

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 184

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: 20.02.2026

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:

Jürgen Kasten, Klaus Eder,
Gerhard Midding, Roland
Vogler

Gestaltung:

Leo Rinderer
Titelblatt, eins die Erste,
Kolumne und DIE ZWEITE
HEIMAT: Rolf Zöllig

Satz: Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:**

KDW Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Aspstrasse 8,
8472 Seuzach / Oberohringen

Inserate:

Leo Rinderer

Fotos:

Wir bedanken uns bei:
Sadfi SA, Genève, Bernhard
Lang AG, Monopole Pathé,
Zürich; Jürgen Kasten, Berlin;
Edgar Reitz, München;
Giornate del Cinema Muto,
Pordenone
Unser spezieller Dank für die
Aufnahmen zu eins die Erste
und die Kolumne gilt dem
Fotografen Nick Brändli

Aussenstellen Vertrieb:

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

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:**

**Migros-Genossenschafts-
Bund, Zürich**

**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

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.

**DER SIEBENTE
KONTINENT**

1989 feierte der Oesterreichi-
sche Film mit Michael Haneke's
Kinodebüt DER SIEBENTE KON-
TINENT einen seiner grössten
künstlerischen Erfolge. Darin
schildert Haneke – mit ähnlich
beunruhigend kühler Genauig-
keit und Distanz wie in
BENNY'S VIDEO – den Alltag ei-
ner Durchschnittsfamilie, der in
einen radikalen Akt des kollek-
tiven Selbstmordes mündet.
Wer sich für die Themen und
den Werdegang dieses eigen-
willigen, doch eher unbekann-
teren Filmemachers interes-
siert, findet in «Der siebente
Kontinent. Michael Haneke
und seine Filme» neben dem
Text des Drehbuchs zu DER
SIEBENTE KONTINENT einen
Essay von Herausgeber Alex-
ander Horwath über Werk und
Person von Michael Haneke,
persönlichere Texte zweier
Mitarbeiter von Haneke, näm-
lich dem Fernsehredaktor
Wolfgang Ainberger und dem
Schauspieler Paul Manker, so-
wie einige Auseinandersetzun-
gen mit dem Film. Der Band
erschliesst aber auch das we-
niger bekannte Werk von Ha-
neke fürs Fernsehen: Titel wie
«Lemminge», «Drei Wege zum
See» (nach einem Text von In-
geborg Bachmann), «Wer war
Edgar Allan?» oder «Fraulein»
lassen möglicherweise den
(vielleicht mehr als) gelegent-
lich für die Fernsehspielsparte
sich interessierenden Kinogän-
ger aufhorchen.
Ein ausführliches Gespräch
von Stefan Grisseman und
Michael Omasta mit dem
Regisseur schliessen den in-
formativen Band ab.
Alexander Horwath (Hrsg.):
Der siebente Kontinent. Mi-
chael Haneke und seine Filme.
1991, Edition Film, Europa Ver-
lag, Wien, Zürich. Illustriert,
216 Seiten.

**FILME UND IHRE
ENTSTEHUNG**

Die diesjährige Lehrveranstal-
tung der Filmkunde an der Eid-
genössischen Technischen
Hochschule in Zürich bietet im
Wintersemester 1992/93 Ein-
blick in die Werkstatt von Film-
schaffenden.
Jeweils mittwochs von 17.15
bis 19.00 Uhr im Hauptgebäu-
de der ETH Zürich, Auditorium
F7, geben Filmgestalter des
Spiel- und Dokumentarfilms
Auskunft über ihre Arbeitsbe-
reiche. Dem Leiter der Veran-
staltung, Viktor Sidler, ist es
gelungen, einige höchst illustre

Persönlichkeiten zu dieser
Ringvorlesung einzuladen. Die
Veranstaltung hat bereits mit
Referaten von Hans-Ulrich Jor-
di und Rolf Schmid zu Produk-
tion, Claude Cueni und Martin
Hennig zu Drehbuch, Luc Yer-
sin zum Ton, Theo Angelopou-
los und Urs Graf begonnen. Zu
hören sind weiterhin Georg Ja-
nett über den «Schneideraum
als Black Box der bewegten
Bilder» (9. Dezember), Robert
Kramer zu «Working and Fil-
ming in Vietnam» (16. Dezem-
ber), die Videasten Pipilotti Rist
und Samir zur elektronischen
Zukunft des Kinos (6. Januar),
Toni Lüdi, Szenenbildner und
Leiter des Studioganges Sze-
nografie an der Fachhoch-
schule Rosenheim, über den
«Weg vom Drehbuchtext zum
Filmbild» (13. Januar). Am 20.
Januar kommt es zur Rencon-
tre mit Henri Alekan, Gertrud
Pinkus spricht über die Arbeit
mit Schauspielerinnen und
Schauspielern (27. Januar),
Fred M. Murer äussert sich
zum Thema «Autorenfilm ver-
sus Produzentenfilm» (3. Fe-
bruar), Pio Corradi berichtet
von der Kamera als Arbeits-
platz (10. und 17. Februar). Die
Veranstaltung wird mit einem
Besuch der Filmschule DAVI in
Lausanne abgeschlossen, wo
Yves Yersin, Leiter der Schule,
und Pierre Agthe, Leiter der
Stiftung Weiterbildung Film
und Audiovision FOCAL, von
ihrer Arbeit berichten.
Wie immer wird das Programm
von einer Filmreihe der Film-
stelle VSETH/VSU begleitet
(jeweils dienstags um 19.00
Uhr).
Weitere Informationen bei:
Filmstelle VSETH, ETH-Zen-
trum, 8092 Zürich.

