonders am Herzen zu liegen. 1988 untersuchte man das Werk des Schauspielers und Regisseurs *Reinhold Schünzel*, 1989 das von *Richard Oswald*, und der diesjährige filmhistorische Kongress war dem Autor, Produzenten und Regisseur Joe May (1880 – 1954) gewidmet.

May debütiert 1912 als Regisseur mit der Liebestragödie *IN DER TIEFE DES SCHACHTES*. Er ist zunächst vor allem in dem Genre erfolgreich, das die deutsche Filmproduktion der Jahre 1913–18 beherrscht: die Kriminal- und Detektivfilme. Hier entwickelt er 1913 eine beliebte Mitrade-Serie (*MAY'S PREISRÄTSEL IM FILM*) und inszeniert 1914 vier Folgen der von dem Autor und Schauspieler *Ernst Reicher* erfundenen Stuart Webbs-Serie. Nach einem Streit mit der Produktions-



firma Continental und wenig später auch mit Reicher entwickelt er 1915 eine konkurrierende Detektivfigur: Joe Deeb. In mehr als zwei Dutzend Deeb-Filmen ist May als Autor, Regisseur, Produzent oder später als künstlerischer Oberleiter beteiligt, der die Episodenausformung der standardisierten Figuren und Vorfälle bald seinen Mitarbeitern überlässt.

Der frühe Detektivfilm, der in den Weltkriegsjahren die Hälfte der deutschen Filmproduktion abdeckte, aber in den filmgeschichtlichen Darstellungen nur cursorisch erwähnt wird, bildete einen der Schwerpunkte des May-Kongresses (Referate unter anderem von Heide Schlüppmann und Karen Pehla). Als zentrale entwicklungsgeschichtliche Frage des deutschen Spielfilms war zu untersuchen, ob und wie die frühen Detektivfilme ihr Bemühen um wirklichkeitsnahe Abbildungen zu einer genaueren psychologischen Motivierung, kausalen Verknüpfung der Handlungsfäden und damit dichterem Narration nutzten. Galt das Interesse etwa für die modernen Kommunikations- und Verkehrsmittel nur dem akionskräftigen Schaureiz einer Verfolgungsjagd mit Auto, Flugzeug und Eisenbahn? Oder wurde mit diesen Motiven und ihren raschen Bildwechseln eine neue Dynamik des Erzählens, eine Erweiterung der bisherigen linearen Erzählweise erreicht? Die Continental-Film warb für die Stuart Webbs-Filme lautstark damit, dass die atemberaubende Spannung auf «strengster Logik» basiere und «nur wirklich mögliche Sensationen» Eingang in den «psychologischen Aufbau» der Handlung fänden. Doch nur in wenigen Detektiv-

Filmen gelang es, die bekannten Versatzstücke sensationsheischender Geschehnisse, slapstickhafter Verfolgungsjagen, augenzwinkernder Verkleidungen und vordergründig naturalistischer Ortsrepräsentationen in neuer Erzählweise stringent zu ordnen.

May hat die notwendige Arbeitsteilung beim Film früh praktiziert und einen Stamm künstlerischer Mitarbeiter um sich geschart, nicht ohne jedoch die Gesamtleistung als zentral von ihm geprägt zu begreifen und darzustellen. 1915 gründete er seine eigene Produktionsgesellschaft. Innerhalb der günstigen Entwicklungsbedingungen auf dem von ausländischer Konkurrenz leergefegten deutschen Markt expandierte die Firma schnell. Spätestens mit der Produktion des monumentalen Episodenfilms *VERITAS VINCIT* (1918) stiess May jedoch an die ökonomischen Grenzen einer aufstrebenden mittelständischen Filmgesellschaft. *VERITAS VINCIT* kostete knapp eine Million Mark und konnte nur durch Anlehnung an den kurz zuvor gegründeten Branchenriesen Ufa fertiggestellt werden (wie Klaus Kreimeier in seinem Referat über Joe May und die Ufa darlegte). 1919 kaufte May zwar seine Firma von der Ufa zurück, konnte den Kaufpreis jedoch nicht voll begleichen. Geschickt nutzte dies die Ufa, um durch den Vorbehalt von Kapitalnutzungsrechten weiterhin Einfluss auf die Produktionspolitik der May-Film zu nehmen. Für *VERITAS VINCIT* hatte May in Berlin-Weissensee mehrere Filmateliers und ein grossflächiges Freigelände erworben, das er in den nächsten Jahren zu einer pulsierenden Produktionsstätte ausbaute. *VERITAS VINCIT* ist unverkennbar von

