

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 181

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: 16.01.2026

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

Filmbulletin
Postfach 137 / Hard 4
CH-8408 Winterthur
 Telefon 052 / 25 64 44
 Telefax 052 / 25 00 51

ISSN 0257-7852

Redaktion:
 Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
 Walter Ruggie

Mitarbeiter dieser Nummer:
 Pierre Lachat, Jürgen Kasten,
 Thomas Christen, Sabina
 Brändli, Frank Schnelle,
 Gerhard Midding, Michael
 Sennhauser, Peter Kremski,
 Detlef Wulke

Gestaltung:
 Leo Rinderer
 Titelblatt, Eins / die Erste,
 Antonioni: Rolf Zöllig

Satz: Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
 Druck und Fertigung:**
 Konkordia Druck- und
 Verlags-AG, Rudolfstr. 19
 8401 Winterthur

Inserate:
 Leo Rinderer

Fotos:
 Wir bedanken uns bei: Samm-
 lung Manfred Thurow, Basel;
 20th Century Fox, Genève;
 Thomas Christen, Filmcoopera-
 tive, Monopole Pathé, Rialto
 Film, Zürich; Jürgen Kasten,
 Berlin; Peter Kremski, Essen;
 Calypso Film, Uwe Franke,
 Köln; Christoph Böll, Witten.
 Storyboard: Bettina Bülow.

Aussenstellen Vertrieb:
 Rolf Aurich,
 Uhdestr. 2, D-3000 Hannover 1
 Telefon 0511 / 85 35 40

Hans Schifferle,
 Friedenheimerstr. 149/5,
 D-8000 München 21
 Telefon 089 / 56 11 12

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

Kontoverbindungen:
 Postamt Zürich:
 PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
 Kto. Nr. 120 333 - 805

Bank: Zürcher Kantonalbank,
 Filiale 8400 Winterthur,
 Kto. Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente:
 Filmbulletin erscheint sechsmal
 jährlich. Jahresabonnement:
 sFr. 45.- / DM. 45.- / öS 400.-
 übrige Länder zuzüglich Porto

**Die Herausgabe von Film-
 bulletin wird von folgenden
 Institutionen, Firmen oder
 Privatpersonen mit Beträ-
 gen von Franken 5000.- oder
 mehr unterstützt:**

**Bundesamt für Kultur,
 Sektion Film (EDI), Bern**

**Zuger Kulturstiftung
 Landis & Gyr**

**Erziehungsdirektion des
 Kantons Zürich**

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

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

**Stiftung Kulturfonds
 Suissimago, Bern**

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint re-
 gelmässig und wird à jour gehal-
 ten. Aufgelistet ist, wer einen
 Unterstützungsbeitrag auf unser
 Konto überwiesen hat.
 Obwohl wir optimistisch in die
 Zukunft blicken, ist Filmbulletin
 auch 1992 dringend auf weitere
 Mittel angewiesen.
 Falls Sie die Möglichkeit für eine
 Unterstützung sehen, bitten wir
 Sie, mit Leo Rinderer oder mit
 Walt R. Vian Kontakt aufzuneh-
 men.

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
 gehört zur Filmkultur.



Historio- graphischer Wettlauf

Band fünf der
 «Geschichte des
 Films» von Jerzy
 Toeplitz ist er-
 schienen

Gut zweieinhalbtausend breit-
 spaltige Druckseiten hat er in
 über zwanzig Jahren vollge-
 schrieben, und schon ist er
 oder eben erst mit dem fünften
 Band seiner «Geschichte des
 Films» bei 1953 angelangt.
 Hält man sich an die Kadenz,
 in der die Bände der deut-
 schen Übersetzung erschei-
 nen, hat der Filmprofessor
 Jerzy Toeplitz mehr als die
 Hälfte der bald hundert Jahre
 abgehandelt, die die Weltfilm-
 geschichte mindestens gedau-
 ert hat. Er ist darüber in die
 Jahre gekommen, und die Zeit
 scheint ihm hoffnungslos da-
 vonzulaufen. Zum Hundertjäh-
 rigen des Films wird es 1995
 an Büchern nicht fehlen, aber
 das bewusste dürfte sich nicht
 unter ihnen befinden.

Denn zwischen dem Erschei-
 nen von Band vier und dem
 nun veröffentlichten Band fünf,
 der die acht Jahre der Nach-
 kriegszeit abhandelt, liegen
 eben acht Jahre, weshalb sich
 in einem gewissen Sinn sagen

liesse, der Autor sei so weit als
 wie zuvor. Inzwischen hat das
 politische System, das aus-
 greifende Forschungen der
 fraglichen Art überhaupt erst
 ermöglicht hat, in seiner ersten
 Form zu existieren aufgehört,
 und zwar ist das sowohl in Po-
 len, wo Toeplitz schreibt, wie
 auch in der ehemaligen DDR
 der Fall, wo seine Arbeit über-
 setzt wird oder, wie man viel-
 leicht schon bald wird sagen
 müssen, übersetzt wurde.

Immerhin weilt der Verfasser
 noch unter den Lebenden, und
 zur Stunde, da diese Zeilen
 aufgesetzt werden, existiert
 auch der Berliner Henschel-
 Verlag noch, der seit dem
 Erscheinen von Band eins im
 Jahr 1972 die beträchtliche
 Editionsarbeit in unserer Spra-
 che nicht zuletzt auch für die
 Lizenzausgabe der ersten vier
 Bände beim Münchner Verlag
 Rogner & Bernhard geleistet
 hat.