FILMSTILLS

Unter dem Titel *Emotionen
made in Hollywood* themati-
siert das Museum für Gestal-
tung in Zürich ab dem 2. De-
zember bis 31. Januar 1993
zum einen die «fotografischen
Ausdrucksmittel, mit denen
Schauspielerinnen und Schau-
spieler, Dekors und Spielräu-
me in Szene gesetzt wurden»,
und zeigt aber auch, «wie die
Stills die Lebenswelt monu-
mentalisierten und in Stereoty-
pen und Chiffren verdichteten.»
Die Ausstellung will mit diesen
meist von unbekannt geblie-
benen Standfotografen stam-
menden «Ikonen der Filmwirt-
schaft» einen «bescheidenen
Beitrag zur Gefühlsgeschichte
unseres Jahrhunderts» leisten.
Weitere Informationen bei: Mu-
seum für Gestaltung Zürich.



Die Filme der
Société Éclair
(1908 – 1917)

Zigomar contre Nick Carter, Gav- roche contre Casimir und der Hut von Petro- nille

Die Serie reklamiert das Fernsehen mittlerweile als seine ur-eigenste Erzählform. Dass sie jedoch vor allem eine Produktform ist, die Zuschauer im Zeichen eines harten Konkurrenzkampfes von Anbietern binden soll, enthüllt ein Blick auf die frühe Filmgeschichte. Wie bereits im neunzehnten Jahrhundert Zeitungen und Zeitschriften, so versuchten die Expansionsbedachten Filmkonzerne um 1910, das Publikum durch stetig wiederkehrende Figuren und standardisierte Erzählweisen an bestimmte Produkte und an die produzierende Gesellschaft zu gewöhnen. Um 1910 kämpften vor allem die beiden französischen Konzerne Pathé und Gaumont sowie die dänische Nordisk um die Vorherrschaft auf dem europäischen Markt. Jeder dieser Konzerne war auf allen Stufen der Filmverwertung aktiv. Sie besaßen Produktionsstätten ebenso wie Vertriebsorganisationen und Kinoketten. Um 1910 kristallisierte sich eine zunehmende Spezialisierung auf bestimmte Segmente der Filmwirtschaft heraus. Auf Grund der stetig steigenden Nachfrage nach Filmen galt in dieser Zeit der Produktionssektor als besonders profitabel. So entstanden in Frankreich immer mehr grössere Gesellschaften, die sich nur der Filmproduktion widmeten und etwa das Verleih- oder Kinogeschäft anderen überliessen.

Die erfolgreichste dieser Firmen war im Zeitraum von 1910 bis 1914 die *Société française des films et cinématographes Éclair*. 1912 gründete sie ein eigenes Studio in Fort Lee/USA und verfügte über Filialen in Berlin, Moskau und Wien sowie über Agenturen in Kopenhagen, Budapest, London, Mailand, Brüssel, Barcelona, Buenos Aires und Rio. Der Éclair widmeten die elften *Giornate del Cinema Muto* im friaulischen Pordenone die Hauptretrospektive. Das Interesse der Filmhistoriker war gross, einmal einen repräsentativen Querschnitt der Produktpalette eines führenden europäischen Filmkonzerns der frühen zehner Jahre sehen zu können, nachdem man 1989 und 1990 in Pordenone bereits Länderquerschnitte des Films der zehner Jahre aus Russland und Deutschland präsentiert hatte. Die neuere Filmgeschichtsschreibung interessiert sich ja seit einiger Zeit besonders für die popu-

läristhetisch ausgerichtete und gezielt vermarktete Produktion. Ins Blickfeld geraten damit die naiven Abenteuer der Komiker und pffiffigen Gören, der Detektive und der ihnen komplementären Bösewichte ebenso wie die Figuren und Konfliktmuster der Melodramen.

