

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 21 (1979)
Heft: 108

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 23.05.2025

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



BURT LANCASTER

IN EIGENER SACHE

Dokumentationen für den FILMMARATHON haben sich in dem Sinne nicht bewährt, als dass der Aufwand, für die kleine Auflage, viel zu gross ist. Deshalb haben wir beschlossen, es wieder anders zu versuchen: die Dokumentation zum 6. FILMMARATHON ist gleichsam in das Heft 108 unseres FILMBULLETINS eingebaut; BURT LANCASTER, Thema des FILMARATHONS, ist auch Hauptthema dieser Nummer. Es scheint uns grundsätzlich befriedigender über Dinge zu schreiben, zu denen sich der Leser auch eine eigene Anschauung bilden kann, obwohl wir es ebenso grundsätzlich falsch finden, nur der Aktualität nachzueilen – und damit die Wahl der Beiträge der Fremdbestimmung durch marktorientierte Einflüsse zu überlassen!

Mindestens einigen unserer Leser – und wir hoffen, dass es eher viele sind – dürfte es möglich sein, die Beiträge zu LANCASTER, auch im Lichte der unmittelbaren und eigenen Erfahrung zu lesen – einige Besucher des 6. FILMMARATHONS werden bei dieser Gelegenheit das FILMBULLETIN erst kennen lernen: uns scheint beides eine gute Sache zu sein.

Und für die Leser, die den BURT LANCASTER nicht so mögen, gibt es in diesem Heft ja noch ein paar andere Beiträge.

Mit guten Grüßen

KFZ



Max Schreck in Murnaus „Nosferatu“. 1922

Für Nummer 109 FILMBULLETIN in Arbeit ist ein längerer Beitrag über FRIEDRICH WILHELM MURNAU, eine ausführliche Besprechung des Films von Werner Herzog NOSFERATU – und und den neuen Film von Alain Tanner werden wir hoffentlich auch nicht unbeachtet lassen.



Nr. 108 / März 1979 / 21. Jahrgang

Film bulletin

BURT LANCASTER	Gedanken, wenn nicht gar Be- kenntnisse eines "LANCASTER Fans"	5
	Star mit Facetten	7
Texte zu "Mara- thon"-Filmen	SCALPHUNTERS	15
	VALDEZ IS COMING	16
	THE CHILD IS WAITING	20
	CONVERSATION PIECE	21
"Lancaster"- Daten	Kleine Filmografie	25
	Daten der besprochenen Filme	26
FILM- BESPRECHUNGEN	MESSER IM KOPF	27
	THE CHEAP DETECTIVE	28
	BLUE COLLAR	33
JEAN RENOIR	Jean Renoir 1895-1975	35
	Renoir und die Technik	36

Herausgeber:	Kath Filmkreis Zürich Postfach 2394, 8023 Zürich
Redaktion:	Walt Vian
Schriftsatz:	Ruth Hahn
Gestaltung:	Leo Rinderer-Beeler
Fotos:	Unartisco, Majestic, 20th Fox
Druck:	Rotag AG Langstrasse 94, 8026 Zürich 4

KURZ BELICHTET

ALAIN TANNERS neuer Film, auf den wir in FILMBULLETIN 106 unter dem Titel "Contre Coeur" hingewiesen haben, scheint nun, nach einigem hin und her, definitiv den Titel MESSIDOR zu tragen - er soll ab 16. März in Zürich laufen.

RAYMOND CHANDLER UND DER AMERIKANISCHE FILM NOIR, eine Retrospektive des FILMPODIUMS der Stadt Zürich. Die Filme des Hauptprogramms laufen jeweils Montags im Kino Movie ab 19. März. Zur Vorführung gelangen einstweilen: THE BIG SLEEP; MURDER MY SWEET; OUT OF THE PAST; FORCE OF EVIL; LADY IN THE LAKE; DOUBLE IDENTITY. Im Ergänzungsprogramm - Kino Movie jeweils Fr/Sa. 12.15 und 23.00 h - laufen ua. THE MALTSESE FALCON; LADY FROM SHANGHAI; WHITE HEAT; TOUCH OF EVIL.

PIER PAOLO PASOLINI: FREIBEUTERSCHRIFTEN; Quartheft, Verlag Klaus Wagenbach Berlin. (Erhältlich durch den Buchhandel) "Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft. Aus dem Italienischen von I. Eisenhardt. Mit einer Biografie und Anmerkungen von A. Haag sowie einem Vorwort von M-A. Macciocchi." (Die Biografie befasst sich vorwiegend mit dem Schriftsteller Pasolini.) Wir werden darauf zurückkommen - einstweilen sei der Kauf empfohlen.

DEUTSCHE FILME 1977; Herausgegeben vom Deutschen Institut für Filmkunde in Wiesbaden - wo es auch für DM 15.-- zu beziehen ist. Zusammen^{gestellt} wurde die knapp 100 seitige Verfielfältigung von Rüdiger Koschitzki. Die deutsche Produktion der abendfüllenden Filme des Jahres 1977 sind darin faktenmässig und ohne kritische Wertung dokumentiert - das heisst: rund 65 Filme sind mit allen Daten erfasst, zu "lesen" gibt es nichts. Für den Leser bringt das demnach nicht viel; wer aber gelegentlich Daten nachschlagen muss und gerade immer das was er sucht, in den Quellen die er konsultiert, vermisst, der weiss eine solche Datensammlung - die natürlich erst sinnvoll wird, wenn sie über Jahre und Jahrzehnte vorliegen wird - zu würdigen. Bei Bergmans DAS SCHLANGENEI - um nur ein Beispiel rauszugreifen - gibt es zwei volle A4 Seiten Daten, für Masken und Frisuren allein haben 22 Leute gearbeitet und deren Namen stehen da. 30 Seiten Namensindex bilden eine sinnvolle Ergänzung. Es bleibt zu hoffen, das das damit Begonnene in Zukunft (wie in die Vergangenheit, die aufzuarbeiten wäre, zurück) weitergeführt werden kann.

GEDANKEN, WENN NICHT GAR BE- KENNTNISSE EINES "LANCASTER-FANS"

Ich will sicher keinen 'Fan-Club' gründen. Aber eben, bei einem lieb gewordenen Buch ist es einfach: Man kann es aus dem Gestell nehmen, wieder und wieder nachlesen, und beim Film?

Gut, jetzt können wir etwas ähnliches tun: Zum 6. Film-Marathon gehen und Filme mit BURT LANCASTER sehen! Filme mit ihm machen immer wieder Freude – obwohl die Auswahl sehr gering ist: Immerhin, ist es etwas...

Und eben diesen BURT zu 'ordnen' fällt schwer – um so mehr, als er in vielen Filmen mitgespielt, viele Rollen übernommen hat – erstmals in THE KILLERS, 1946. Schwer fällt es auch, wenn ich an die vielen Regisseure denke, für die er gearbeitet hat. Einige wenige nur seien genannt: Frankenheimer, Visconti, Altmann, Poliak, Brooks, Aldrich, Cassavettes. Dass so namhafte Regisseure ihn engagierten – das sagt doch auch etwas aus.

