Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 18

Artikel: Buster Keatons Regie

Autor: Belser, Hansjakob

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933485

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: 04.12.2025

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

Im übrigen geht die Spiegelung ins Komische, oft auch ins Poetische und Phantastische und gibt so keineswegs etwa ein ungebrochenes oder unkritisches Bild der Zustände. Es ist eine heitere Distanznahme, in der sich die Naivität des Slapstick-Humors sichtbar verfeinert und mit der Reflexion paart. Auch wenn Keaton selber seine Arbeit bescheidener einstuft: Dass sie sich als zeitloser erweist als manches anspruchsvolle Unternehmen in der Filmgeschichte, zeigt, dass sie jene Verbindlichkeit und Intensität des Ausdrucks erreicht, die man den Merkmalen der Kunst zurechnet.

Edgar Wettstein

Buster Keatons Regie

Die Hülle des Menschen

«Der Mann, der nie lachte» oder «The Great Stone Face» («Das grosse Stein-Gesicht») oder «Frigo» (französisch) sind die internationalen Formeln für Buster Keaton und sein Geheimnis der komischen Wirkung. Solche Etikettierungen sind meistens oberflächlich, verkennend, ja falsch. Vor allem verbirgt sich darin nicht das Wesen des Geheimnisses Keatonscher Kunst. Da aber das Phänomen des unbewegten Gesichtes existiert, müssen wir doch einen Moment dabei verweilen.

Von den Augen abgesehen, ist tatsächlich kaum Bewegung in Keatons Gesichtsausdruck festzustellen. In der Fachliteratur findet man etwa die Fama, dass er sich seines unbewegten Gesichts nicht bewusst gewesen sei. Dagegen spricht folgende Sequenz: Buster wird von zwei Gaunern gezwungen zu lachen. Mit Hilfe der Finger reisst er die Mundwinkel nach hinten hoch («Go West»).

Wahrscheinlich ist, dass Buster mehr oder weniger unbewusst zu seiner Maske gekommen ist. Alle Schauspieler der damaligen Zeit, von Mack Sennett über Roscoe («Fatty») Arbuckle bis zu Charlie Chaplin, beflissen sich einer übertriebenen Mimik. So begab sich Keaton in Gegensatz zur damaligen Usanz, setzte sich aber vor allem in Kontrast zum Partner Fatty.

Zum unbewegten Gesicht gehört übrigens stilgerecht der flache Hut. Keaton ist zwar oft barhaupt, hie und da trägt er auch andere Kopfbedeckungen («The General») oder probiert sich andere an («Steamboat Bill jr.»). Charakteristisch und passend ist aber eigentlich nur der Fladenhut, der in alle Lebenslagen mitgeht und erst im Notfall weggelegt wird («Go West», «The Navigator»).

Genaue Betrachter glauben, dass Keaton kein unbewegtes Gesicht aufweise, es sei möglich, darin Gefühlsregungen quasi mikroskopisch zu entdecken. Mag sein, belegen lässt sich das kaum. Doch wäre es mit dem Kuleschow-Effekt zu erklären (benannt nach dem Versuch des russischen Regisseurs): Dasselbe unbewegte Gesicht wird mit Einstellungen verschiedenster Gefühlsinhalte montiert. Es scheint durch die Montage verschiedenen, jeweils adäquaten Ausdruck zu besitzen. So könnte auch die mimische Veränderung im Gesicht von Buster Keaton zu erklären sein, die genaue Beobachter zu sehen glauben.