Die 1908 gegründete Éclair hat ihre Produktionspolitik von Anbeginn auf den Serien-Film ausgerichtet. Dies bedachte die kostengünstige Herstellung, den Aufbau eines entsprechend auszulastenden Studios ebenso wie die Entwicklung und Bedienung bestimmter Genres. Neben den seriellen Aktualitäten, Berichten aus fremden Ländern, der Herausgabe einer eigenen Wochenschau («Éclair Journal»), Tierfilmen und einer wissenschaftlichen Reihe («Éclair Scientia»), die in aussergewöhnlichen Detail-Aufnahmen das Leben von Flügelrochen oder die Funktion einer chemischen Fabrik erklärte, widmete sich die Gesellschaft den publikumswirksamen Erzählserien. Den ersten nachhaltigen Erfolg hatte die Éclair, als sie den bereits seit mehr als zwanzig Jahren in Groschenheften

liche Publikum aber nur dezent angedeutet wird. Sein schwarzes Haar ist immer korrekt gescheitelt, Krawatte und Einstecktuch sitzen ebenso perfekt wie der helle, lange Zweireiher. Auch die Umgangsformen sind exzellent.

Nick Carter agiert zunächst in seinem Büro, wo er – zumindest in den zwei gezeigten Folgen – grossbürgerliche Damen empfängt, denen der Gatte entführt wurde. Der schmachtet derweil im finsternen Verlies und wird von den Entführern auch schon mal gefoltert, was dem distinguierten Gespräch im Büro Carters, das um diese Sequenz herum gezeigt wird, die nötige Spannung verleiht. Zudem erhöht das grausame Geschehen das Leid der Damen und die Ritterlichkeit des Detektivs, der einen Telefonanruf macht und sofort weiss, wo die Spur des Malträtierten aufzunehmen ist. Auf offener Szene verkleidet sich Carter, denn er musste dem Publikum, das noch nicht über die Erfahrungen von Erzählsprüngen oder gar figuralen Ellipsen verfügte, deutlich machen, dass er die Bettlerin ist, die einen Gangster verfolgt. Das Versteck wird aufgespürt und gestürmt, kurz



Lucien Andriot (zweiter von links) in einer nicht identifizierten Éclair-Komödie

Woche für Woche neue Abenteuer bestehenden Detektiv Nick Carter in den Film transformierte. Die erste Staffel NICK CARTER. LE ROI DES DÉTECTIVES erschien im Zwei-Wochen-Rhythmus von September bis November 1908. Der König der Detektive wurde für den Film einerseits domestiziert, andererseits den nationalen Figuren- und Darstellungskonventionen angepasst. Pierre Bressot verkörpert einen ansehnlichen mediterranen Typ, dessen "dark-and-hand-some"-Schaureiz für das weib-

bevor die Verbrecher glühende Eisen in die Fusssohlen des Entführten brennen. Obwohl die Kruditäten in den Fällen Nick Carters heute kaum noch grosses Staunen hervorrufen, ist doch ein gewisser Sadismus bei den Verbrechern auffällig. Vielleicht war dies eine Motiv- und Inszenierungsvorliebe des wichtigsten Drehbuchautors und Regisseurs der Éclair, Victorin-Hippolyte Jasset, der damit ein gerade heute wieder ungemein attraktives Motivfeld des Films erahnte.



**Ein Film von Fernando E. Solanas
Argentinien**

Martins fantastische Vatersuche durch ganz Lateinamerika von Feuerland bis Mexiko! Von befreiender Polemik, berausender Schönheit und traumhafter Utopie. Und mit der Musik von Astor Piazzolla.

Besser als jeder Kolumbus-Film! (Der Bund)

Mit diesem kraftvollen kontinentalen Fresko hat sich Solanas zum Márquez des Kinos entwickelt. EL VIAJE ist ein zweistündiges Feuerwerk voller Poesie, das die Reise zum Genuss und zur Entdeckung macht. (Der Tages-Anzeiger)

In Cannes 1992 gleich zweimal ausgezeichnet!

trigon-film



**Das bewegende Meisterwerk von
Ritwik Ghatak**

Eine leidenschaftliche Liebeserklärung
an das ungestüme Leben.
Eine dichterische Vision über die
unzerstörbare Hoffnung.

Im Dezember im Basler



DELIKAT. DEKADENT. DERANGIERT. DE PALMA.

JOHN LITHGOW
LOLITA DAVIDOVICH



In jedem steckt ein
zweites Ich.