den in ganz Europa erfolgreichen italienischen Monumentalfilmen beeinflusst. Zusammen mit den ebenfalls noch gegen Ende des Krieges entstehenden Lubitsch-Filmen konstituiert May dieses Genre in Deutschland. Interessant an seinem visuellen Konzept erscheint vor allem, dass er die Monumentalität einiger Bilder geschickt durch Aufnahmen realer Prachtbauten (etwa des Brandenburger Tors, der Nationalgalerie auf der Museumsinsel oder von Schloss Solitude) zu beglaubigen weiss. Aussergewöhnlich bildgewaltig sind die extrem tiefenschärfe Szenen, in denen Figuren im realen Säulengang eines klassizistischen Prunkgebäudes agieren, oder wenn eine vielköpfige Menge über die Freitreppe der Nationalgalerie wogt. In diesem Kontext wirken dann auch ein üppig inszeniertes Bacchanal oder der Zirkus Maximus, in dem zum Tode verurteilte Christen mit Löwen kämpfen müssen, wie gegenwärtig. Die dramatischen Höhepunkte, jeweils führt die Lüge einer Frau dazu, dass ihr Geliebter getötet wird, gestaltet May in enger Verzahnung realer Exterieurs und monumental gebauter Architektur.

Obwohl dieses Konzept auch in dem in Hamburg mit Spannung erwarteten Achtteiler *DIE HERRIN DER WELT* (1919) erkennbar wird, enttäuscht dieses monumentale Filmserial. Chinesische und afrikanische Schauplätze oder die prähistorische Stadt Orphir wurden mit gigantischem Aufwand (Produktionskosten: 5,9 Millionen Mark) in Weissensee gebaut. Wahrscheinlich hat May auch fast alle farbigen Statisten Berlins engagiert. Nicht ohne spät-kolonialistischen Beigeschmack haben sie primitive Eingeborene darzustellen, die von den

Weissen auf dem unaufhaltsamen Weg zum Schatz der Königin von Saba überlegen ausmanövriert und betrogen werden. Interesse gewinnt der Film vor allem dann, wenn er zu seinem Ausgangsmotiv zurückfindet: die Rache einer Frau an dem einst geliebten Mann, der ihre Eltern in den Tod trieb, sie zur Spionage verführte, wofür sie im Gefängnis mit dem Verlust ihres Kindes büsste. Für diese Rache zieht Maud Greaards durch die Winkel der Welt, um den nötigen Reichtum anzuhäufen und diesen Mann zu vernichten. Doch als die moderne Gräfin von Monte Christo (die Motivanleihen an den Roman von Dumas sind unverkennbar) den Schatz mit Hilfe einiger in sie verliebter, edel bis zum Tod für sie kämpfender Männer erjagt hat und in einem luxuriösen Grossflugzeug zurückkehrt, kippt der Film um. Nachdem *DIE HERRIN DER WELT* schon zuvor die Genres in der Reihenfolge Exotikfilm, Gesellschaftsdrama, Melodrama, Abenteuerfilm beliebig gewechselt hatte, bekommt der Film im letzten Teil Komödienzüge und endet als Familienrührstück. Das Flugzeug hatte ein Medienmogul geschickt, dessen burlesker Kampf mit seinem Rivalen nun gerade nicht als komplementäres Rachegefecht in der Hochfinanz gezeigt wird. Dass Maud Greaards Sohn dann doch nicht gestorben war und nun für den gehassten Vater um Gnade bittet, die die allen mütterlichen Regungen offene, jedes Löwenkätzchen herzende «Herrin der Welt» auch gewährt, führt den Film zu einem unbefriedigenden Happy End.

Erheblich überzeugender ist das Finale in *DAS INDISCHE GRABMAL* (1921), das Fritz Lang zusammen mit Thea von Harbou verfasste und auch gern

inszeniert hätte. Doch den Chef, Joe May, reizte der opulente Stoff ebenfalls, und er nahm dem bitter enttäuschten Lang die Regie aus der Hand. Die quälende Rache des Maharadschas von Eschnapur an seiner ungetreuen Frau kulminiert in einem grossartigen Schlussbild. Nachdem der fragile Despot die Maharani und ihren Geliebten hat umbringen lassen, liegt er verloren auf den schier endlosen Stufen des Grabmals. Als Büsser wird er fortan versuchen, die Sinnlosigkeit irdischen Begehrens zu erkennen.