Zwischen vor- und rückwärts

Nichtsozialistische Länder mit
 ihrem meist nur ansatzweise
 entwickelten Sinn für kulturelle
 Notwendigkeiten haben nota-
 bene kaum etwas Vergleichba-
 res vorzuweisen. Selbst Frank-
 reich vermag nicht mitzu-
 halten, das sich doch von den
 eigenen revolutionären Tradi-
 tionen her gefordert fühlen
 müsste. Die 1946 begonnene
 wahrhaft phänomenale «*Hi-
 stoire générale du cinéma*», die
 von fünf erschienenen wohl
 noch auf zehn und mehr Bän-
 de hätte anwachsen müssen,
 ist zufolge des 21 Jahre später,
 1967, eingetretenen Todes von
 Georges Sadoul bei weitem
 nicht fertig geworden. Niemand
 hat sie für den Verfasser, des-
 sen surrealistisch-partekom-
 munistischer Geist bis dahin
 überlebt war, weiterführen
 können.

Unterfangen der fraglichen Art
 tragen es wohl von Anfang an
 in sich, dass sie nie restlos ab-
 zuschliessen sind, selbst wenn
 sich der Autor aus der viel-
 schichtigen Tiefe der Vergan-
 genheit einmal bis an die
 unübersichtliche Gegenwart
 herangeschrieben hat, und
 das steht ja in Toeplitzens Fall
 noch ebenso aus, wie es in
 demjenigen Sadouls nie wirk-
 lich eingetreten ist. Denn nicht
 nur schreitet die Filmgeschich-
 te täglich voran, periodisch gilt
 es, auch ihre schon abgefass-
 ten Kapitel zu revidieren.

Band eins der «Geschichte», der vom Stummfilm handelt, müsste man wohl im Licht des inzwischen Neuerkannten bereits wieder neu fassen. Höchstens auf dem jeweiligen Stand seiner Arbeit kann, kurzum, ein Toeplitz aktuell sein. Von ihrem Anfang her aber wird die Historiographie laufend selbst historisch, und aufs Ganze gesehen fragt sich bloss noch, wer schneller ist, er oder die Geschichte, die da ebenso kräftig voran- wie rückwärtsschreitet.

Von der zu einer Methode

Doch wenn sich denn ein Lebenswerk sowieso aus eigener Kraft aufzuheben vermag, so ergibt sich diese Wirkung bei Toeplitz wie bei Sadoul nicht zuletzt daraus, dass Geschichtsschreibung, über das bloss Verzeichnen der Tatsachen hinaus, erst mit deren Deutung aus der persönlichen Perspektive des Autors lebendig wird. Bloss altert eben auch nichts anderes so schnell wie gerade diese Art und Weise der Betrachtung und Interpretation. Wie immer weit darum Toeplitzens Konvolut noch gedeihen mag, es wird am Ende für nicht mehr stehen, aber auch für nicht weniger als für eine bestimmte historisch-kritische Auffassung von Film als Kunst und Medium, wie sie die Zeit des Nach- und dann des Kalten Kriegs bestimmt hat, also den grösseren Teil der zweiten Jahrhunderthälfte.

Es handelt sich um eine Methode, die mit dem Christentum wie mit dem Marxismus etwas zu tun hat. In ihrem Zentrum machen sich die Frage nach dem persönlichen Befinden des einzelnen und die nach der Gesellschaft und deren Entwicklung den Vorrang streitig. Die ästhetische Perspektive wird nicht eigentlich vernachlässigt, aber sie darf keinesfalls auf den Primat aspirieren. Die Umstände, unter denen Filme zustandekommen, verbreitet und aufgenommen werden, deren Aufeinanderfolge und Gesamtheit beschäftigen fast mehr als das einzelne Erzeugnis selber.

Lange ist diese Methode so gut wie die Methode gewesen, jetzt wird sie zu einer Methode unter andern.

Pierre Lachat



Zarli Carigiet, Heinrich Gretler in MATTO REGIERT von Leopold Lindtberg

Die Schweiz - Rezept Coproduktion

Von Jerzy Toeplitz

Die Schweiz hatte während des Krieges auf filmischem Gebiet Karriere gemacht. Ein Land, von dessen Kinematografie niemand in der Welt je etwas gehört hatte, wurde durch Filme wie MARIE-LOUISE und vor allem DIE LETZTE CHANCE in Kreisen von Filmkennern nicht nur bekannt, sondern erfreute sich höchster Wertschätzung. Diese Entwicklung war der Energie und der Weitsicht eines Lazar Wechsler, Begründer und Leiter der Firma Praesens-Film in Zürich, zu verdanken. Mit höchster Anerkennung schreibt der Schweizer Kritiker Martin Schlappner über ihn: Lazar Wechsler nahm den Film als seine Mission ernst. Er war «ein Missionar des Films. Eines Films, der wohl auch dazu bestimmt war, dem Volke im Kino ein paar «schöne Stunden» zu bereiten; der vor allem aber den Auftrag hatte, die Schweiz nach Massgabe ihrer gesinnungshaften Idealität vor aller Welt zu repräsentieren.» Mit den Filmen MARIE-LOUISE und DIE LETZTE CHANCE erfüllte Wechsler diese Aufgabe auf vorbildliche Weise.

Der Krieg und die besondere Situation, in der sich ein traditionsgemäss neutrales Land

befand, waren Faktoren, die Wechslers Ambitionen unterstützten. Die Augen von Tausenden, wenn nicht Millionen Menschen waren auf die Oase des Wohlstandes – und was am wichtigsten war – des Friedens gerichtet. Von der Schweiz erwartete man in den Jahren des Kampfes Asyl für die Verfolgten, und als die Kanonen schwiegen und die Bombenangriffe eingestellt waren, Hilfe für das hungernde und zerstörte Europa. Nicht umsonst ist das Rote Kreuz nicht nur das Symbol der internationalen Organisation, sondern auch das Emblem der helvetischen Republik.