A BRIAN DE PALMA FILM

**RAISING
CAIN**
MEIN BRUDER KAIN

AB 18. DEZEMBER IM KINO

Die neue Komödie von Robert Zemeckis,
Regisseur der Filme „Zurück in die Zukunft I - III“
und „Roger Rabbit“

MERYL STREEP BRUCE WILLIS GOLDIE HAWN



Die absolut schwarze Komödie.

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS GOLDIE HAWN BRUCE WILLIS MERYL STREEP "DEATH BECOMES HER" ISABELLA RUSSELLINI with ALAN SILVESTRI
DIRECTED BY ROBERT ZEMECKIS
CASTING BY JHANNA JOHNSON PRODUCED BY JUAN BRADSHAW WRITTEN BY ARTHUR SCHMIDT EDITED BY RICK CARTER COSTUME DESIGNER DEAN CENDLER, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS MARTIN DONOVAN & DAVID KARP
EXECUTIVE PRODUCERS ROBERT ZEMECKIS STEVE STARKER PRODUCED BY ROBERT ZEMECKIS ENCLIP UNIVERSAL FILM
© 1997 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

AB 18. DEZEMBER IM KINO

Jasset adaptierte ab 1911 eine weitere Trivialroman-Figur, diesmal jedoch keinen Detektiv, sondern einen skrupellosen und grausamen Grossgangster. Die Untaten von "Zigomar" waren 1909/10 als Fortsetzungsgeschichte von Léon Sazie im "Le Matin" erschienen. Sie bildeten bei der Éclair die Grundlage für eine neue Serienstrategie: die Erweiterung der Erzählzeit von den bis etwa 1910 üblichen One-Reelern (mit etwa 300 Metern Länge) zu den Mehrrollen-Filmen, die schon bis 1000 Meter lang waren. Zigomar ist ein breit-schädlicher, unersetzter, verschnagelter, aber dynamischer Typ. Er hat die Organisation der "Z" um sich geschart, in schwarzen Kapuzenmänteln und Masken verummte Gestalten, die an eine dunkle Variante des Ku-Klux-Klan erinnern. Doch da ist auch eine geheimnisvolle Frau, La Rosaria. Im schwarzen eng anliegenden Trikot, das ihre Körperformen nachzeichnet, begleitet sie Zigomar auf seinen gefährlichsten Raubzügen, nachdem seine einstige Vertraute Olga sich in der Folge ZIGOMAR CONTRE NICK CARTER (1912) beim Gipfeltreffen der beiden Serien-Giganten ausgerechnet in den Detektiv verliebt hat. Dafür wird sie grausam bestraft: Zigomar lässt sie von einem Pferd fast zu Tode schleifen, damit sie den Aufenthaltsort Carters verrät. Natürlich widersteht sie, und Zigomar nützt es auch nichts, dass er sich einen Doppelgänger zugelegt hat, mit dem er Carter und die Polizei lange nartete. Als der Unhold gefasst wird, ist jedoch La Rosaria auch in seiner Nähe und gibt ihm ein Gift. Nur der moderne Zuschauer ahnt, dass dies ein vorübergehend narkotisierendes ist. In der nächsten Folge ZIGOMAR, PEAU D'ANGUILLE (1913) wird er im dunklen Leichenschauhaus von der mysteriösen Schönen wiedererweckt (Louis Feuillade scheute sich 1916 nicht, diesen Einfall in L'ÉVASION DU MORT, dem fünften Teil von LES VAMPIRES, zu kopieren). Jasset hatte diese Szene darüber hinaus mit einem makabren Detail angereichert, die dem Theater des Grand Guignol entnommen scheint, aber auch in einen Splatterfilm gehören könnte. Kurz bevor La Rosaria den vermeintlich toten Zigomar aus dem Leichenschauhaus befreit, hat ein Arzt die Erlaubnis bekommen, diesem die Haut abziehen, um sich daraus

eine Tasche zu machen. Doch als er das Skalpell wetzt, öffnet sich der Sarg, und er wird selbst hineingestopft.

Die "Zigomar"-Filme sind fast vollständig auf Vorfälle ausgerichtet, die den Zuschauer bannen, überwältigen, erschauern: «Der Film muss sich durch das Spektakel verständlich machen» war das Konzept, das die Éclair in dem ihr nahestehenden "Ciné-Journal" anpries. In einem etwa 45-minütigen "Zigomar"-Film begeht der Gangster in jeder Episode mindestens sechs bis