Und wenn ich so mich erinnere – leider kann ich den Film nicht aus dem Gestell nehmen und nachsehen... – an den immer wieder gern gesehen VERA CRUZ, wo BURT in guter Gesellschaft von gar vielen Helden besteht und gar nicht abfällt – so unterstreicht das weiter noch die Schwierigkeit ihn 'einzuordnen'.

Man findet bei BURT nicht viel über Ehegeschichten und Skandale. Macht es das wohl aus, dass er vom Zirkus kam, und dass er bis ins hohe Alter alle Rollen ohne irgendwelche 'Ersatzmänner' (Doubles für die Stunts) gespielt hat?

Beispiele? Viele Filme könnte ich erwähnen – etwa IL GATTOPARDO, wo er den Fürsten von Salina spielt – oder etwa THE YOUNG SAVAGES – oder eben die Filme vom Film-Marathon. Viele gegensätzliche Rollen – und doch, ein Beispiel etwas näher betrachtet: Im Film ALCATRAZ – der über den Fall des Gefangenen Robert Stroud berichtet – spielt Burt Lancaster den Gefangenen überzeugend, ruhig und bewusst, so intensiv und doch so ganz natürlich – gewöhnlich fast. Und Burt hat gerade über seine Rolle in diesem Film, Aussagen gemacht, die für viele seiner Filme gelten. Zu Robert Stroud, dem Gefangenen, den er spielte, meint er: "In seiner Einzelzelle, von der Umwelt abgeschlossen, begann Stroud zum ersten Mal in seinem Leben zu denken. Während die andern Gefangenen über ihr verpfushtes Dasein nachdachten, brachte er sich indessen die Vogelkunde, die Mathematik, Sprachen, das Malen und juristische Kenntnisse bei. Und das in einer Welt, die nur wenige Quadratmeter gross ist". Und weiter: "Fast an jedem Tag, an dem wir den Film drehten, fragte mich irgendjemand, weshalb ich gerade eine derartige Rolle spiele. Die Antwort liegt auf der Hand. Man kann den

Fall Robert Strous nicht ohne Entrüstung zur Kenntnis nehmen. Ich war über die Gefängnisbürokratie empört, die es ablehnt einen Mann zu entlassen, der von allen kriminellen Impulsen befreit ist, wie es Strouds neueste Untersuchungsergebnisse beweisen. Ich betrachte unseren Film als einen Kommentar zum Strafsystem in den Vereinigten Staaten". Zwei Aussagen nur, von Burt Lancaster, wo es noch viele andere geben würde. Doch mir scheint, diese Haltung geht durch viele seiner Filme und Burt ist dieser treu geblieben. Ich kenne wenige oder keine Filme - in denen er 'abfällt'.

Und wenn ich denke, dass Burt 1946 in seinem ersten Film mitspielte, und zurückdenke als der Filmkreis begann, so ist es begreiflich, dass es bei uns 'Burt-Fans' gab (die gar das breite Lancaster-Lächeln nachahmen wollten!)



und wohl noch weiter geben wird... denn irgendwie scheint mir, wenn Burt mitwirkt - steht schon ein 'Gütezeichen' mit dabei! Natürlich BURT LANCASTER ist nicht der Einzige... Noch viele weitere Darsteller, Schauspielerinnen, Drehbuchautoren, Regisseure, Kameralleute und was weiss ich, gibt es, bei denen es eine Lust wäre 'nachzulesen'... und damit die Möglichkeit auf viele lange Jahre hinaus Film-Marathons durchzuführen - das wünsch ich nicht nur mir, sondern auch allen andern "Fans"!

Eugen Waldner

STAR MIT FACETTEN

Kinogänger meiner Generation haben BL* nicht nur via Kinoleinwand, sondern vor allem auch via Fernsehapparat kennengelernt. Als wir, mit sechzehn, Mitte der 60er Jahre kinoreif wurden, war Burt L. bereits fünfzig, seit 20 Jahren ein Star, hatte in jedem denkbaren Genre gearbeitet (mehr als vierzig Filme, von Krimis, Western, Piraten-, Zirkus-, historischen Filmen über Literatur- und Bühnenverfilmungen bis Viscontis GATTOPARDO) und sollte noch um die zwanzig weitere in ähnlich thematischer Vielfalt vor sich haben. Heute ist BL 66 Jahre alt, und vor kurzem konnte man ihn in seinem neuesten Film, GO TELL THE SPARTANS, in gewohnter Verve sehen.

BL's Name, ruft unterschiedlichste Assoziationen wach: Kinogänger mit "gehobeneren Ansprüchen" werden ihn in den letzten Jahren wahrscheinlich

* (BL steht selbstverständlich für Burt Lancaster)

als den einsamen Professor aus Viscontis CONVERSATION PIECE oder als adeligen Grundsbesitzer aus Bertoluccis 1900 kennen gelernt haben, vielleicht sogar noch aus einem Western, als gewitzten Mythenmacher Ned Buntline in Altmans BUFFALO BILL. Die anderen, die nicht nur der Kultur halber ins Kino gehen, kennen ihn auch von einer weiteren Seite: als zwiespältigen 'Moses' in der gleichnamigen italienischen Produktion, als alternen Sheriff in VALDEZ IS COMING, als vielgeplagten Flughafenchef in AIRPORT, als resignierten CIA-Agent in SCORPIO, als aus dem Gefängnis entlassener Ex-Polizisten in MIDNIGHT MAN, . . . etc. etc.

Diese Vielfalt der Rollen, die sich in der kleinen Auswahl von Filmen aus den letzten Jahren zeigt, ist charakteristisch für BLs ganzes schauspielerisches Schaffen. Seine Star-Karriere ist in solch breiter Fächerung eine der eigenartigsten, die Hollywood kennt, insofern BL nicht zu jenen Schauspielern gehört, die von Anfang an durch starke Wandlungsfähigkeit, ausgeprägte Persönlichkeit und aussergewöhnliche Austrahlungskraft zu beeindrucken vermochten (ich denke etwa an einen Schauspieler wie Henry Fonda). 'Big Burt', wie er bezeichnenderweise auch genannt wird, überzeugte vor allem durch seine massive physische Präsenz, durch eine eindringliche, unzerstörbar scheinende Körperlichkeit. Der markante Kopf, die trotzigen Kiefer, die hellen Augen, der athletische Körper machten gerade den jungen BL zu einer Art "Mister Scandinavia", dessen Physis durch jahrelange Arbeit als Trapezkünstler im Zirkus geprägt worden war. Sein Aussehen war bestimmend für einen grossen Teil seiner Rollen, besonders in einer ersten Periode seiner Karriere und die Vorstellung, dass er einmal in Visconti-Filmen Hauptrollen spielen würde, wäre damals so absurd gewesen wie heute der Gedanke, Charles Bronson im nächsten Bergman-Werk einzusetzen.