Das alles wusste der einzige ernstzunehmende Filmproduzent des Landes sehr wohl. Er kannte aber auch die Schwierigkeiten, die mit der Produktion eines Films verbunden waren, bis dieser auf dem Weltmarkt gezeigt werden konnte. Die vierhundert einheimischen Kinos waren nicht imstande, die Kosten anspruchsvoller Projekte zu decken. Man musste also ausländische Partner suchen, die entsprechendes Kapital zur Verfügung stellen und den Verleih in anderen Ländern sichern konnten. Das waren in erster Linie die Ameri-

kaner, die alle Trümpfe in der Hand hatten: die Organisation, das Geld und die Energie. Die Flügel Hollywoods waren damals noch nicht vom Fernsehen gestützt.

Coproduktion bedeutet jedoch nicht nur finanzielle Hilfe, sondern auch Zugeständnisse und Kompromisse. Die amerikanische Filmfirma, die europäischen Produzenten Dollars gab, wollte eine Garantie dafür, dass sich das Wagnis auch auszahlen sollte, dass sich die Bewohner von Arizona und Florida für ihr Geld nicht einen angelsächsischen, sondern irgendeinen Schweizer Film ansehen würden. Wechsler musste kämpfen, um einerseits seine programmatischen Vorstellungen nicht aufzugeben und andererseits seine Partner jenseits des Ozeans nicht vor den Kopf zu stossen. Eigentlich hat nur ein Film der fünfziger Jahre mit dem Firmenzeichen Praesens-Film das gleiche künstlerische Niveau erreicht wie DIE LETZTE CHANCE, und zwar DIE GEZEICHNETEN / THE SEARCH (1948) von Fred Zinnemann.

Coproduzent war in diesem Falle die Metro-Goldwyn-Mayer. Sie sandte Zinnemann, den sie unter Vertrag hatte, als Regisseur nach Europa. Das brachte den zusätzlichen Vorteil, dass er als Österreicher keine Sprachschwierigkeiten hatte und sich in Zürich auch nicht fremd fühlte. Das gesamte technische und künstlerische Team, den Szenarist Richard Schweizer, den Kameramann Emil Berna und den Schnittmeister Hermann Haller, stellte die Firma Praesens-Film, die sich bereits künstlerische Spuren mit dem Erfolg der LETZTEN CHANCE erworben hatte.

Die Anregung zu dem Film gaben Fotografien aus dem Buch «Kinder Europas» von Therese Bonney. Der Autorin war es gelungen, erschütternde Dokumente über das Schicksal von Kindern zusammenzutragen, die Heimat und Familie verloren hatten und als Häftlinge im Konzentrationslager waren. Die dramatischste Szene des Films war eine im Drehbuch nicht vorgesehene Episode, in der sich die minderjährigen Schauspieler weigern, die Autobusse der UNRRA zu besteigen, weil sie glauben, es handle sich um die ihnen zu gut bekannten faschistischen Gaskammern. Der Film DIE GE-

ZEICHNETEN berichtet vom Schicksal eines tschechischen Jungen, der nach Deutschland verschleppt wird und der die eigene Sprache nach seinen Erlebnissen im Lager vergessen hat. Amerikaner nahmen sich seiner an: ein einfacher Soldat und eine Sanitäterin, am Ende findet er nach scheinbar hoffnungslosem Suchen seine Mutter.

Zinnemann drehte die meisten Aufnahmen an Originaldrehorten, in den UNRRA-Lagern in Deutschland: in Nürnberg, München und in Frankfurt am



H. Gretler als Wachtmeister Studer

Main. Der Film trägt den deutlichen Stempel des Authentischen, er hat fast den Charakter eines Dokuments. Dem kleinen Ivan Jandl, der den Oscar bekam, gelang eine erschütternde Darstellung in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit. Montgomery Clift als amerikanischer Soldat und Jarmila Novotná als Mutter trafen ebenfalls den Stil, den die Geschichte verlangte.

Der in den Staaten mit grossem Erfolg gezeigte Film von Zinnemann wurde von einigen Rezensenten scharf kritisiert. James Agee warf dem Film übertriebene Sentimentalität vor, und in der «New Republic» erschien ein Artikel, in dem der Autor seine Verwunderung darüber äusserte, dass Dinge, von denen man nur mit Zorn und Schamgefühl reden könne, hier mit einer Träne des Mitgefühls abgehandelt seien. Der Regisseur leugnete nicht, dass die Vorwürfe zum Teil zuträfen, und bekannte, er habe einen Kompromiss angestrebt, weil er die Meinung vertrete, diese Abschwächung und der Schuss Sentimentalität, ohne den der amerikanische Film

nicht auskommt, seien auch in diesem Fall notwendig gewesen. Hätte man die ganze Wahrheit auf der Leinwand gezeigt, wären die Zuschauer nicht ins Kino gegangen und die beabsichtigte Wirkung der Schöpfer wäre zerstört worden. So aber hatten die Zuschauer viel erfahren, was ihnen vorher unbekannt war, ihnen seien über die Nachkriegswirklichkeit in Europa die Augen geöffnet worden.

Leopold Lindtberg, der führende Vertreter der Praesens, verzichtete auf seine hohen künstlerischen Ambitionen und drehte zu Beginn einen psychologischen Kriminalfilm, der in einem Krankenhaus für geistig Behinderte spielt: MATTO REGIERT (§ 51 – SEELENARZT DR. LADUNER, 1946), und dann zwei Coproduktionen: SWISS TOUR (EIN SEEMANN IST KEIN SCHNEEMANN, 1950) und DIE VIER IM JEEP (1951). Der erste der oben erwähnten Filme hat weniger künstlerische Ambitionen als vielmehr die Absicht, zu unterhalten. Der zweite ist ein deutlich kommerzielles Produkt, das die Schönheit des Landes mit den Augen

amerikanischer Touristen vorstellt. In den Hauptrollen Cornel Wilde und Josette Day. Der dritte ist eine behutsame, nicht bissige, vergnügliche Satire auf das Leben in Wien unter der Herrschaft der Besatzungs-



PALACE-HOTEL (1952)

mächte. Die Helden sind Vertreter der vier alliierten Armeen, die in einem Jeep der Militärpolizei ihren Dienst tun. Aus Amerika kam die weibliche Attraktion des Films, die schwedische Schauspielerin Viveca Lindfors.