Josette Andriot

acht Untaten, Unterschlagung, Raub, Entführung, Erpressung, Rauschgifthandel, Mord. Die Filme eilen, völlig auf die linear aufgebaute Spannungsdramaturgie setzend, von Vorfall zu Vorfall. Sie zeigen die Tat, die Verfolgung durch den Detektiv und die Polizei, das Entkommen, ein kurzes Innehalten (meist in einem dunklen Raum oder Versteck), dann folgt das nächste Verbrechen. Der Gangster ist fast unentwegt aktiv, ein übergeordnetes Ziel oder ein Motiv seines Handelns ist dabei kaum noch erkennbar. Dies hatte die Éclair in ihrer Werbung vorab ausgegeben: Zigomar ist «clever, rücksichtslos und völlig unmoralisch in seiner Lust am Gewinn». So charakterisiert erscheint er als Inkarnation des modernen Verbrechers schlechthin. Er verkörpert das ebenso mächtige wie allgegenwärtige Böse, das die Welt bedroht. Zigomar ist also der Vorläufer von Fantomas (der vom Konkurrenten Gaumont ab 1913 eingesetzt wird), Dr. Mabuse, Dr. Fu Man Chu oder Goldfinger. Wie alle diese mächtigen Verbrecher verfügt auch Zigomar über ein beäng-

stigendes Mass an Wissen und Technologie. So betreibt er etwa einen elektrischen Spielclub, dessen Räumlichkeiten sich beim Nahen der Polizei automatisch (filmisch: mittels Stopptrick-Veränderungen) in einen Konzertsaal verwandeln. Zigomar hat eine Vielzahl von Schlupfwinkeln, von grossbürgerlichen Etablissements über ein modern ausgestattetes unterirdisches Verlies mit Falltüren bis zu dunklen Höhlen, die er bei der Flucht in den Pyrenäen zielsicher aufsucht. Die Aufzählung der Orte allein erinnert an die bevorzugten klastrophobischen Räume, die sich Fritz Lang bauen liess. Und in der Tat findet sich auch die von diesem so geliebte Überflutung von Tresoren oder Verliessen bereits in "Zigomar"-Filmen. Die paranoiabeladene Stimmung der Lang-Filme ist bereits in Jassets Vorkriegsproduktionen auszumachen. Sie resultiert wesentlich daraus, dass Zigomar nicht nur gejagt wird, sondern auch die Polizisten verfolgt. So bombardiert er aus einem Flugzeug mit Handgranaten ein Polizeiboot oder lässt seinen Hauptwidersacher, den

(etwa eine See- und Bergsequenz in Toulon) und die benutzten Verbrechermethoden dem Stand moderner Technik angemessen waren, ermöglichte dem Zuschauer einen Schauer, der sich wenn nicht in der Tagesrealität, so doch in seinen Tagträumen abspielen könnte. Louis Feuillade hat genau diesen durch alltägliche Erfahrungen gleichzeitig beglaubigten und gebrochenen Schaudereffekt in seinem FANTOMAS und dann vor allem in dem Zehnteiler LES VAMPIRES (1916/17) konsequent ausgereizt. Doch vor ihm hatte bereits Jasset erkannt, dass «das Fremde und das Fantastische im System der modernen Welt» selbst verankert sind. Wie verstörend die penetrante und fortlaufende Verschränkung von Verbrechen, Bedrohung, Verfolgung angesichts der eher hilflos-gemütlichen Aufklärungsarbeit der Polizei war, darauf deuten die Zensurmassnahmen, mit denen Jasset zu kämpfen hatte. Wegen offener Zurschaustellung von Verbrechen wurde seine Serie L'AUTO GRISE (1912) in vielen französischen Städten verboten.



Detektiv Pauline Broquet, auf die Streckbank binden, um ihn mit einem riesigen Felsbrocken langsam zu zerquetschen. Fast hat es den Anschein, jeder jagt jeden, zumal die Identitäten der Figuren durch ihre wechselnden Verkleidungen oder durch Doppelgänger verwischt werden.

Dass die Dekors zumeist sparsam realistisch, viele Verfolgungsaktionen an wiedererkennbaren Originalschauplätzen aufgenommen wurden

Victorin Jasset starb 1913. Bis kurz vor seinem Tode war er mit den Dreharbeiten zur ersten Folge einer neuen Serie beschäftigt: PROTÉE (Von dem Film ist leider nur ein Fragment erhalten). In der geheimnisvollen Titelheldin (gespielt von Josette Andriot) entwickelt die Diva der Éclair ihre Figur der La Rosaria aus den "Zigomar"-Filmen weiter. Sie scheint dabei sowohl Züge des Verbrechers wie des Detektivs zu übernehmen. Wieder in einem schwarzen Trikot und weit

AM**Architekturmuseum in Basel**

Pfluggässlein 3 Telefon 061 261 14 13
 Dienstag bis Freitag 13 – 18 Uhr
 Samstag 10 – 16 Uhr Sonntag 10 – 13 Uhr

Führungen: jeweils samstags um 11 Uhr
 12.12.92 Werner Jehle
 16.01.93 Andreas Adam
 30.01.93 Ulrike Jehle