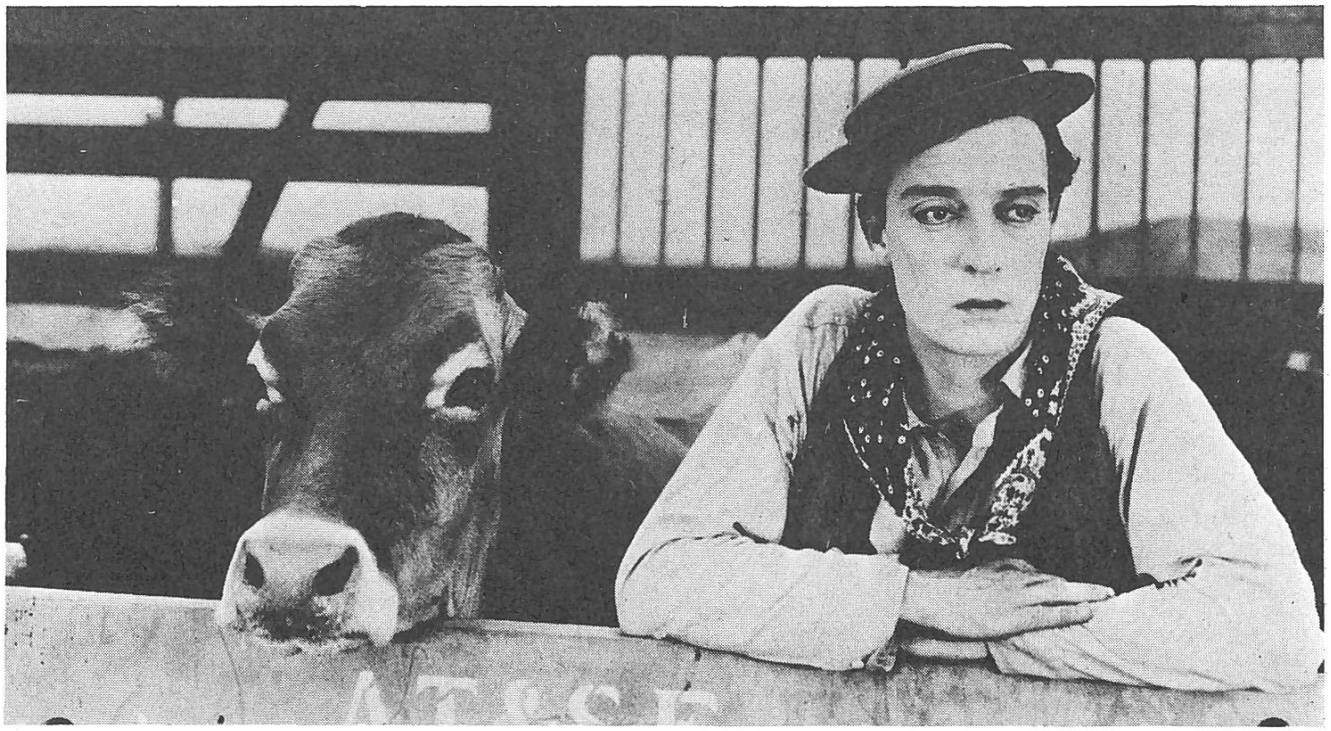
Wie dem auch sei, der Ausdruck reduzierte sich im wesentlichen auf die Augen, Weil man aber einem «Hanswurst» nicht in die Augen schaut, findet man keinen Ausdruck, beim introvertierten Keaton schon gar nicht. Vorurteile sind schlechte Beobachter. Wer aber dem Menschen Keaton in die Augen schaut, sieht keinen «Frigo» mehr, sondern innern Brand, gespannte, konzentrierte Energie, Zähigkeit, Durchhaltewillen und -kraft. In ihnen spiegelt sich ein reflektiertes Wesen, eine seltene Aufmerksamkeit seiner Umgebung, der Welt gegenüber. Wenn sie sich weiten oder verengen, können sie Melancholie, Verletzlichkeit, unendliche Enttäuschung, ja Hoffnungslosigkeit ausdrücken. Die existentielle Traurigkeit seines Ausdrucks ist aber stets getragen von einer vagen Gewissheit, alle Hindernisse zu überwinden.