ANFANG UND ERFOLG

Sein Debut war typisch: in THE KILLER von R. Siodmak, nach einer Geschichte von Hemingway, spielte er einen schwedischen Boxer, der sich aus kriminellen Machenschaften lösen will und nun umgebracht werden soll. Dumpf und fatalistisch erwartet er sein Schicksal. Siodmak und Hemingway sind in diesem Zusammenhang bezeichnende Namen und werfen ein Licht auf den Typus, des 'touch guy', den BL fürs nächste zu verkörpern hatte, nachdem THE KILLER zu einem beachtlichen Erfolg geworden war und L somit den Einstieg in Hollywood geschafft hatte. Er war nun 33 Jahre alt.

Es folgten Filme wie DESERT FURY, BRUTE FORCE von J. Dassin, der damals wegen seines brutalen Realismus (Zuchthauswelt) schockte, aber L zum endgültigen Durchbruch verhalf, SORRY, WRONG NUMBER, und KISS THE BLOOD OF MY HANDS. In dieser Phase galt L. als wenig ausdrucksvoller Schauspieler, eher undifferenziert und ohne Nuancen, mit





charakteristisch-steinernem Gesicht und eckigem Habitus. Von wenig wohlwollenden Kritikern wurde der Filmtitel BRUTE FORCE sogar zur Beschreibung seiner Anziehungskraft aufs Publikum benutzt (etwa als 'brutale, gewalttätige' Ausstrahlung zu übersetzen).

Mit Arthur Millers Bühnenstück ALL MY SONS, verfilmt von Elia Kazan, wich L zum erstenmal von seinem gewohnten Image ab und setzte es gegen den Widerstand seines Agenten durch, die Rolle von Chris Keller zu übernehmen, eines sensiblen Idealisten, der seinen Vater (Edward G. Robinson) als verbrecherischen Kriegsgewinnler entlarvt. Der Film wurde, wie man L vorausgesagt hatte, kein finanzieller Erfolg, doch für ihn waren vor allem die politischen Dimensionen des Stücks wichtig.

DER AKROBAT AUF DER LEINWAND

Nach einigen weiteren Kriminalfilmen (CRISS CROSS, ROPE OF SAND) produziert Lancaster, der sich in der Zwischenzeit mit seinem Freund Harold Hecht zu einer eigenen Produktionsgesellschaft zusammengetan hatte, THE FLAME AND THE ARROW (in Co-Prod. mit Warner Bros), welcher ihm eine neue Ausdrucksmöglichkeit bot, die des "swashbucklig hero", des säbelrasselnden Helden in Abenteuerfilmen. Wie im späteren THE CRIMSON PIRATE (1952) hatte er hier Gelegenheit, mit seinen Akrobatenkünsten aus der Zirkuszeit, zusammen mit dem ehemaligen Partner Nick Cravat, zu brillieren. THE FLAME AND THE ARROW (von Jacques Tourneur) ist ein vergnügliches Spektakel, in welchem BL auf den Spuren des von ihm bewunderten Errol Flynn wandelte, oder besser ritt: Er spielte, augenzwinkernd, eine Art Robbin Hood im mittelalterlichen Oberitalien, und mit waghalsigen Kunststücken (ohne stunts) hält er die Zuschauer in Atem.

Sechs Jahre später produzierte er - folgerichtig - den Zirkusfilm TRAPEZE, in welchem er als Trapezkünstler (Partner sind Gina Lollobrigida und Tony Curtis) wieder den grössten Teil der ausserordentlichen Action-Szenen ohne Double bewerkstelligte und dem Film eine faszinierende Authentizität verlieh.

MINDERHEITEN NICHT NUR ALS STATISTEN

Dazwischen lagen unter anderem seine ersten Western, VENGEANCE VALLEY (1952, Regie: Richard Torpe) und die Verfilmung der Lebensgeschichte des berühmten indianischen Mehrkämpfers und Olympiasiegers Jim Thorpe. JIM THORPE - ALL AMERICAN (von Michael Curtiz) gilt als einer der besten Filme über die Welt des Sports und L war stolz auf diese Rolle, nicht nur, weil er einmal mehr seine Fähigkeiten als Athlet unter Beweis stellen konnte, sondern auch, weil ihn die Indianerfrage zu beschäftigen begann. Drei Jahre später setzte er sich erneut mit dem Thema auseinander: APACHE, eine erster Film mit Regisseur Aldrich, ist einer der bedeu-

tendsten Indianerfilme, weil er, trotz eines verwässerten Kompromiss-Happy ends (auf Druck des Verleihers United-Artist, dem Lancaster-Hecht schliesslich nachgaben), von der üblichen Darstellung der Indianer abweicht und den Zuschauer ohne weisse Identifikationsfiguren mit dem Elend eines entwurzelten Indianerpaares konfrontiert. Als blauäugiger Angelsachse war L nicht unbedingt für die Rolle des rebellierenden Apachenkriegers Massai prädestiniert, doch es gelang ihm, den eisernen Willen und den verzweifelten Ein-Mann-Krieg des Indianers überzeugend zu verkörpern.

Mit ULZANA'S RAID, zwanzig Jahre später (wieder von Aldrich), sollte er das Thema erneut aufnehmen, in einer zwiespältigen und brutalen Darstellung des zerstörten Verhältnisses zwischen Indianern und Weissen, ebenso in THE UNFORGIVEN (1960) von John Huston, einem wunderschönen Western, der hingegen - nicht ganz verständlich - auch schon als indianerfeindlich bezeichnet wurde. THE SCALPHUNTERS (1968) und VALDEZ IS COMING (1971) berühren ähnliche Aspekte in bezug auf andere Minderheiten.

DURCHBRUCH INS CHARAKTERFACH

Doch zurück in die 50-iger Jahre: Noch vor APACHE versuchte L wieder einen Ausbruch aus dem Rollenklischee: Als Wendepunkt in seiner Karriere gilt Daniel Manns COME BACK LITTLE SHEBA (1953, nach einem Bühnenstück von Willian Inge). Um die Rolle des alternden Doc Delaney zu erhalten, musste L seinen ganzen - in Hollywood berühmten - Starrsin mobilisieren, da er für die Charakterisierung eines willensschwachen Alkoholikers, der an einer kaputten Ehe scheitert, völlig ungeeignet schien. Doch es lohnte sich; er bewältigte die Rolle mit Erfolg und sie wurde zum Ausgangspunkt für eine lange Reihe von Charakterdarstellungen in hervorragenden Filmen. Die nächsten zehn Jahre ungefähr wurden zu Ls interessantester Schaffensperiode. Seine schauspielerischen Höhepunkte fand er zwischen 1953 und 1963; in dieser Zeit erhielt er dreimal den Filmkritikerpreis: für FROM HERE TO ETERNITY (welcher ihm auch eine Oskarnomination einbrachte). ELMER GENTRY und THE BIRDMAN OF ALCATRAZ.

Im gleichen Jahr wie COME BACK... fand er eine seiner schönsten Rollen in Zinnemanns FROM HERE TO ETERNITY, wo er sich inmitten einer ausgewählten Schauspielergilde profilierte (Deborah Kerr, Donna Reed, Montgomery Clift, Frank Sinatra, Ernest Borgnine). Die für die damalige Zeit ausgesprochen gewagte Liebesszene am Strand zwischen Lancaster und Kerr machte Filmgeschichte.