• MYTHOS WOLKENKRATZER

STADTKINO BASEL

zeigt dazu im Atelier-Kino Basel

• WOLKENKRATZER NOCTURNES

King Kong
 The Towering Inferno
 The Fountainhead

jeweils Fr und Sa sowie Silvester 23.15 Uhr
 Detailprogramm im Architekturmuseum
 sowie bei Telefon 061 681 90 40

Film

Video

Fernsehen

Medien

Erzählen

MAKS

Publikationen

Verlag für Medienwissenschaften

Neuerscheinungen:

Jürgen KASTEN
Der expressionistische Film
 203 S., mit 22 Fototafeln, 58,80 DM

Thomas KIRSCH
**Die Entwicklung der
 argentinischen Filmindustrie**
 145 S., 39,80 DM

Thomas KUCHENBUCH
**Bild und Erzählung. Vom frühen
 Comic-Strip bis zum Fernsehfeature**
 252 S., mit 52 Bildtafeln, 64,00 DM

Beate RAABE
**Explizitheit und Beschaulichkeit.
 Das französische Erzählkino der
 dreißiger Jahre**
 318 S., 64,00 DM

Daniel Alexander SCHACHT
**Fluchtpunkt Provinz. Der Neue
 Heimatfilm zwischen 1968 und 1972**
 341 S., 58,80 DM

MAKS Publikationen • Postfach 5546 • 4400 Münster

schwingendem Mantel ist sie jetzt eine Spionin, die jedoch aus den Kriminalserials die Erfahrung mitgebracht hat, dass die Welt nicht mehr den geläufigen Hierarchiemustern entspricht, wie sie etwa die naiven Melodramen, Historien- und Bibelfilme ausbreiten, welche die Éclair auch auf den Markt brachte. Protéa spioniert deshalb für verschiedene Mächte. Wem sie ihre Kenntnisse anvertraut, bestimmt nur sie allein.

Im Éclair-Serienprogramm lassen sich zwei grosse Schwerpunkte ausmachen: Erstens die Gangster- und Detektivserien und zweitens die Grotesk-komödien. Besonders in letzterem Bereich hatte die Éclair eine auf unterschiedliche Publikumsbedürfnisse abgestufte Produktpalette entwickelt. Als der Konkurrent Gaumont mit den lustigen Weltentdeckungsabenteuern des Säuglings "Bébé" einen grossen Erfolg im Segment des Familienprogramms landete, konterte die Éclair mit einem lockenköpfigen Knaben namens "Willy", der zwischen 1911 und 1916 in mehr als hundert Folgen auftrat. Willy, gespielt von dem pausbäckigen englischen Kinderdarsteller *Willy Sanders*, trieb mit seinen aggressiven, zuweilen bössartigen Streichen seine Eltern und alle erreichbaren Erwachsenen an den Rand des Nervenzusammenbruchs. Die naiven Slapstick-Formen, innerhalb derer Willy Nadeln und Klebstoff unter Kissen verteilt, Mehlbeutel wirft, Wassersprenger umfunktioniert oder Salven von Besenhieben verteilt, sind noch eher harmlose Belege für den Drang des Görs, seinen Willen durchzusetzen.

Die anarchische Freude, spielerischen und anderen Trieben zumindest in der Grotesk-komödie noch freien Lauf lassen zu können, spürte man besonders bei zwei sehr originell situierten Serien. "Gavroche", der zwischen 1911 und 1914 in annähernd hundert Folgen agierte, ist ein von den Tücken des Alltags gebeutelter Mitvierziger. Er trägt einen zu kurzen hellen Überzieher, der sich erregt aufbläht, wenn Gavroche in eine brenzlige Situation gerät. In seinen eckig abgezielten Bewegungen erinnert der Darsteller *Paul Bertho* an Jacques Tati. Wie dieser geht auch Gavroche seine Probleme mit radikalem Eifer an: Irgendwo findet er einen Löwen (manchmal auch eine ganze

Herde), mit dem er auch die grössten Verwicklungen löst. Mit einer echten Raubkatze als Sparringspartner gewinnt er einen Boxkampf ebenso wie eine reiche Heiratskandidatin, deren Verehrer er von den Löwen einfach hinfortjagen lässt. Fast ebenso selten wie Löwen dirigierende Humorartisten sind Charakterkomikerinnen, die langlaufende Serien bestreiten. *Sarah Duhamel* verkörpert die ebenso schwergewichtige wie resolute Magd "Petronille" (1911-15). Sie ist nicht mehr ganz jung, so dass sie häufig auf der Suche nach