Lindtbergs UNSER DORF / THE VILLAGE (DAS PESTALOZZI-DORF / SIE FANDEN EINE HEIMAT / KINDER IN GOTTES HAND, 1953) war sein Abschied vom Film. Die Handlung spielt in ei-

ner der von dem Schweizer Pädagogen und Schriftsteller Johann Heinrich Pestalozzi gegründeten Schulen. Dokumentaraufnahmen gehen in Szenen über, in denen Berufsschauspieler wie der schwedische Star Eva Dahlbeck spielen. Lindtberg, der wahrscheinlich vom unbeständigen Erfolg seiner Filme entmutigt war, widmete sich nun der Theaterregie, mit der er seine Laufbahn auch begonnen hatte.

Wechsler arbeitete mit verschiedenen amerikanischen Filmfirmen zusammen, vor allem mit Metro-Goldwyn-Mayer und Twentieth Century Fox. Für letztere produzierte er die Verfilmung des bekannten Kinderbuches von Johanna Spyri HEIDI (1953) in der Regie von Luigi Comencini. Den zweiten Teil mit dem Titel HEIDI UND PETER (1954) inszenierte Franz Schnyder. Auch hier, wie in den anderen Filmen der Praesens, waren Emil Berna als Kameramann und Robert Blum als Komponist beteiligt. Der deutsche Schauspieler und Regisseur Leonard Steckel drehte zwei kommerzielle Filme: PALACE-HOTEL (PALASTHOTEL, 1952) und DIE VENUS VOM TIVOLI (ZWIESPALT DES HERZENS, 1953).

Zu Beginn der fünfziger Jahre setzte der Schweizer Film das Kriegsthema fort, aber ohne den Glanz von einst und die spektakulären künstlerischen Erfolge. Wechsler bemühte sich, die anspruchsvolle Profilierung des Programms beizubehalten, das mit Schweizer und Lindtberg begonnen hatte, musste seinen Produktionspartnern aber zu viele Zugeständnisse machen. Die internationale Besetzung der Rollen konnte die Armseligkeit und die Mängel der Szenarien nicht verdecken. Es dauerte nicht mehr lange, und dieses Rezept der Zusammenarbeit mit dem Ausland erwies sich als unbefriedigend. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre erfolgte die Rückkehr zum einheimischen Film mit Lokalkolorit und in Schweizer Deutsch. Nach langen Jahren des Niedergangs machte die Schweiz wieder durch eine neue Welle junger Talente in den siebziger Jahren auf sich aufmerksam.

Aus: Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Band 5, 1945 - 1953, Berlin, 1991. Mit freundlicher Genehmigung des Henschel Verlag.



DIE LETZTE CHANCE von Leopold Lindtberg (1944/45)



Die Filme von Ewald André Dupont

Genrekino und abstrakte Schaulust

In der Filmgeschichts-Schreibung haben sich in den letzten Jahren neue Betrachtungsperspektiven herausgebildet. Zum einen gilt das Interesse verstärkt dem "Mainstream" der konventionellen Produktionen. Zum anderen wird nicht mehr nur die Ästhetik einzelner Filme analysiert. In den Blickpunkt rücken verstärkt Produktions- und Verwertungsaspekte und die filmwirtschaftlichen Rahmenbedingungen. Auch die filmhistorischen Kongresse, die alljährlich das Hamburger Filmforschungszentrum CINEGRAPH veranstaltet, berücksichtigen diese Ansätze. 1990 etwa wurde die Ufa-Einbindung des Regisseurs und Produzenten Joe May ebenso untersucht wie seine Tätigkeit im amerikanischen Studiosystem.

1991 galt das Interesse dem Autor und Regisseur *Ewald André Dupont*, der am 25. Dezember 1891 geboren wurde. Noch stärker als beim May-Kongress zentrierten sich die Referate um die übergeordneten produktionsgeschichtlichen Aspekte der Dupont-Fil-

me. Rolf Aurich und Rainer Rother untersuchten sein Engagement bei der von *Hanns Lippmann* gegründeten Gloria-Film, die 1920 mit dem vielversprechenden Produktionsprogramm «Der Sensationsfilm muss künstlerisch sein» angetreten war. Der Versuch der künstlerischen Nobilitierung konventioneller Genrefilme war unter anderem möglich, weil zu Beginn der zwanziger Jahre deutsche Filme aufgrund der fortschreitenden Inflation konkurrenzlos billig hergestellt werden konnten. Budgets von einer Million Mark entsprachen nicht mehr als circa 10 000 Dollar, die häufig durch den Verkauf in zwei valutastarke Länder (wie etwa die Schweiz und Niederlande) eingespielt wurden. Bei der Gloria realisierte Dupont zwischen 1920 und 1923 insgesamt acht Filme.

Der ökonomische Kontext seines Engagements bei der Gesellschaft British International Pictures (BIP), für die er zwischen 1927 und 1930 fünf Filme realisierte, bildete das Schwerpunktreferat des Kon-



Anne May Wong in PICCADILLY (1928)

gresses. Thomas Elsaesser und Andrew Highson referierten die Gründungsgeschichte der BIP, deren internationalen Verwertungsanspruch und die Zusammenarbeit mit der deutschen Tobis-Film. Versucht wurde dabei auch, der Ästhetik der sogenannten Bilingual-Filme nachzuspüren (Produktionen, die in den gleichen Dekors mit englischen, deutschen oder französischen Schauspielern in zwei oder drei Sprachenversionen hergestellt wurden). Beim Vergleich einzelner Fassungen stieß man schnell darauf, dass aus Kostengründen das Design "kosmopolitisch" ausgerichtet war, in den jeweiligen Rollen und Dialogbesonderheiten deutlich nationale Klischees und Stereotypen dominierten. Helmut G. Asper zeichnete Duponts späte Karriere in den USA ab 1934 als verzweiferten Kampf des gewohnt individualistisch arbeitenden Regisseurs mit den Normen des amerikanischen Studiosystems nach. Wie sein Kollege Joe May, so scheiterte auch Dupont an der effizient sanktionierenden Produktionsökono-

mie dieses Herstellungssystems.