Nach einem weiteren Western - als lebenslustiger Schurke in VERA CRUZ - versuchte er sich mit THE KENTUCKIAN (1955) erfolglos als Regisseur (eine zweite Regiearbeit wagte er erst wieder Jahre später mit THE MIDNIGHT MAN).

Die nächste grosse Rolle hatte er in Daniel Manns THE ROSE TATTOO (nach Tennessee Williams), wo er als vitaler, gutmütiger, etwas linkischer

Lastwagenfahrer sich neben seiner aussergewöhnlichen Partnerin Anna Magnani zu behaupten wusste. Hier zeigte sich auch deutlich sein Talent zum Possenreisser, zum grosstuerischen, charmanten "con-man", eine Spitzbubenseite, die er in andern Filmen ausbaute, speziell als fröhlicher Schwindler Starbuck in THE RAINMAKER (1957, mit Katherine Hepburn). Es folgten im selben Jahr John Sturges GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL mit einem soliden, ernsthaften BL als Wyatt Earp und der selbstproduzierte SWEET SMELL OF SUCCESS (unterdessen gehörte auch James Hill zur Hecht-Hill-Lancaster Company): Ein düsterer Film mit L als bösartigem, korruptem Zeitungskolumnist.

Nach weniger Erfolgreichem schlug mit ELMER GANTRY (1960, Richard Brooks), der ihm zu Recht den Oscar bescherte, Ls Sternstunde: Er setzte damit einen Höhepunkt in seiner Karriere, den er bis heute nicht überboten hat. ELMER GANTRY ist eine scharfe Attacke gegen Sektenunwesen und kommerzialisierte Religion. L spielt den aalglatten, redegewandten Laienprediger und ehemaligen Spieler, der die Weingärten des Herrn weitaus einträglicher findet als die Spielkasinos und er spielt ihn mit mehr sympathisierender Toleranz als ursprünglich im Roman von Sinclair Lewis vorgesehen. Er tut dies mit einer solch wilden Vitalität und flammender Ueberzeugungskraft, dass Gentrys Charakterisierung durch die zwiespältige Ausstrahlung noch gewinnt.

Nach JUDGEMENT AT NUREMBERG (als Nazirichter Ernst Janning) arbeitete er in THE YOUNG SAVAGES (1961) zum erstenmal mit John Frankenheimer zusammen, einem routinierten Thriller-Regisseur, und einem der wenigen, der bei Dreharbeiten mit dem schwierigen und eigensinnigen L friedlich umzugehen wusste. Von ihm stammen, ebenfalls mit L, BIRDMAN OF ALCATRAZ, SEVEN DAYS IN MAY, THE TRAIN und THE GYPSY MOTHS. Davon ist BIRDMAN OF ALCATRAZ wohl der interessanteste, als eigenständiger Film und auch in Bezug auf Ls Part. Er beruht auf der authentischen Geschichte des Mörders Robert Stroud, der den grössten Teil seines Lebens im Gefängnis verbrachte (unter anderem lange Jahre in Einzelhaft auf Alcatraz), dort ornithologische Studien betrieb und zu einem anerkannten Fachmann für Vogelkrankheiten wurde. Lancaster verkörperte Stroud mit grosser Einfühlungskraft. Er hielt mit seinem Engagement gegen diese Art von Strafvollzug nicht hinter dem Berg. Auch mit Cassavetes A CHILD IS WAITING (1963), über die Probleme behinderter Kinder, rechnete er von vornherein nicht mit finanziellem Erfolg. Das Thema hatte Vorrang.

Als eine Art Schlusspunkt dieser schauspielerisch erfolgreichsten Dekade kann Viscontis IL GATTOPARDO betrachtet werden (als Produzent hatte er weniger Erfolg - die Hecht-Hill-Lancaster Company war unterdessen aus finanziellen Gründen und wegen Differenzen unter den Beteiligten eingegangen). Visconti war auf amerikanische Unterstützung angewiesen und brauchte als Zugpferd einen der Grossen Hollywoods. L, wie immer allem neuen gegenüber enthusiastisch, stimmte zu und spielte den Fürsten Salina zu Viscontis Zufriedenheit. Visconti glaubte, zwischen L und dem Fürsten

Affinitäten zu entdecken, die L die Rolle leicht machten: "Aristokratisch, stark, grob, dann wieder romantisch, gut, mitfühlend, manchmal sogar dumm, vor allem aber mysteriös" (zitiert nach Tony Thomas "BL").

Jahre später, nach mehreren Filmen eher traditionellen Genres (wie zum Teil eingangs erwähnt), setzten die beiden ihre Zusammenarbeit im bereits erwähnten CONVERSATION PIECE fort, und der alte, weise Professor, der das Leben flieht und sich ganz der Kunst widmet, ist wohl eines der letzten Glanzlichter in Ls Karriere bis heute.

MINDE AND MUSCLES

Vom Boxer in Siodmaks THE KILLER bis zum Professor bei Visconti - der Kreis scheint sich nicht zu schliessen. Nicht nur Lancaster als Person, sondern auch seine Karriere hat mit dem breiten, eigenartigen Spektrum etwas Ungewöhnliches an sich. Da gibt es einerseits Regisseure wie Siodmak, Aldrich, Frankenheimer, ein bewährtes Action-Trio, da gibt es aber auch Cassavetes, Pollack, Perry, Bertolucci und eben Visconti, aber warum haben beispielsweise die grossen Alten Hollywoods - Ford, Hawks, Walsh, Hitchcock - für L nie Verwendung gefunden? Die Frage bleibt offen, Ls Karriere lässt sich im Ueberblick schwer deuten. Hier vielleicht einige Punkte: Nicht ganz unwichtig ist Ls Ruf als 'schwieriger' Schauspieler. Selbst wenn er nicht als Produzent beteiligt war, wollte er zu Regie und Drehbuch unbedingt sein Sagen haben, und es soll zu bedeutenden Krähen gekommen sein. Er behauptet von sich, dass er nie mit Hollywood Kompromisse geschlossen und dauernd für seine Integrität gekämpft habe. Ganz ohne Kompromisse scheint es nicht gegangen zu sein (etwa beim erwähnten Schluss von APACHE), aber dass L ein kämpferischer Geist und bis zu einem gewissen Grad ein Aussenseiter ist, trifft sicher zu. Er wagte sich, sowohl als Produzent als auch als Schauspieler, an politische und soziale Themen, die weder seinen Finanzen noch seiner Karriere besonders förderlich waren. Auffallend ist sein erfolgreiches Bestreben, sich vom Image des blossen Entertainers zu lösen, nicht etwa aus Kunstbeflissenheit (den Spass, den ihm zum Beispiel 'swashbucklers' bereiteten, ist aus den entsprechenden Filmen deutlich zu spüren), sondern weil er zu Recht überzeugt war, neben seiner rein physischen Erscheinung auch noch schauspielerische Dimensionen zu besitzen, die tiefer gingen, als es zu Anfang seiner Karriere scheinen mochte.