Wenn man sich in die Augen vertieft, erscheint einem plötzlich das Gesicht («seine

Maske») als passend: Es ist schlank, bleich, edel. Sein schmaler, kleiner Mund mit der geraden Nase ist überhöht von dunkeln Augen, grossen Lidern und kräftigen Brauen. Das schöne, ebenmässige Gesicht wird von einer zart-energischen Kinnlinie unterstrichen.
Zu den Feinheiten Keatonscher Mimik gesellt sich die klare Gestik: Der Körper reagiert unmittelbar und verändert sich stetig. Sein Kopf, seine Schultern, Arme, sein Oberkörper drücken aus, was in Gesicht und Augen nicht zu lesen ist. Und voller Ausdruck stecken Keatons Beine: «Keaton, c'est un peu la tête dans les jambes» (Jean-Patrick Lebel). Die Kadenz ihrer Bewegung ist immer überlegen, beherrscht, schnell, ohne Eile, ohne Überlegung oder gar Panik.

Der Mensch hinter dem Drehbuch

Buster Keaton kam vom Variété. Er war gewohnt, sich körperlich einzusetzen, real zu fallen. Er benutzte den Film nicht, um athletische Fähigkeiten vorzutäuschen, obwohl das Medium es erlaubt hätte. Keaton spielte und inszenierte durch und durch sich selbst, er hatte es nicht nötig zu simulieren, er brauchte kein Double. An einem Kran hängend, liess er sich in 10m Höhe über Geleise und Eisenbahnwaggons schlenkern («Seven Chances»). Tonnenschwere Hauswände stürzten auf ihn. Dank einer Fensteröffnung blieb er heil stehen («One Week», «Steamboat Bill jr.»). Er vertrat gar andere, die das Risiko scheuten, in seinen Filmen. Denn die Werke sind durch und durch sein; Keaton könnte auch in einer Nebenrolle stecken.
Keaton setzt seine athletischen Fähigkeiten voll und ganz ein. Er ist vertrauenerweckend: Trotz seiner Kleinheit merkt man bald, dass er langen Atem, Kraftreserven hat. Man erzählt, er habe in seinen Filmen jede Einstellung hart erarbeitet, sie aber nur einmal gedreht. So sehen seine Filme aus. Sie sind vollendet, ohne Makel inszeniert.
Die meisten Werke konzipierte Keaton selbst. Er gab ihnen einen einfachen, linearen Aufbau. Er konstruierte ganze Komplexe von Gags, die er zwingend aneinanderkettete. Nie schleicht sich das Gefühl ein, dass Keaton sich herausstelle, eitel dominiere. Er ordnet sich dem Aufbau unter, spielt und kooperiert mit andern zusammen, fügt sich in die Umgebung ein. Aus dieser Einordnung, Einfachheit, Direktheit wird Keatons grosse Persönlichkeit sichtbar.



Buster Keaton in «Go West» (1925)