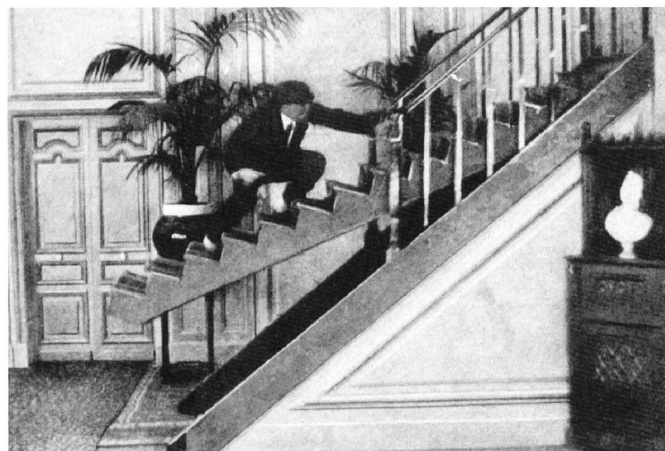


ihrem Verlobten ist. Als dieser sie wieder einmal versetzt hat, beschliesst sie sich umzubringen. Bei ihrem Versuch mit Gas bricht sie sämtliche Streichhölzer ab. Beim Pistolenkauf bekommt sie nur einen Faschingsartikel. Als sie sich an ihrem Schal im Wald erhängen will, behält sie ihren überdimensionalen Federhut auf. Ihr Verlobter, der – wie die meisten Franzosen – lieber auf die Jagd geht, glaubt just einen Fasan vor sich zu haben – und durchschiesst den Schal. Natürlich ist das nur gerecht angesichts Petronilles guter Seele, die bereit ist, auch schon einmal eine Kleinstadt zu verwüsten, um ein ihr ans Herz gewachsenes Äffchen wiederzufinden. Ihr Verlobter ist "Casimir", der bis 1917 ebenfalls eine eigene Komikserie bestreitet. Casimir gastiert auch schon mal bei Gavroche. Er persifliert dessen Löwentick, indem er sich für die Vorbereitung auf den Boxkampf auch einen Löwen zulegt: Allerdings ist es ein Löwenbaby. Fast jeder der Komiker tritt reizvollerweise auch in den Serien der anderen auf, Casimir boxt mit Gavroche und dieser

unternimmt mit Petronille, der Verlobten von Casimir, eine Reise nach London. Dass sich die Éclair des spielerischen Reizes dieser Figurenausflüge sehr bewusst war, sie selbstpersifizierend sogar zur Werbung für die eigene Produktpalette nutzte, zeigt ein völlig verkorkster Theaterbesuch einer weiteren Serienfigur, des um Eleganz bemühten, dabei jedoch etwas steifen Stützers "Gontran" (1911 bis 14 im Programm). Der bekommt nämlich Freikarten für die fünftausendste Vorstellung eines Zigomar-Abenteuers. Der Unverwechselbarkeit der Figuren haben diese werbewirksamen Gastauftritte keinen Abbruch getan. Vielmehr wurde die spielerische Leichtigkeit, mit der sie enge Weltbilder attackieren, durch das Überspringen der eigenen Settings und figuralen Begrenztheit noch einmal unterstrichen.

Eine weitere Produktlinie etablierte die Éclair mit Filmen, die nach literarischen Vorlagen entstanden. Die sogenannten ernsthaften Dramen wurden mit Bühnenstars des Boulevardtheaters (wie *Germaine Dermo*, *Juliette Clarens*, *Charles Krauss*, *Roger Karl* oder *Henry Roussel*) besetzt, wohlwissend, dass der getragene Pathos der Comédie-Française-Akteure das Stammpublikum wohl eher verschrecken würde. Die Bandbreite der Literaturadaption reichte von einer frühen MACBETH-Version (1910), Georges Courtelines Militärfarce GAITÉS DE L'ESCADRON (die Maurice Tournier 1912 etwas uninspiriert inszenierte) bis zu Gaston Leroux' BALOO (1913) oder Jules Vernes LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT (1914). Vor allem mit BALOO erwies sich Victorin Jasset, dessen Inszenierungsleistung insgesamt wohl mehrere hundert Filme umfassen muss, auch in diesem Genre als effektvoller Regisseur. Zu Grunde lag ihm auch ein wirkungsvoller Stoff von Gaston Leroux, dem Autor von «Le Fantôme de l'Opéra». Wie der durch einen Unfall grässlich entstellte Aussenseiter, der sich in den Katakomben der Pariser Oper verkriecht, ist auch Baloo ein Ausgestossener. Er ist halb Mensch und halb Affe, bewegt sich nur mit Mühe aufrecht, verfügt aber über ein akrobatisches Bewegungstalent, besonders natürlich, wenn er auf Bäume klettern kann. Dieses Talent (das der Darsteller Lu-

cien Bataille in wirklich atemberaubenden Nummern immer wieder vorführt) macht sich ein Jagdaufseher zu nutze. Er dingt den bisher nur zur Nahrungssuche raubenden Baloo zu einem Mord. Jasset zeigt diesen äusserst spektakulär. Die Aufnahme des dunklen Zimmers, in das nur ein spärlicher Mondstrahl fällt (die Szene ist zudem grün viragiert) wird auf dem Kopf einmontiert, um zu zeigen, dass Baloo an der Decke spazierend und von dieser herunterhängend, den schlafenden Steuereinnahmer erwürgt. Noch spektakulärer