Pia Horlacher

Literatur:

- Tony Thomas: Burt Lancaster, Illustrated History of the Movies, 1975
- Joe Hembus: Westernlexikon
- 50 Super-Stars, compiled by John Kobal, 1974

TEXTE ZU "MARATHON"-FILMEN

THE SCALPHUNTERS

Ein nicht unbedeutender, ein wirklich guter Western! Ist es aber ein 'typischer' Burt Lancaster oder eben ein Film von Sydney Pollack? Diese Frage mag jeder Betrachter selber beantworten! Sie kann bei jedem Film gestellt werden. Wer dominiert wen oder was?

Von Sydney Pollack wissen wir, dass er ein gesellschafts-kritischer, sozial-engagierter Regisseur ist. Um nur an einige seiner Filme zu erinnern: THEY SHOORT HORSES, DON'T THEY?, THE WAY WE WERE, THREE DAYS OF THE CONDOR, THE SLENDER THREAD.

Doch engagiert ist ja auch Burt Lancaster - das zeigt die kleine Auswahl vom 6. Film-Marathon (bei dem leider ua. e i n Frankenheimer fehlt!).

Sydney Pollackbenützt (1967/68) THE SCALPHUNTERS, um ein Problem der USA anzugehen, das leider heute noch aktuell ist: die Rassenintegration. Die Geschichte: Burt Lancaster als weisser Pelzhändler. Indianer nehmen ihm die Felle ab, überlassen ihm aber ihren Gefangenen, einen davongelaufenen Negersklaven. Der meint mehr zu gelten - indem er sich als 'anders' ausgibt, oder so tut, als ob er in der Gefangenschaft so geworden wäre. Er verleugnet seine Rasse und macht sich dadurch lächerlich. Dem weissen Trapper insofern überlegen, als er lesen und schreiben gelernt und sich im Dienste seiner Herren Bildung angeeignet hat, ist es ihm dennoch nicht möglich, der Weissen Methode und Lebenspraxis anzunehmen - er benützt sein Wissen immer nur dazu, seine Unterdrückung zu lindern, nicht aber dazu, selbst der Ueberlegene zu sein. Bei einem Gemetzel zwischen Indianern und Scalpjägern sieht der Neger vorerst einmal zu. Später stellt er sich mal auf diese Seite mal auf die andere - ganz wie es ihm am vorteilhaftesten zu sein scheint. Er hat nur ein Ziel: nach Mexiko (wo die Sklaverei abgeschafft ist) in die Freiheit! Er weicht der Gewalt aus und wird deswegen als Feigling angesehen. Beim Ueberfall auf die Indianer sind "Lancasters" Felle den Scalpjägern in die Hände gefallen - und weil er seine Felle wieder haben will, verfolgt Burt Lancaster nun einfach diese Bande. Es kommt zur grossen Entscheidung, dann zum Zweikampf zwischen dem Pelzjäger und dem Anführer der Scalpjäger. Wiederum schaut der Neger zu - wird aber

herausgefordert und durch einen von ihm nicht gewollten Schuss zum Lebensretter. Doch der Pelzjäger verweigert ihm vorerst sein Pferd – bis die Indianer kommen. Dann zieht er ihn zu sich aufs Pferd und zusammen – vereint? – ziehen sie den Indianern nach, um nun wieder diesen, wie zu Beginn des Films, die Felle abzujauchen.

Gibt es nun – durch diesen gemeinsamen Ritt – keine Probleme mehr zwischen Schwarz und Weiss?

In seiner Art rollt der Film direkt und spannend ab – fast bis zum Ende. Doch der Schluss will und kann nicht überzeugen. Es ist, als ob der Film am Ende von seiner bisherigen Haltung abweichen würde – unverbindliche Versöhnung, ist das möglich?

Warum wohl hat Pollack diese unglaubliche Haltung geschildert? Ist er sich durch die Gesellschaft – in der er lebt, aus der er kommt – bewusst, dass die ehemaligen Sklaven im Grunde genommen halt doch nicht für voll genommen werden – halt einfach schwarz geblieben sind? Neigt auch er daher eher zu einem Kompromiss?

Die Schlussequenz gibt darüber ein wenig Auskunft: bei der Schlägerei im Morast verschwinden Rassenunterschiede, verschwindet schwarz und weiss!

Eine nicht unwichtige Haltung hat die Burt Lancaster Rolle; er jagt ja nicht nach "Scalps", zieht "nur" Tieren das Fell ab – fast spielerisch wirkt seine Figur; doch eine Gemeinsamkeit haben sie alle: sie wollen Macht und vor allem Geld.

Und wie gesagt: der Film wirkt realistisch bis zum Schluss – und fast könnte er einen Beitrag leisten – auch aufzuzeigen, dass es doch Gewalt braucht, um zum Recht zu kommen? – zur Lösung des Rassenproblems?

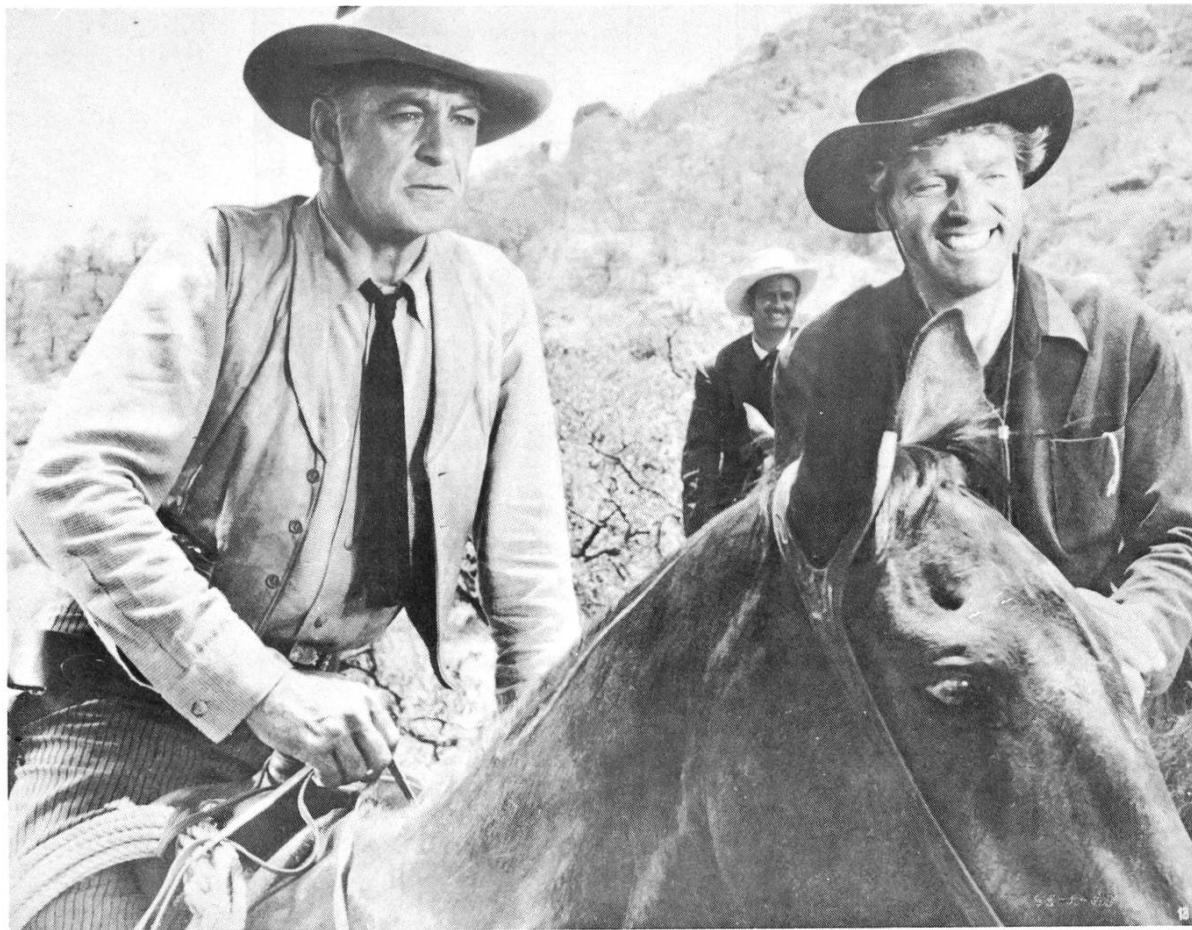
So gesehen, müsste man meinen, das Engagement Pollack's sei eher lau, nicht konsequent. Ist es aber nicht so, dass er selbst nur das weitergeben kann, was er in seinem Lande sieht und empfindet – und das ist sicher nicht eine korrekte, saubere Lösung, leider (immer noch nicht!).