Man darf sich die filmische Sprache anfangs der zwanziger Jahre nicht allzu differenziert vorstellen, auch bei Keaton nicht. Was aber in Filmen der damaligen Zeit den heutigen Betrachter ungeschickt, primitiv anmutet, scheint bei Keaton mit Absicht so zu sein, zu sitzen.
Die geliebte Halbtotale: Keaton liebt, in der Totale oder Halbtotale zu agieren. Er braucht einen Hintergrund, eine Umgebung. Er ist aktiv in der Welt, zeichnet seine Spuren in die Welt und wird wiederum von ihr gezeichnet. Diese Wechselwirkung macht den Reiz seiner Filme aus.
Die Schönheit der Bildkomposition: Keaton steht in der Takelage eines Schiffes, seinen Körper rückwärts gebogen, frei ausragend, und blickt ins Weite. Zum Bogen der Takelage steht er in Kontrast und zugleich im optischen Gleichgewicht und posiert für uns in Schönheit: Sein Tun ist nicht nur zweckgerichtet, es möchte auch gefallen. Beim Hieven eines Klaviers spannt sich sein Körper durch die Anstrengung zu einem wundervollen Bogen («One Week»).
Keaton liebt die Horizontalen. Vergitterte Eisenbahnwagen zeichnen beim Vorbeifahren waagrechte Streifen auf die Leinwand («Go West»). Weite Ebenen nehmen Leitmotivcharakter an und vergegenwärtigen Keatons abgrundtiefe Einsamkeit («Go West»). Wenn Buster über welligen Horizont rennt, wird die Waagrechte lebendig («Seven Chances»).
Die Poesie des Lichts: Keaton zaubert dann und wann mittels Gegen- oder Seitenlichts lyrische Töne in die spannendsten Stellen. Reiter sprengen auf Pferden hinter einer (horizontalen!) Baumreihe im Gegenlicht («The Paleface»). Wenn ein Zug auf der Station wartet, wenn die Südarmee vorrückt, wenn die Brücke über den River Rock gezeigt wird, verklären etwas Seiten- oder Gegenlicht den epischen Handlungsfluss («The General»).
Der Hang zur Symmetrie: Einstellungen mit symmetrischer Bildkomposition (häufig zentralperspektivisch) wecken Erwartung. So das leere Innere der Kirche wo der Keaton-Bräutigam eintritt («Seven Chances»). So auch die perspektivische Aufsicht des Viehzuges, wo zwischen zwei Wagen Busters Kopf erscheint («Go West»).
Mit der Zeichnung seines Körpers in den Raum, mit der Symmetrie und dem Gleichgewicht von Linien und Flächen bereitet Keaton etwa einen ästhetischen Gag vor. Das Einsetzen einer Bewegung löst dann die Komik aus: Buster liegt unter der horizontalen Masse eines Klaviers und hat gerade noch die Hände frei, um die Empfangsquittung zu unterschreiben («One Week»).
Das Spiel mit dem Bildausschnitt: Jenseits des Bildrandes liegen für die Komik allerhand Überraschungen bereit. Der Boxkampf findet im Spiegel der Zuschauergesichter, vor allem in den Reflexen des Gesichts des Trainers statt («The Battling Butler»).
Enthüllung eines Reiterdenkmals: Wir sehen nur das Pferd, dessen Beine sich unter seinem Gewicht weich krümmen. Langsam sinkt der Reiter unter den obern Bildrand: Buster ist's («The Goat»).
Die Metapher: Eine Kirche voller Bräute verfolgt den armen Keaton. Vor einem Maurer, der eben ein hüfthohes Backsteinmäuerchen errichtet hat, hält der schneeweisse Schwarm kurz an. Jede Braut benutzt die Gelegenheit, einen Backstein zu ergreifen. Rennt der Schwarm davon, ist auch das Mäuerchen verschwunden («Seven Chances»). Dieser Hokuspokus-Gag in Zauberer-Fingerfertigkeit des Auswechselns suggeriert uns hier plastisch und farblich einen Vogel- oder Bienenschwarm, der sich auf Essbares stürzt, das dann in Sekundenschnelle zertrennt, aufgelöst wird und verschwindet. Aus der Metapher resultiert das Komische.
Deutung, Bedeutung, Umdeutung: Die Lokomotive stürzt über die brennende Brücke in den River Rock («The General»). Zwei, drei Dampfstösse gibt die umsorgte Maschine von sich, optische Verzweiflungsschreie. In einer weitern Einstel-