In den nächsten Filmen löst

Produktionen der späten zehner Jahre zu beobachtende Technik, in parallelen Blöcken zu erzählen, verfeinert er weiter und gelangt so zu einer bemerkenswerten Fähigkeit, das Tempo zu dosieren.

Mays Sinn für Tempovarianten prägt den kaum bekannten Film *DER FARMER AUS TEXAS* (1925), eine erstaunlich dicht an der Vorlage bleibende Adaption von Georg Kaisers seiner Zeit viel gespielten Komödie «Kolportage». In die turbulente Geschichte um Kindervertauschung, Erbschleicherei, blaublütigen Standesdünkel und pragmatischer bürgerlicher Ge-



DER FARMER AUS TEXAS (1925)

sich May von den exotischen Sujets, melodramatischen Stoffe treten an ihre Stelle. *DIE TRAGÖDIE DER LIEBE* (1922/23) wurde zwar noch immer in vier Teilen dramaturgisch eher überstrapaziert, doch in der szenischen Gestaltung dieses Eifersuchtsdramas, in dem sich die Frau des Getöteten in den Mörder verliebt, gelangt May zu einer erstaunlichen Konzentration: «Jede Szene ist in die Gesamtkomposition eingeordnet und hat trotzdem ihren individuellen Rhythmus, ihre spezifische Physiognomie... sie (die Szenen) sind mit derartiger Virtuosität abgestuft, dass der Zuschauer stärker gebannt wird als durch die äusseren Vorgänge, die an seine Schaulust und sein Spannungsbedürfnis appellieren», lobte der zeitgenössische Rezensent des Film-Kuriers fast verblüfft. In *DIE TRAGÖDIE DER LIEBE* ist gut zu beobachten, wie Mays entwickelte Erzähltechnik immer wieder retardierende, kommentierende oder auch nur komische Parallelszenen einschiebt, Spannung auflöst oder steigert und sich von der linearen Erzählweise früher Filme vollständig löst. Seine schon in den

schäftstüchtigkeit behält May zunächst die Struktur des Dramas bei. Er bebildert die pointierten Dialoge, die in einer Unmenge von Zwischentiteln zitiert werden, mit knappen ironischen Szenen. Das dramatische Finale – der vermeintliche junge Graf stellt sich als Sohn einer Krämersfrau heraus und will sich deshalb umbringen – fächert May jedoch mit allen Mitteln des aktionsprächtigen Kinos auf. In atemberaubenden Bildfolgen zeigt er die wild bewegte See, in die das verliebte blaublütige Paar von hohen Klippen stürzt. Die dramatische Rettungsaktion, teils an Originalschauplätzen an der Schärenküste, teils in einem eigens im Studio nachgebauten Grossbassin aufgenommen, nimmt einen ganzen Akt in Anspruch und verlangt von den Schauspielern wagemutigsten Einsatz. Im genau temperierten Happy End sind diese ebenso erleichtert wie das Publikum.

Recht eigenwillig adaptierte May dagegen Leonhard Franks vielgelesene Novelle «Karl und Anna». *HEIMKEHR* (1928) ist sein erster Grossfilm, den er nach der Liquidation seiner Firma als angestellter Regis-

Dreharbeiten zu DER FARMER AUS TEXAS



seur für die Ufa dreht. Leonhard Frank hat gegen Mays Bearbeitung noch vor der Premiere entschieden protestiert, ihm Verstümmelung und Schädigung seines literarischen Rufs vorgeworfen. Evelyn Hampicke wies in ihrem Referat nach, dass Franks Vorwürfe berechtigt waren. Doch die Fragestellung, ob HEIMKEHR eine adäquate Literaturverfilmung ist, verstellt ein wenig den Blick auf die Qualitäten des Films. May hat sich nicht um soziale Genauigkeit in der Zeichnung des proletarischen Milieus gekümmert. Ihn interessierte die Psychologie einer melodramatischen Dreiecks-Beziehung, die er in einer filmisch dichten Atmosphäre, ganz auf die Körpersprache der Darsteller und einige wenige Dekor- und Lichteffekte gestellt, einfiel. Dass hierbei die proletarische Frau keine verwaschene Kittelschürze, sondern eine Bluse trägt, unter der sich ihre weiblichen Formen abzeichnen, dass Licht ihr Haar umspielt und eine flirrende Erotik akzentuiert, entspricht den Erzähl- und Schaubedürfnissen des Kinopublikums. Franks vielschichtige Analyse und genaue soziale Beschreibung durch den Krieg verstörter Individuen und