Eugen Waldner

VALDEZ IS COMING

Der Anfang ist beinahe idyllisch: Frauen schwatzen, Kinder spielen, Männer stehen in Gruppen umher. Vereinzelt Schüsse fallen, ab und zu kracht eine Salve..Die Picknickstimmung lässt auf ein Schützenfest schliessen. Doch die Zeichen trügen, das scheinbare Spiel ist blutiger Ernst. Die angespannte Atmosphäre ist bloss Oberfläche: Die vermeintliche Schiessübung ist ein organisiertes Kesseltreiben auf einen des Mordes verdächtigen schwarzen Deserteur. Da taucht von irgendwoher eine zerlumpte Gestalt inmitten der adrett gekleideten Weissen auf, geduckt und unterwürfig wie ein streunender





Hund: ein mexikanischer Sheriff. Er erledigt die Schmutzarbeit, kann fast nicht anders, bringt das farbige Wild für die weissen Jäger zur Strecke. Erst dann merkt er, dass er getäuscht worden ist: das Opfer war unschuldig. Diese Szenen zu Beginn stellen deutlich den Gegensatz zweier grundverschiedener Lebenshaltungen heraus, einen Gegensatz, der mit Ablauf der Handlungen zusehens schärfer wird: der Antagonismus zwischen weisser Herrschaft und Demut der Farbigen. Im Vordergrund steht die beinahe klassisch zu nennende Story vom gedemütigten Sheriff, der sich an seinen Quälgeistern rächt: Bob Valdez (Burt Lancaster) sammelt für die Witwe des von ihm gutgläubig erschossenen Deserteurs, wird von den weissen Grossgrundbesitzern verhöhnt und buchstäblich gekreuzigt und entführt daraufhin die Freundin des weissen Anführers. Dieser hetzt nun mit seiner Bande den Sheriff kreuz und quer durch die zerklüftete Sierra, wobei im verzwickten Versteckenspiel schwer auszumachen ist, wer eigentlich wen verfolgt. Jedenfalls wird der Ruf: "Valdez kommt!" für ein gutes Dutzend Menschenjäger zum letzten Wort.

Die Dimensionen dieses zügig abrollenden Wildwest-Spektakels sind genau um jene Nuance verschoben, die daraus eine Parabel macht. Valdez ist Mexikaner und damit Angehöriger eines unterdrückten Volkes der "Dritten Welt". Somit erhält die persönliche Entwicklung des Sheriffs ein besonderes Gewicht: Wenn er an ein Kreuz gefesselt, sich davonschleppt und schliesslich zusammenbricht, so trägt er dieses Kreuz stellvertretend für sein Volk. Verdeutlicht wird das noch durch das zynisch-hoffnungslose Gespräch zwischen Valdez und seinem Freund, in dem sie beide die Rollen von weissem Herrn und farbigem Knecht übernehmen. Valdez erlangt sein Selbstbewusstsein erst auf der tiefsten Stufe der Erniedrigung: erst dann stellt er sich seinen Peinigern und greift, weil ihm ja nichts anderes übrigbleibt, zur Gegen Gewalt. Der Unterdrückte stemmt sich gegen seinen Unterdrücker, ist ebenbürtig und schliesslich sogar überlegen. Bemerkenswert ist auch das Verhalten der mexikanischen Desperados, die ihren weissen Chef bei der Verfolgung unterstützen: Obwohl Valdez den Mannschaftsbestand empfindlich lichtet, lernen sie ihn respektieren als Gleichwertigen Gegner. Schliesslich erkennen sie, dass sie ja alle Mexikaner sind, und wenden sich von ihrem Boss ab. Damit haben sie sich zwar noch nicht solidarisiert, aber immerhin ein neues Bewusstsein erfahren.

In diesem Film, dessen Titel vielleicht auch "Erwacht, Verdammte dieser Erde" lauten könnte, taucht ein durchwegs neuer Lancaster auf: Gang, Gebärde, Sprache - sie verleihen Glaubwürdigkeit und Durchschlagskraft. Schon lange nicht mehr war Burt Lancaster so überzeugend.

Urs Mühlemann

Burt Lancaster hebt diesen handwerklich solide gemachten, aber in der Gestaltung keineswegs aussergewöhnlichen Western über den Durchschnitt. Lancaster spielt mit Bravour den vermeintlich trotteligen, unterwürfigen Hilfspolizisten Bob Valdez, der durch die Skrupellosigkeit und Arroganz eines

die Gegend beherrschenden Schönlings und Despoten sich seiner Fähigkeiten und ihn und seine Bande das Fürchten lehrt. Dass die Atmosphäre nicht von der Lust am Töten bestimmt ist, bewirkt Burt Lancasters verhaltene Darstellung, seine ausgezeichnete Interpretation der Figur des Rächers – ein Anflug von Trauer liegt darüber. Diese Stimmung wird durch die gute Fotografie – stilisierte Bilder und eindrucksvolle Aufnahmen der kargen Landschaft – unterstützt. Schade, dass die leiseren Töne durch die vordergründigen Effekte überdeckt werden.

-er (Fd)

Nachdruck ZOOM - Filmberater 1972 Nr. 5, 9

A CHILD IS WAITING

Ein Kind wartet – jeden Mittwoch, auf der Treppe des Heimes sitzend, hält es Ausschau. So wartet es seit Monaten am Besuchstag auf seine Eltern. Wartet – so unermüdlich wie erfolglos.

Erschüttert über dieses Einzelschicksal und verständnislos – wie ich als Zuschauerin – gegenüber der ausserordentlichen Strenge, ja Härte des Heimleiters (Burt Lancaster), mit der er gerade dieses Kind behandelt, nimmt sich die neu eingestellte Betreuerin (Judy Garland) dem Kind besonders an.