lung verendet sie zischend. Die emotionelle Deutung erzeugt feinen Humor. Beim Fischen dient ein Tennisschläger zuerst als Kescher, zwei Schläger als Doppelrost und darauf – nachdem das Geflecht durchgebrannt – als Zange («Balloonatics»). Andere Bedeutung geben löst das Komische aus. Das alles wird nicht montiert – auf die Art, wie etwa Eisenstein deutet – sondern spielt sich im selben Bild ab, bei unbewegter Kamera. Auch in folgendem Beispiel.
Keaton wirft einer Schönen auf der Galerie einen schriftlichen Heiratsantrag zu. Während er an der Garderobe steht, flattern die weissen Fetzchen seines Antrages zum obern Bildrand herein. Keaton schlägt den Kragen hoch und macht sich davon. Aus dieser Umdeutung in Schneefall resultiert nicht nur Komik, sondern auch Bedeutung, nämlich der Hinweis auf seinen Seelenzustand («Seven Chances»).
Der Widersinn: Angelernte Verhaltensweisen oder Konventionen strapaziert Keaton bis zum Widersinn. Die Absurdität des Nonsens ist bei ihm ein beliebter Auslöser der Heiterkeit. Auf der Kabine der Lokomotive steht Buster in bekannter Pose: Schräg vorgeneigt, die flache Hand über die Augen gelegt, späht er in die Ferne und Zukunft («The General»). Was hier noch sinnvoll scheint, wird nachts in einer Badewanne auf dem Meer zum Unsinn («The Boat»). Dasselbe ist zu sagen, wenn er nächtlich bei Windstärke 10 mit brennender Kerze und Regenschirm auf Deck geht («The Boat»). Mit einer lebensgrossen Photographie von W. S. Hart auf Pappe hält er einen ganzen Spielsalon in Schach. Alles hebt die Hände. Einzig ein Betrunkener merkt die Täuschung («The Frozen North»). Auf einem Schiff soll alles schwimmtüchtig sein, nicht? Buster wirft den Anker aus, der – schwimmt!
Surrealismus: Mit seinem Nonsens gibt Keaton dem Werk stellenweise surrealistische Züge. Das missratene Fertighaus («One Week»), ein New Yorker Subway-Exit auf einer weiten, schneebedeckten Ebene («The Frozen North») sind kafkaeske Anblicke. Der Wegweiser im Polargebiet «Nordpol: 3 Meilen nach Süden» («The Frozen North») verrät dieselbe überbordende Phantasie wie sein «Show-down« in einem Wäschegeschäft in Los Angeles («Go West»).
Die Mittel der Fortbewegung: Buster assoziiert sich gern mit mehr oder weniger ungewöhnlichen Fortbewegungsmitteln: Velos, Motorrädern, Autos, Schiffen, Booten, Lokomotiven, fahrenden Betten, Ballons, fliegenden Bäumen. Er gewinnt dadurch nicht nur Partner, die ihm ganze Reihen von Gags ermöglichen, sondern auch Erweiterungen seiner Persönlichkeit. Die Dinge und Maschinen, die er benützt, werden lebendig. Keaton wird eins mit ihnen, er veredelt sie: Eine offene Limousine wirkt erst formvollendet, wenn Keaton am Steuer sitzt, aber auch Keaton wirkt durch sie elegant angezogen («Seven Chances»).

Keaton, der Speer

Keaton ist ein ausdauernder, zielgerichteter Mensch. Die Bewegung im Bild charakterisiert ihn so. Er rennt nicht nur ausgreifend während Minuten, ohne seine Reserven zu erschöpfen, sondern vor allem zielgerichtet wie ein Speer durchs Bild.
Schwenks und Travellings zum Verfolgen der Bewegung sind bei Keatons Filmen zu zählen, also recht selten. Wenn er sich horizontal, also quer zum Zuschauer, durchs Bild bewegt, nimmt die Kamera meistens starr Etappen seines Laufes auf: Er rennt links ins Bild, horizontal nach rechts zum Rahmen hinaus und kommt in der nächsten Einstellung wieder von links herein. Während also Keaton vor uns vorbeiläuft, scheint die Kamera immer nachzugreifen. Der Lauf wird gedehnt, weil die Bewegung ausserhalb des Bildrahmens imaginär gross ist. Dadurch wird der Speer machtvoll, drängt gerichtet auf ein (noch unbekanntes) Ziel hin. Das ist auch bei recht gemächlichen Bewegungen der Fall, zum Beispiel beim Jagdspaziergang («The Battling Butler») oder bei der Rolltreppe («The Electric House»). Während der imaginären Laufdistanz zwischen zwei Einstellungen kann Keaton die Kleider wechseln, Begleiter oder Verfolger mitlaufen lassen, die dann überraschend in der zweiten Einstellung erscheinen. Daraus resultiert das Komische.