und mit leichter Hand inszeniert sind seine bekanntesten Tonfilme IHRE MAJESTÄT DIE LIEBE (1930) und EIN LIED FÜR DICH (1933), dessen Premiere er aber schon nicht mehr bewohnen kann. May muss emigrieren, zuerst nach London, dann nach Paris, um schliesslich 1934 in die USA zu übersiedeln. Aufgrund seiner Erfahrungen, die er in einigen internationalen Ufa-Produktionen sammelte, kann er hier sofort arbeiten. Erich Pommer setzt ihn 1934 bei der Fox als Regisseur von MUSIC IN THE AIR durch. Der Film, als Comeback für Gloria Swanson geplant, wurde jedoch ein Flop. Obwohl Joe May in den nächsten zehn Jahren noch sieben Filme inszeniert und bei sechs Filmen an der Drehbuchentwicklung mitarbeitet, hat er grösste Schwierigkeiten, in Hollywood Fuss zu fassen (wie Heike Klapdorkops aus Archiv-Unterlagen von Mays Agenten Paul Kohner zu berichten wusste). Gewohnt, als eigener Produzent selbstherrlich alle ästhetischen und ökonomischen Entscheidungen allein zu treffen, schafft er es nicht, sich den effizienten arbeitsteiligen Produktionsstrukturen Hollywoods anzupassen. Querelen mit Produ-



DIE HERRIN DER WELT (1919)

ihrer verängstigten Wunschbeziehungsweise Liebesvorstellungen war – das hatte May genau kalkuliert – für das Massenpublikum weit weniger attraktiv. Sein Gespür für zeitaktuelle Stoffe, für filmisches Tempo, für die Inszenierung vibrierender, erotisch aufgeladener Dreiecks-Konflikte verband May in ASPHALT (1929) mit einer suggestiven Lichtführung, die sinnfällig akzentuiert, wie sich ein biederer Schutzmann an einer schönen Juwelendiebin verbrennt. Ebenso temporeich

zenten, Autoren und Schauspielern, Budget- und Terminüberschreitungen oder sein Bemühen, in die Endfertigung eingreifen zu wollen, verärgern die Studiobosse. Ein «Monomane des Films» (wie May sich 1921 selbst charakterisierte) konnte wohl in der nur unzureichend produktionsökonomisch ausgerichteten deutschen Filmindustrie der frühen zwanziger Jahre reüssieren. In der kühlen Funktionalität und Ökonomie der US-Studios musste er scheitern.

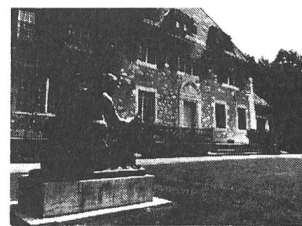
Jürgen Kasten

Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung alter Meister und französischer Kunst des 19. Jahrhunderts.

Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

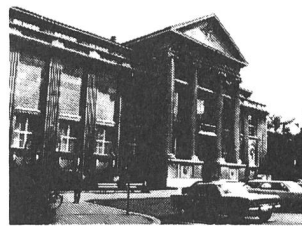
Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr (Montag geschlossen)



Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

Kunstmuseum

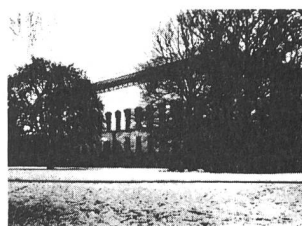
Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
zusätzlich
Dienstag 19.30–21.30 Uhr
(Montag geschlossen)



600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

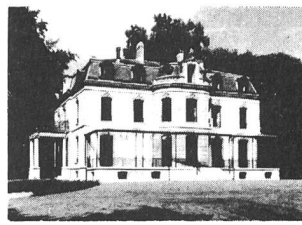


VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

Münzen und Medaillen aus eigenen Beständen.

Münzkabinett

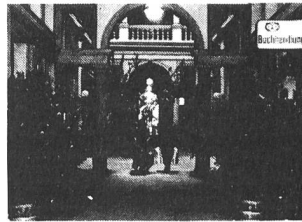
Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr



Uhrensammlung von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr
(Montag geschlossen)



Wissenschaft und Technik in einer lebendigen Schau

bis 14. April 1991
«Kunst kommt von Technik»
Werke aus dem «Exploratorium»
San Francisco.

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