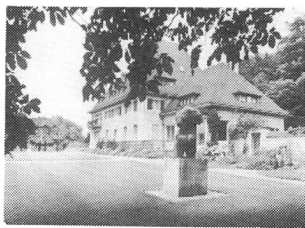
Am Ende des E. A. Dupont gewidmeten vierten filmhistorischen Kongresses hatte man einen Gang durch die sich verändernden Produktions- und Verwertungssysteme in Deutschland, Grossbritannien und den USA in den Jahren 1920 bis 1940 zurückgelegt. Die ästhetische Einschätzung Duponts trat dabei jedoch in den Hintergrund. Etwas verwundert mussten die Teilnehmer bei der Abschlussdiskussion feststellen, dass eine Neubewertung der Filme von E. A. Dupont nicht gelingen wollte. Nach wie vor dominieren die Klassiker *VARIÉTÉ* (1925) und *ATLANTIC* (1929) das Gesamtwerk. Dies verwundert nicht, war doch *VARIÉTÉ* in Hamburg die einzige, zudem recht subjektivistische und auf wenige Sequenzen beschränkte Einzelanalyse gewidmet. Veronika Rall und Heide Schlüpmann entdeckten Abstraktionstendenzen in der naiven Schaulust des Films. Die Schau der Bewegung, bildmächtig vorgeführt in atemberaubenden Trapeznummern,

Museen in Winterthur

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

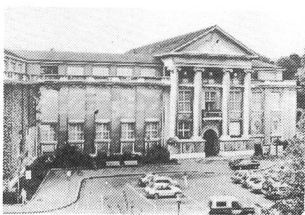
Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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



Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

Heinrich Bruppacher
bis 14. Juni 1992



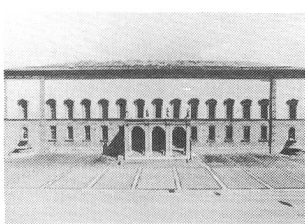
Kunstmuseum

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

Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

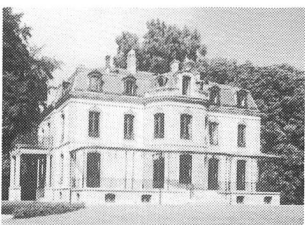
Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)



«Der Schweizer Franken.
Münzen, Noten und Motive»

bis 29. November 1992



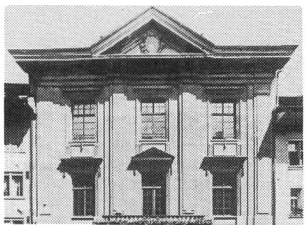
Münzkabinett

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

«Vom Örtchen
zum Bade»
(Sonderausstellung)
bis 18. Oktober

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr



wird durch die selbst artistische Bewegungen vollführnde Kamera dynamisch gesteigert und lustvoll zelebriert. Ein Variété-Zuschauerscheint dem in der Erzählebene des Films zu erliegen, wenn er die Bühne entert, um an der artistischen Schaulust teilzuhaben, die durch eine dralle Artistin eine erotische Verkörperung erhält. In diese Dynamik hineingeworfen ist auch Boss Huller, der tragische Held (gespielt von *Emil Jannings*). Er hält dem Taumel, den der Film vor allem auch durch artistische film-sprachliche Mittel auf der visuellen Ebene herstellt, nicht stand. Als die verführerische Trapezpartnerin, für die er seine Frau verlassen hat, sich Artinelli, dem "König der Lüfte", zuwendet, verliert er die Orientierung. Die Kamera illustriert seinen Schwindel ebenso schonungslos wie seine Gewaltphantasie, den Nebenbuhler vom Trapez stürzen zu lassen. Schliesslich tötet er den Rivalen in einem Messerkampf. Die Mauern des Gefängnisses, aus dem er in einer Rahmenhandlung die Geschichte erzählt, bieten ihm Schutz vor der Desorientierung des Raumes, der Gefühle, des modernen Lebens schlechthin, die Dupont in *VARIÉTÉ* virtuos entfaltet.

VARIÉTÉ galt bereits in der zeitgenössischen Rezeption als das ingeniöse Meisterwerk Duponts. Der Film überragt nach wie vor das *Ceuvre* von annähernd fünfzig deutschen Filmen (die Dupont zwischen 1916 und 1932 geschrieben oder inszeniert hat) und neunzehn anglo-amerikanischen Regiearbeiten. Dupont begann 1916 als Drehbuchautor. Wie eine Reihe von Autoren des deutschen Stummfilms kam auch er vom Journalismus. 1915 hatte er als Redakteur der *Berliner Zeitung am Mittag* eine ständige Filmrubrik eingerichtet. Fortan publizierte er überwiegend zu Problemen des neuen Massenmediums. Noch 1919, als er bereits als Autor und Regisseur etabliert war, kritisierte er in dem Artikel «Filmkritik und Filmreklame» die Abhängigkeit der Filmpresse von der Industrie und die Käuflichkeit der Kritiker, die zu einem beträchtlichen Teil in verschiedenen Funktionen mit der Filmwirtschaft verwoben und abhängig wären. Zwischen 1916 und 1918 hat Dupont siebzehn Filme geschrieben. Von ihnen ist nur das Ehedrama *DIE FAUST DES RIE-*

SEN (1917) erhalten. *Henny Porten* spielt hier eine von ihrem Gatten drangsalierte Ehefrau, «dessen Männlichkeit (sie) dennoch liebt, wiewohl sie auch so schwer unter dieser Faust zu leiden hatte» (*Der Kinematograph* 1917). Das Drehbuch lehnt sich an andere Porten-Filme an, in denen sie das Opfer zügelloser, triebhafter, aber potenter Männer ist (etwa *DIE EHE DER LUISE ROHRBACH*, 1916, oder *GEFANGENE SEELE*, 1917). Es variiert das melodramatische Modell der körperlichen Bedrohung einer seelenvollen Frau und ihre Errettung durch einen verständnisvollen, normkonformen Mann.