Als gescheiterte, nach neuen Lebensinhalten suchende Frau, will Judy Garland hier, in diesem Schulheim für geistig behinderte Kinder (übrigens eines der ersten in den USA) ihr Leben dem der "Armen im Geiste" opfern, und so eine ausfüllende Aufgabe finden.

Dieser Wunsch scheint sich auch zu erfüllen: stundenlang spielt sie mit dem Sprachlosen Knaben, erduldet seine Ausbrüche, lernt seine Sprache der Augen verstehen und gewinnt Zuneigung und Vertrauen.

Ich glaube nicht die einzige im Kinosaal gewesen zu sein, die das irgendwie schön empfunden hat und darum dem wachsenden Misstrauen des Heimleiters, mit dem er der Entwicklung dieser Beziehung zusieht, nicht sehr viel Verständnis entgegenbrachte.

Burt Lancaster versucht der Betreuerin – und uns, den Zuschauern – verständlich zu machen, was er damit meint, wenn er sagt, dass Liebe allein noch keine Erziehung ausmache, und führt sie in eine Art Pflege- und Altersheim geistig Behinderter:

Was man hier zu sehen bekommt, ist das erschreckende Bild von Menschen, die in keiner Weise gefördert worden waren. In zwei langen Reihen sitzen sie da, dumpf Löcher in Wände starrend, andere monoton schaukelnd und in immer gleichbleibendem Gelalle versunken. Sie alle warten, nicht nur am Mittwoch, sie warten ohne Begrenzung, ohne Ziel, ohne jede Aktivität.

Langsam verstehen wir: "Förderung" hängt zusammen mit "fordern".

Und der Heimleiter kämpft mutig und entschlossen – zwei Eigenschaften, die im Zusammenhang mit diesem Marathon speziell zu nennen sind, da sie

in verschiedenen Filmen mit Burt Lancaster zur Darstellung kommen und für diesen Schauspieler vielleicht typisch sind - dafür, dass selbst geistig behinderte Kinder ein Recht nicht nur auf liebende, sondern auch fordernde Erziehung haben. Er vertritt eine Erziehung - und dies ist auch die Botschaft des Films - , die nicht im Mitleid um den "Armen im Geiste" stehen bleibt und ihm jegliche Selbstachtung nimmt. Nein, es geht darum, die Fähigkeiten eines Menschen, und sei er geistig behindert, ernst zu nehmen und zu fördern und ihn so zu grösstmöglicher Eigenständigkeit und Persönlichkeit zu erziehen.

Wohin eine solche Haltung führen kann, zeigt uns - und den mit ihrem Schicksal hadernden Eltern des Knaben - die Schlusszene des Films: Die Kinder führen ein Theater auf, das Lebenswille und Fröhlichkeit ausstrahlt, die unbeschreiblich sind.

Regula Waldner

CONVERSATION PIECE

Man hat CONVERSATION PIECE als Viscontis Testament bezeichnet, als eine von Pessimismus und Verzweiflung geprägte Warnung vor dem erneuten Wiederaufbrechen des Faschismus in der gegenwärtigen italienischen Industrie-Gesellschaft.

Ein Professor (Burt Lancaster) der Naturwissenschaft, der sich mit ethisch-moralischen Argumenten der Verantwortung einer aktiv gelebten Gegenwart entschlägt, zieht sich in seinen ererbten Palazzo zurück. Umgeben von Bildern und Büchern erstarrt sein Leben zu bedeutungsloser Anhäufung von Kunstgegenständen. In seinem einsamen Kunstschlaf wird er durch das Eindringen einer Marchese (Silvana Mangano) mit ihrem Gigolo (Helmut Berger) und einem jungen Pärchen (Claudia Marsani + Stefano Patrizi) geweckt, die das obere Stockwerk des Palazzos "besetzen".

Wider seinen Willen wird der Professor Zeuge einer mit Drogenkonsum gesteigerten und ausgelebten Sinnlichkeit der Jugendlichen, was ihm sein vereinsamtes Kustleben - ohne menschliche Wärme und Zärtlichkeit - umso schmerzlicher bewusst werden lässt. An einem gemeinschaftlichen Nachtessen treten die unüberbrückbaren Gegensätze zwischen Alt und Jung vollends zutage, das Spannungsfeld zwischen verratener 60-Generation (Gigolo Konrad) und neu erwachendem Faschismus (Stefano) wird überdeutlich, die Illusion von der Einheit der Familie zerfällt endgültig. Visconti kommentiert dies mit den Worten: "Die Aeltern sind entweder der Realität entrückt oder faschistisch, die Jungen sind der Korruption verfallen oder sind ihr auf Schritt und Tritt ausgeliefert. Sie sind selber verdorben, dabei sind sie schön und anziehend und ihre Verdorbenheit ist keine bewusste."

Gewaltsam dringt die Gegenwart in den Palazzo ein; ihr Opfer ist Konrad, der Gigolo der Marchese. Der Professor pflegt ihn wie seinen eigenen Sohn, ist aber unfähig dem enttäuschten Idealisten mitmenschliche gar väterliche Unterstützung zu geben. Ihre Beziehungslosigkeit zeigt sich im schöngeistigen Genuss vergangener Kunst und homoerotischer Anziehung. Leer und desillusioniert begeht Konrad Selbstmord oder wird durch faschistischen Terror umgebracht, Visconti lässt diese Frage bewusst offen. Von den Ereignissen wachgerüttelt stirbt der Professor resigniert, aber in würdevoller, gemäldereifer Geste.

Im "schönen" Abgang des Professors symbolisiert sich das Abtreten einer ganzen Klasse – der Aristokratie – der Visconti selber als Conte Don Luchino Visconti di Modrone angehört. Der Zerfall und das Abtreten einer nutzlos gewordenen Gesellschaftsklasse ist von Visconti in IL GATTOPARDO (1962) durch denselben Schauspieler, Burt Lancaster, in der Gestalt des Fürsten Don Fabrizio vorgezeichnet worden. In MORTE A VENEZIA stirbt Gustav von Aschenbach in unstillbarer Sehnsucht und bewusster Hingabe an das Schöne.

Visconti dreht CONVERSATION PIECE halbseitig gelähmt vom Rollstuhl aus, in vollem Bewusstsein seines eigenen nahenden Todes, der ihn zwei Jahre danach ereilte. Der grossartig inszenierte Abgang des Professors steht zeichenhaft für das Scheitern einer Aristokratie, die ihre vergangene Grösse nur noch im Sterben in Würde und Schönheit unter Beweis zu stellen vermag.

Trotz seines Engagements für die sozial Entrechteten und Armen blieb Visconti mit seiner Herkunft und Bildung gefühlsmässig seiner aristokratischen Klasse verhaftet. Mit ihr teilte er den Wunsch nach "dramatischer Grösse" nach Hingabe und verzehrender Leidenschaft und das rauschhafte Bedürfnis nach Schönheit und unvergänglicher Jugendlichkeit/Sinnlichkeit.