Komisch wirkt auch, wenn der Speer in derselben Einstellung vom zielgerichteten Weg für kurze Zeit abweicht, um ihn sofort wieder aufzunehmen, ohne aus dem Rhythmus zu fallen, ohne die Geschwindigkeit zu vermindern oder gar anzuhalten beim Richtungswechsel. Auf der Flucht vor den bereits erwähnten Bräuten gelangt Keaton ans Wasser, stürzt sich hinein, schwimmt durch, rennt wie ein Hund spritzend ohne Halt weiter. Der leichte Umweg von der Zielgeraden wirkt komisch («Seven Chances»).
Keaton, der Millionärserbe, lässt sich zu seiner Angebeteten chauffieren. Würdig besteigt er am rechten Strassenrand den Wagen. Dieser wendet in elegantem Bogen an die linke Strassenseite, wo Keaton entsteigt. Später, nachdem er mit seinem Heiratsantrag abgeblitzt ist, geht er am Wagen vorbei und wandelt wie benommen nun horizontal nach rechts in seine Villa zurück («The Navigator»). Ganz abgesehen von einigen Überraschungen, welche durch diese Inszenierung ausgelöst werden, ist das ein schönes Beispiel, wie Keaton bedeutungsvolle Linien ins Bild zeichnet: Langsam spannt der Regisseur den Bogen («Wagen wenden vor dem Antrag»), der sich lahm entspannt; die Sehne des Bogens ist zugleich der Speer («der matt zurückgeschickt wird»).
Keaton verleiht Bewegungen nicht nur ein Ziel, sondern eine charakteristische Eigenschaft, wenn er sie typisiert. Er rennt in der Diagonale des Bildes einen Abhang hinunter. Felsblöcke verfolgen ihn. In der typischen Art eines Torhüters wirft sich Keaton zur Seite, aber nicht, um ein Geschoss zu fangen, sondern einem zu entwischen. Dieser «reziproke Torhüter» entfesselt das Komische («Seven Chances»).

Keatons Gag-Montage

Der einfachste Gag heisst: «Bum!» Keaton verschmäht es selbstverständlich nicht, diese Art Primitiv-Gag zu verwenden: Auch er lässt sich fallen, und wir lachen. Wie er jedoch dieses «Bum!» artikuliert, macht allerdings seine besondere Note aus.
Durch Herausschneiden eines wesentlichen Handlungsteiles entsteht eine Ellipse, die häufig zu komischen Zwecken eingesetzt ist. Keaton sitzt mit einem Mädchen in der Geisterbahn. Abblendung. Aufblendung. Er fährt mit ihr aus dem dunkeln Tunnel heraus, ramponiert, mit blauem Auge («Balloonatics»).
Ein Beispiel, wie der Regisseur aus einer Überblendung das Komische bezieht: Keaton besteigt im Klub seinen Wagen. Wie er abfahren will, blendet der Film über vor das Haus seiner heimlich Geliebten, wo er in derselben Pose eben angekommen scheint und aus dem Wagen steigt. Bewegt hat sich das Auto nie, nur der Hintergrund hat gewechselt. Die Überblendung ist so etwas wie eine Visualisierung der Eile, der Direktheit, des «sich stehenden Fusses an einen andern Ort Begebens» («Seven Chances»).
Der Schnitt überlistet die Zeit und den Raum, er überlistet auch Keaton. Dieser befindet sich im Kinosaal und begibt sich auf die Bühne in ein Zimmer des Filmbildes hinein. Schnitt. Der Handlungsort des Films wechselt ins Freie. Was Wunder, wenn es Keaton bei dieser Operation überschlägt. Das wird nun abwechslungsreich abgewandelt. Ein Beispiel noch: Keaton springt kopfvoran ins Meer. Schnitt. Er landet und steckt kopfvoran im Schnee («Sherlock Junior»).
Keaton beherrscht alle Variationen, Gags aus verschiedenen Einstellung zu konstruieren. Ein Beispiel («Sherlock Junior») soll stellvertretend zeigen, welch köstliche kleine Geschichte er zu montieren imstande ist.
«Buster wischt im Foyer eines Kinos einen Haufen Abfälle zusammen. Zuerst kann er sich eines klebrigen Papiers nicht entledigen. Hübsch, den Bemühungen in dieser kleinen Szene zuzusehen! Doch damit wird das Publikum erst für den grossen Gag angewärmt. Dann befreit sich Keaton vom Papier, schlagartig, elegant, präzis, als hätte er schon längst gewusst wie. Das ist ein erster Höhepunkt. Das Publikum lacht. In dieser Atmosphäre beginnt der Gag.
1. Keaton – das wissen wir aus der vergangenen Handlung – besitzt zwei Dollarno-