Nachdem Dupont bereits für die Harry-Higgs- und die Joe-Deebs-Detektivserie Episoden verfasst hatte, übernahm er 1918 auch die Regie für die Detektivserie des Schauspielers *Max Landa*. *EUROPA POST-LAGERND* (1918) war ebenso ein Erfolg wie *DER LEBENDE SCHATTEN*, den die *Lichtbild-Bühne* etwas vorschnell zu einem der «interessantesten, fesselndsten Detektivschaustücke der Gegenwart» erhob. Dupont hatte hier die einigermaßen originelle Idee, dem Meisterdetektiv einen Doppelgänger gegenüberzustellen, der konsequenterweise der "König der Juwelendiebe" ist. Der Kampf der beiden Kontrahenten ist mit Jagden über steile Dächer, Berggipfel und auf einem (allerdings recht gemächlich dahindampfenden) Zug genrekonomisch illustriert. Dupont weiss diese Bildmittel zuweilen durch eine ungewöhnliche Kameraposition (extreme Unter- oder Aufsicht) zu steigern. Bereits ein Jahr später bemängelte das gleiche Fachblatt anlässlich des Dupont-Films *DER WÜRGER DER WELT* (1919) aber bereits eine Inflationierung der ewig gleichen Aktionismen der Detektivserie: «Verfolgungen im Auto, im Flugzeug, auf den Dächern, Springen ins Wasser ... haben wir oft genug gesehen.»

Unverkennbar ist in Duponts frühen Filmen seine Vorliebe für publikumswirksame Genres und Stoffe. Neben den Detektivserien hatte er 1917/18 mehrere Teile der Aufklärungsfilme *ES WERDE LICHT!* geschrieben, in denen er das Problem der Geschlechtskrankheiten und des § 218 ohne allzuviel gesundheitspolitischen Erklärungsseifer publikumswirksam dramatisierte. Auch *ALKOHOL* (1919) ver-

sucht, vor der Zerrüttung der Familie durch Trunksucht zu warnen. Die durch mehrere Rückblenden aussergewöhnlich verschachtelte Erzählung wächst sich dabei unter der Hand zu einer Art Sittengemälde des orientierungslosen Bürgertums der unmittelbaren Nachkriegszeit aus.

Im Trend des krasse Themen nicht scheuenden, leicht schlüpfrigen melodramatischen Unterhaltungsfilms in der zensurfreien Zeit der jungen Weimarer Republik liegen auch die Gloria-Produktionen *DER WEISSE PFAU* (1920) und *KINDER DER FINSTERNIS* (1921). Geschickt nutzte Dupont die beträchtlichen sozialen Gegensätze der Figuren, um die melodramatische Fallhöhe zu steigern und krude Konflikte zu konstruieren. In *DER WEISSE PFAU* behindert die Zigeunerherkunft einer Tänzerin ihre Liebe zu einem Lord. Starr der unerbittlichen Moral des Melodrams folgend, ist ein Glück für dieses ungleiche Paar kaum denkbar. Als die Tänzerin ihren gewalttätigen Zigeunerfreund erschießt, errettet sie der Flammentod im bren-

auf einer Kreuzfahrt in einen entflohenen Totschläger verliebt, der sich als Heizer verdingt. Diese Konstellation (die Eugene O'Neill zur gleichen Zeit in seinem expressiven Drama «The Hairy Ape» zu aggressiver Sozialkritik überformt) ist bei Dupont Ausgangspunkt eines weitgespannten Rache- und Eifersuchtsdramas. Es kreist um den Zwischentitelgedanken des aus Liebe mordenden Helden: «Eine Frau zerbrach mein Leben. Eine Frau hat mich gerettet». Um die über den Kontinent dahinhetzende Handlung pittoresk zu illustrieren, hat Dupont eindrucksvolle Naturaufnahmen von italienischen Häfen, von einem echten Ozeandampfer und viel Bewegung im Bild inszeniert. Ähnlich wie in *ALKOHOL* gelingt es ihm jedoch nur partiell, die komplizierte Handlungsstruktur und die überbordenden Motivwechsel filmdramaturgisch zu bändigen. Als Autor scheint Dupont noch immer der vorwärtstreibenden Sensationsdramatik seiner frühen Drehbücher zu vertrauen, während er als Regisseur bemüht ist, eine Balance zwischen schau-

Schmuggler gegen die Gesetze verstösst. Dupont hatte für diesen Film programmatisch verlauten lassen, unbekannte Schauspieler einzusetzen. Doch das wohl eher aus finanzieller Not – die Inflation neigte sich dem Ende zu und erschwerte die Billigfilmproduktion – geborene Experiment misslang. Gerade die Darstellung ist dürrt. Dafür überzeugt *DIE GRÜNE MANUELA* vor allem in den kargen Dekors des CALIGARI-Ausstatters *Walter Reimann* und in der Lichtführung. Differenziert abgetöntes Helldunkel grundiert die hochtemperierte Stimmung einer süd-ländischen Region. Harte Helldunkel-Effekte markieren dramatische Wegmarken (etwa die Vergewaltigung Manuelas, ihren Racheplan an dem Mann an gleicher Stelle oder eine Gefängniszene mit ihrem Geliebten, wo ein flutender Lichtkegel Hoffnung und Erlösung für das Paar andeutet).