BALOO von Victorin Jasset

ist die Entführung der Dorfschönen gezeigt. Baloo biegt einen Zweig, an dem er kopfüber hängt, durch sein Gewicht nach unten, greift das



BALOO von Victorin Jasset

Mädchen, zieht es (wie Cesare im CABINETT DES DR. CALIGARI) auf seinem Rücken mit sich fort. Der Zweig schnellt mit den beiden zurück. Er schleppt sie über weitere Bäume hinweg in eine Waldhütte. Doch wie viele Jahre später selbst King Kong, verliebt sich auch der Tiermensch in die Schöne. Als der Jagdaufseher sie vergewaltigen will, stellt er sich gegen seinen bösen Herrn. Von diesem angeschossen kann er mit letzter Kraft den Vater des Mädchens zu Hilfe holen und beweist damit, dass auch (oder: gerade) ein ent-

stellter Freak edle Gefühle hat. Nicht ganz so überzeugend sind LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT gelungen. Jasset konnte diesen Film nicht mehr fertigstellen, war wohl nur an der Vorbereitung und den ersten Aufnahmen beteiligt. Hier setzte die Éclair vor allem auf die Inszenierung exotischer Abenteuer. Vor Cherbourg drehte man die Schiffsszenen, schwierige Klettertouren auf originalen Gletschern (in der Filmhandlung werden die Anden überquert) forderten den Schauspielern sicherlich einiges ab. Auch die Bilder einer

Film von 1909 wagt es sogar, Arbeiter in den Streik treten zu lassen. Doch wie viele Filme, die soziale Auseinandersetzungen aufgreifen, werden diesen durch die bereits entwickelten Genrekonventionen regelmässig die Spitze gebrochen. In JOURNÉE DE GRÈVE diskreditieren die Arbeiter selbst ihre Aktion. Als einer gegenüber dem Grossgrundbesitzer tätlich wird, trifft er mit seinem Schlag dessen kleine Tochter. Die Frau des Anführers geht betroffen dazwischen und verhindert, dass die Streikenden das Haus verwüsten. Die anrührende Solidarität der Mütter beendet aber auch die Solidarität der Arbeiter, die frustriert wieder an ihre Arbeit gehen. Das Bergarbeiter-Drama AU PAYS DES TÉNÈBRES überzeugt durch seine detailgenauen Aufnahmen der deprimierenden Wohn- und Arbeitsbedingungen im ostfranzösischen Kohlerevier. Der melodramatische Konflikt dient hier dazu, von diesem Problem völlig abzulenken. In der Trostlosigkeit einer Bergarbeiter-Existenz ist die Liebe zu einer reinen Frau die einzige Hoffnung. Der Kampf um eine solche Frau endet schliesslich in der Katastrophe eines Grubenunglücks, bei dem die beiden ehemals befreundeten Kontrahenten sich erst kurz vor ihrem Tod im Schacht wieder versöhnen, opfern und läutern. Dass der Ingenieur die Verlobte an den Särgen der Freunde tröstet, deutet zwar ein Happy End an, das die Überlegenheit der besonnenen und kultivierten bürgerlichen Lebensform ebenso dezent wie deplaciert anklingen lässt. LE CŒUR ET LES YEUX (1911) ist eine frühe Variante des Märchens der schönen Blinden, die zu allem Unglück mit ihrem Kind auch noch in ärgste soziale Not gerät. Was den Durchbruch von *Henny Porten* in DAS LIEBESGLÜCK DER BLINDEN (1910) ermöglichte, zwanzig Jahre später Charlie Chaplin (CITY LIGHTS, 1930) und jüngst Leos Carax (LES AMANTS DU PONT NEUF) anrührte, das war auch ein geeigneter Stoff im Publikumsprogramm der Éclair. Die schöne Blinde wird natürlich erfolgreich operiert und das Hauptproblem spannungs- und tränenschwanger dahin verschoben, ob sich der schüchterne Augenarzt endlich dazu durchringen kann, um ihre Hand anzuhalten.

Jürgen Kasten