ten und benötigt eine dritte. Diese entdeckt er plötzlich im zusammengewischten Abfallhaufen. Befriedigt steckt er sie ein. Eine Frau kommt von rechts gelaufen und durchsucht die Abfälle. Sie beschreibt, was sie sucht. Keaton kontrolliert heimlich, ob die Beschriebung auf seine gefundene Note zutreffe. Zögernd händigt er sie schliesslich aus.
2. Kaum ist die Frau verschwunden, erscheint eine zweite auch von rechts und durchsucht ebenfalls die Abfälle. Flink beschreibt Keaton ihr die Banknote und – als die Frau bejaht – übergibt ihr spontan eine seiner Dollarnoten.
3. Die Frau enteilt. Ein Mann in Möbelpacker-Format erscheint aus der Mitte des Hintergrundes. Auch er beginnt zu suchen. Keaton drängt ihm eilig seine letzte Note auf. Der Mann aber fetzt sie verachtungsvoll zur Seite, sucht weiter im Abfall, liest eine Brieftasche auf, greift sich ein Bündel Banknoten heraus, das er genüsslich aufblättert, und entschreitet zufrieden ...»
Die Geradlinigkeit, die Repetition, die Variationsbreite, die Kulmination durch Umkehrung machen diesen Gag klassisch. Hansjakob Belser

Literaturhinweis (Auswahl):

Rudi Blesh: Keaton, Collier Books, New York 1971; Jean-Pierre Coursodon: Buster Keaton, Cinéma Club, Seghers, Paris 1973; Jean-Pierre Coursodon: Keaton et Cie, Seghers, Paris 1964 (Cinéma d'aujourd'hui 25); Klassiker der Filmkomik, Cinema 66/67, Adliswil 1972; Buster Keaton: My Wonderful World of Slapstick, George Allen & Unwin Ldt., London 1967; Marcel Oms: Buster Keaton, Serdoc, Lyon 1964 (Premier Plan 31); David Robinson: Buster Keaton, Cinema One, Secker & Warburg, London 1969.

Keaton-Filme, die in der Schweiz im Verleih sind:

Kurzfilme: One Week (1920), Neighbors (1920), The Haunted House (1921), The Goat (1921), The Electric House (1921), The Playhouse (1921), The Boat (1921), The Paleface (1921), Cops (1922), My Wife's Relations (1922), The Blacksmith (1922), The Frozen North (1922), Daydreams (1922), Balloonatics (1922); alle bei Monopol-Films AG Zürich.
Langfilme: The Three Ages (1923), Our Hospitality (1923), Sherlock Jr. (1924), The Navigator (1924), Seven Chances (1925), Go West (1925), Battling Butler (1926), The General (1926), College (1927), alle bei Monopol-Films AG, Zürich; Steamboat Bill jr. (1927), bei Majestic Films, Lausanne; The Cameraman (1928), bei Victor Film, Basel.

Schweizer Filmwochenschau in Magazin-Form

Die Schweizer Filmwochenschau als reine Aktualitätenschau existiert nicht mehr. An deren Stelle ist das «Magazin» der Filmwochenschau getreten. Seit 1968 waren Bemühungen im Gange, für die Wochenschau eine neue Formel zu finden. Direktor Max Dora und Redaktor Dr. Peter R. Gerdes glauben sie in der Magazin-Form gefunden zu haben. Ein sechs- bis siebenminütiger Filmbeitrag soll sich in einer ausgewogenen Mischform von Unterhaltung, Information und Dokumentation mit einem einzigen Thema befassen. Seit Januar 1973 hat die Wochenschau ausschliesslich Ausgaben in dieser Form gebracht. Die Magazin-Form wird seit der Neustrukturierung der Wochenschau im Frühjahr zielstrebig verstärkt. Die Möglichkeit, mit externen Realisatoren Filme zu produzieren, führte zu einer grösseren Vielfalt von Thema, Stil und Aussage.