Auch *DAS ALTE GESETZ* (1923) hat Dupont in aussergewöhnlich abgestuften Helldunkel-Tönen aufgenommen, die Emotionen und Stimmungen verdichten. Die hellen Einsprengsel in dem düsteren ostjüdischen Ghetto markieren die Eingezwängtheit in die Tradition und das Ausbruchsbegehren des Rabbinersohns, der Schauspieler werden will. Das flutende Helldunkel gedämpfter Salonstimmungen gibt dagegen den barocken Rahmen für die Romanze der Erzherzogin mit dem Eleven des Wiener Burgtheaters, der durch ihren sanften Einfluss schnell Karriere macht. Als ihn der Vater als «Don Carlos» auf der Bühne erlebt, erkennt auch er, dass er nicht das Recht hat, das «Alte Gesetz» einzufordern. Der ganz auf den Hauptdarsteller *Ernst Deutsch* (und seinen biographischen Erfahrungen des Ausbruchs aus dem Prager Elternhaus an ein Wiener Theater) abgestellte Film versucht sowohl in den Motiven als auch in der Inszenierung eine interessante Gratwanderung auszubalancieren. Einerseits ist Dupont bemüht, Einblicke in das antisemitisch dämonisierte ostjüdische Milieu zu geben. Andererseits schwenkt er bald in eine amüsante Emanzipations- und Liebesgeschichte ein, so dass der Film Züge annimmt einer «Plauderei in Bildern, von Sentiment und beschwingtem Bildhumor durchzogen» (*Film-Kurier* 1923).

Ein beträchtlicher Sozialkontrast ist dramatischer Aus-

gangspunkt auch für *DER DEMÜTIGE UND DIE SÄNGERIN* (1925). Den Aufstieg zur gefeierten Sängerin erkaufte sich die Heldin durch die Protektion eines Fabrikanten. Nachdem *Lil Dagover*, die junge Sängerin, zum ersten Kuss gezwungen wurde, hat sie den Tauschwert eines attraktiven Körpers begriffen. Ihrer Karriere ist das förderlich, nicht jedoch ihrer Liebe zu einem Musiker. Erst als dieser eine Oper mit dem Titel «Die Mörderin» komponiert und sie ihre Traumata in der Titelrolle herausbringen kann, klären sich die Gefühle. Aus den expressionistischen Bühnenbildern der Opernaufführung wird sie, die im Schlussrefrain bei der Beichte der Mörderin zusammengebrochen ist, von den Darstellern des Richters und des Henkers herausgetragen. Durch diese Rollenerfahrung ist sie ein neuer Mensch geworden, die nun die Zuneigung des Demütigen erwidern kann.

Dupont hat in vielen seiner Filme Sujets des Theaters, des Varietés oder der Tanzbühnen aufgegriffen. Geschickt nutzt er die dadurch ermöglichten Spiel-im-Spiel-Situationen, um Konflikte zu kondensieren, Begierden offenzulegen, Zuschauerphantasien zu entblößen oder auch, um Traumata zu lösen. In *MOULIN ROUGE* (1927/28) etwa muss *Olga Tschechowa* quälend lange in ihrer Revueszene ausharren, obwohl sie weiss, dass ihre Tochter, die auch die Rivalin um einen Mann ist, einen Autounfall hatte. Ihre Gefühle werden dabei jedoch klar.

Ein Tanzlokal im vornehmen Londoner Westend, das sich Dupont von *Alfred Junge* opulent ins Elstree-Studio bauen liess, ist der zentrale Handlungsort in *PICCADILLY* (1928). Hier sind es vor allem die Treppen, Aufgänge und Nebenräume der spiegelnden Tanzfläche, die den dramatischen Fluss leiten. Der Inhaber des Lokals entdeckt, dass der Tänzer seine Frau, die mit ihm die Hauptattraktion vorführt, zu zärtlich zur Verbeugung führt. Gleichzeitig führt ihn der Blick auf einen schmutzigen Teller in den Spülraum, wo gerade *Anna May Wong* auf dem Tisch tanzt – und der Dreieckskonflikt ist mit wenigen ineinanderfliessenden Vorfällen entfaltet. Dupont verfolgt diese Entwicklung, indem er die Kamera die Bewegungen und Blicke der Figuren räumlich



E. A. Dupont (rechts) bei den Dreharbeiten zu *ATLANTIC* (1929)

nenden Theater vor dem Gefängnis. Dupont nahm den selbst verfassten Kolportagestoff vor allem zum Anlass, um im Variété- und Theatermilieu kleine Genreszenen zu inszenieren. Mit *Grit Hegesa* hatte er für die Hauptrolle eine populistische Ausdruckstänzerin engagiert, die auf erotische Drapierung wie auf bizarre Kostüme gleichen Wert legte.

Die Hegesa war auch die Hauptdarstellerin in *KINDER DER FINSTERNIS*. Hier gibt sie eine englische Dame, die sich

reizbetonten Bildern und psychologischer Nuancierung (etwa in der genauen Beobachtung kleiner gestischer Bewegungsdetails) zu bewahren.

DIE GRÜNE MANUELA (1923) leidet ebenfalls an überbordenden Motiveffekten. Wiederum ist ein tanzendes Zigeunermädchen Objekt bürgerlicher Begierden. Aus dem Zusammenprall der Klassen-, Gefühls- und Moralgegensätze ist schnell eine spektakuläre Geschichte gewoben, zumal der Geliebte der Tänzerin als

nachvollziehen lässt. PICCADILLY ist geprägt von langen Kamerafahrten und Schwenks, die einen merkwürdigen Rhythmus schaffen. Dupont verzichtet in diesem Film auf schnelle Schnittfolgen. Ja, er stellt die altmodisch anmutenden Schwenks regelrecht aus, wenn er von einem Gesicht über eine kahle Wand auf ein anderes Antlitz und von dort in gleicher Weise wieder zurückwandert. Der irritierende, hin- und hergleitende Rhythmus des Films erlaubt jedoch, wie Rudolf Arnheim bereits 1929

Zeitpunkt, als diese Mittel eine Konvention der filmsprachlichen Organisation zu werden beginnen.

Auch die trilingual aufgenommenen Versionsfilme ATLANTIC und CAPE FORLORN (1930, der deutsche Titel MENSCHEN IM KÄFIG ist noch treffender) enthalten eine Reihe fast statisch wirkender Kammerspielsequenzen. Wiederum schaut Dupont häufig frontal auf die Figuren und behält seine Technik der langen Einstellungen bei, die sich durch die gleich-

(Studio-)Aussenaufnahmen des sinkenden Ozeandampfers oder des sturmumtobten Leuchtturms, auf den ein mysteriöser Edelganove verschlagen wird. Besonders in CAPE FORLORN gelang Dupont eine packende Konfrontation – klaustrophobisch zugespitzter Raumecke und des tosenden Meeres, seiner Gefahren, aber auch seiner befreienden Weite.

Unmittelbar vor der Machtergreifung der Nazis und unmittelbar vor der Premiere von DER LÄUFER VON MARATHON (1932) übersiedelt Dupont nach Hollywood. In seinem letzten deutschen Film nutzte er Aufnahmen der Olympischen Spiele 1932 in Los Angeles, um den Herzenskonflikt einer Wasserspringerin mit zwei deutschen Marathonläufern und einem spanischen Schwimmer milieuecht zu illustrieren. Das grösstenteils im Studio aufgenommene Marathonrennen, in deren Verlauf die Heldin ihr Herz für den Verlierer entdeckt, bleibt jedoch recht blass gegenüber der Dynamik der in kurzen Takes montierten Olympiabilder. Die Aufnahmen von der Olympiade

sierte. Die als Werbemassnahme eines Dosensuppen-Konzerns vorgesehene Vermählung von Mister Manhattan und Miss Brooklyn misslingt, weil die verdrängten Triebe und Gefühle des Beaus und der Werbeagentin sich in einer ausgiebigen Tortenschlacht (!) dann doch noch artikulieren dürfen. Wahrscheinlich wäre dieser Stoff ohnehin nur von den Marx Brothers zu retten gewesen. Die Legende besagt, dass Duponts Hollywood-Karriere jäh unterbrochen wurde, als er bei den Dreharbeiten zu HELL'S KITCHEN (1939) in alkoholisiertem Zustand die halbstarke Hauptdarsteller der Kindertruppe "Dead End Kids" ohrfeigte. Erst zwölf Jahre später stellte ihm Isidor Goldschmidt, mit dem er bereits in den zwanziger Jahren zusammengearbeitet hatte, einen 500 000 Dollar-Etat für THE SCARF zur Verfügung. Der Film floppte trotz seiner spannenden Handlung, in der ein Mann aus der Irrenanstalt ausbricht, um den Mörder seiner Frau zu suchen, den er in seinem Freund und Psychiater findet. In den fünfziger Jahren schrieb Dupont überwiegend für das



Anna Sten in SALTO MORTALE (1931)

feststellte, in seiner Wahrung der räumlichen Kontinuität eine sehr genaue Sichtweise gerade auf die kleinen Gesten, Blicke und Dinge. Mit ungewohnt gewordener Musse schaut Dupont frontal auf seine Figuren und offenbart ein reich nuanciertes Beziehungsgeflecht. Die dynamische Zerrissenheit des Raums, der Figuren, der Blicke – wie er sie mit VARIÉTÉ selbst als neue filmische Betrachtungsweise populär gemacht hatte –, davon löst er sich just zu einem

förmigen Erkundungsschwenks ergeben. Gerade in diesen beiden Filmen sind die scheinbar antiquierten Mittel (die jedoch in neuer Funktion eingesetzt sind) fast kontrapunktisch eingesetzt. Denn ATLANTIC und CAPE FORLORN grundieren eigentlich in spektakulären Sujets: der erste Film zeichnet den Untergang der "Titanic" nach, der zweite ist ein Eifersuchtsdrama auf einer Leuchtturm-Insel. Die kammerspielfhaften Szenen bilden deshalb einen starken Kontrast zu den



Olga Tschechowa in MOULIN ROUGE (1927/28)

Warwick Ward und Lya de Putti in VARIÉTÉ (1925)



in Los Angeles waren jedoch weniger eine Reverenz an sein zukünftiges Betätigungsfeld, sondern sie leiteten den Propagandafeldzug für die nächsten Olympischen Spiele ein. Diese waren gerade für 1936 nach Berlin vergeben worden.

Duponts amerikanische Filme sind in Europa weitgehend unbekannt. Die in Hamburg vorgeführte Sahnnetorten-Opera LOVE ON TOAST (1939) belegt, dass Dupont mit drittklassigen Drehbüchern und Schauspielern entsprechende Filme reali-

fernsehen, so einundzwanzig Folgen der Serie "Big Town". Sie rückt einen Journalisten in den Mittelpunkt, der heldenhaft gegen die Korruption in seiner kleinen Stadt kämpft. Fast scheint es, dass E. A. Dupont in der Fiktion zurückgefunden hat zum Beginn seiner Filmkarriere: seinen Versuchen, im Berlin der zehner Jahre eine unabhängige Filmpublizistik und damit eine Voraussetzung für anspruchsvolle Filme durchzusetzen.

Jürgen Kasten