Viscontis Liebe galt den zum Scheitern Verurteilten, insbesondere seiner eigenen aussterbenden Gesellschaftsklasse, dessen Niedergang er in prachtvollen Bildern einfing. Mit dem Auseinanderbrechen der alten, feudalistischen Ordnung setzt auch der Zerfall der Familie als tragendes Element der gegenwärtigen Gesellschaft ein. Die "arrangierte Familie" beim Nachtessen im Palazzo wird in ihrer kalten Beziehungslosigkeit aufgedeckt. Liebe und Zuneigung ist erkauft und die einzelnen Personen werden zu auswechselbaren Objekten zur Steigerung der Lust oder des Konsums.

Die Desillusionierung der Jungen und ihre Wandlung zu bürgerlichen Konsumenten und die Auflösung von alten Familienwerten und die damit verbundene Beziehungslosigkeit schaffen nach Viscontis Ansicht den Nährboden für einen neuen Faschismus (von links oder rechts): der Ruf nach Ordnung und starken Vätern.

Als Adliger und Marxist analysiert Visconti kritisch die gesellschaftlichen Veränderungen, insbesondere die Dekadenz der bürgerlichen Kultur und warnte eindringlich vor der Gefahr einer faschistischen Explosion, die bereits die eine Hälfte des Palazzos verwüstet hat.

Josef Erdin





KLEINE FILMOGRAFIE

1946 THE KILLERS	Robert Siodmak/Universal
1947 DESERT FURY	Lewis Allen/Paramount
1947 BRUTE FORCE	Jules Dassin/Universal
1947 VARIETY GIRL	Georg Mashall/Paramount
1948 I WALK ALONE	Byron Haskin/Paramount
1948 ALL MY SONS	Irving Reis/Universal
1948 SORRY, WRONG NUMBER	Anatol Litvak/Paramount
1948 KISS THE BLOOD OFF MY HANDS	Norman Forster/Universal
1949 CRISS CROSS	Robert Siodmak/Universal
1949 ROPE OF SAND	William Dieterle/Paramount
1950 THE FLAME AND THE ARROW	Jacques Tourneur/Warner Bros
1950 MISTER 880	Edmund Goulding/20th Century-Fox
1951 VENEGEANCE VALLEY	Richard Thorp/MGM
1951 JIM THORP - ALL AMERICAN	Michael Curtiz/Warner Bros
1951 TEN TALL MEN	Willis Goldbeck/Columbia
1952 THE CRIMSON PIRATE	Robert Siodmak/Warner Bros.
1952 COME BACK, LITTLE SHEBA	Daniel Mann/Paramount
1953 SOUTH SEA WOMAN	Arthur Lubin/Warner Bros.
1953 FROM HERE TO ETERNITY	Fred Zinnemann/Columbia
1954 HIS MAJESTY O' KEEFE	Byron Haskin/Warner Bros
1954 APACHE	Robert Aldrich/Hecht-Lancaster Production
1954 VERA CRUZ	Robert Aldrich/United Artists
1955 THE KENTUCKIAN	Burt Lancaster/Harold Hecht Production
1955 THE ROSE TATTOO	Daniel Mann/Paramount
1956 TRAPEZE	Carol Reed/Susan Productions Inc.
1956 THE RAINMAKER	Joseph Anthony/Paramount
1957 GUNFIGHT AT THE O.K. CORALL	John Sturges/Paramount
1957 SWEET SMELL OF SUCCES	A.Mackendrick/Hecht-Hill-Lanc. Prod.
1958 RUN SILENT, RUN DEEP	Robert Wise/Hecht-Hill-Lancaster Prod.
1958 SEPARATE TABLES	Delbert Mann/Hecht-Hill-Lanc. Prod.
1959 THE DEVIL'S DISCIPLE	G.Hamilton/Brynaprod+Hecht-Hill-Lanc.P.
1960 THE UNVORGIVEN	John Huston/Hecht-Hill-Lancaster Prod.
1960 ELMER GANTRY	Richard Brooks/Bernard Smith Production
1961 THE YOUNG SAVAGES	John Frankenheimer/Harold Hecht Prod.
1961 JUDGMENT AT NUREMBERG	Stanley Kramer/Stanley Kramer Prod.
1962 BIRDMAN OF ALCATRAZ	John Frankenheimer/Norma Production
1963 A CHILD IS WAITING	John Cassavetes/St.Kramer-P.Langner Prod.
1963 THE LIST OF ADRIAN MESSENGER	John Huston/Universal
1963 THE LEOPARD	Luchino Visconti/Titanus/20th CenturyFox
1964 SEVEN DAYS IN MAY	John Frankenheimer/Paramount
1965 THE TRAIN	J.Frankenheimer/Jules Bricken P.United A.

1965 THE HALLELUJAH TRAIL	John Sturges/Mirisch-Kappa Production
1966 THE PROFESSIONALS	Richard Brooks/Columbia
1968 THE SCALPHUNTERS	Sydney Pollack/Levy-Gardner-Laven Prod.
1968 THE SWIMMER	Frank Perry/Columbia
1969 CASTLE KEEP	Sydney Pollack/Columbia
1969 THE GYPSY MOTHS	John Frankenheimer/MGM
1970 AIRPORT	Georg Seaton/Universal
1971 VALDEZ IS COMING	Edwin Sherin/Ira Steiner Production
1971 LAWMAN	Michael Winner/M. Winner Production
1972 ULZANA'S RAID	Robert Aldrich/Universal
1973 SCORPIO	Michael Winner/Scimitar Films Prod.
1974 EXECUTIVE ACTION	David Miller/National General
1974 THE MIDNIGHT MAN	B. Lancaster a. Roland Kibbee/Universal
1974 CONVERSATION PIECE	Luchino Visconti/Rusconi Film
1975 NOVECENTO	Bernardo Bertolucci/Italien, Frankr. BRD
1975 MOSES	Gianfranco De Bosio/JTC+RAI
1976 BUFFALO BILL AND THE INDIANS	Robert Altman/De Laurentis, Lion's Gate F.
1976 CASSANDRA CROSSING	George Pan Cosmatos/Lew Grade, C. Ponti
1976 THE ISLANDS OF DR. MOREAU	Tom Taylor/America Intern., Heitage
1978 GO TELL THE SPARTANS	Ted Post/USA

DATEN DER BESPROCHENEN FILME

THE SCALPHUNTERS

Regie: Sydney Polack

Musik: Elmer Bernstein; Drehbuch: William Norton; Darsteller: Burt Lancaster, Shelley Winters, Telly Savalas, Ossie Davis, Armando Silvester, Dabney Coleman; 1968

VALDEZ IS COMING

Regie: Edwin Sherin

Musik: Charles Gross; Drehbuch: R. Kibbee, D. Rayfiel, E. Leonhard; Darsteller: Burt Lancaster, Susan Clark, Jon Cypher, Barton Heyman, Richard Jordan; 1971

A CHILD IS WAITING

Regie: John Cassavetes

Darsteller: Judy Garland, Gena Rowlands, Steven Hill, Bruce Ritchie, Gloria McGehee, Paul Stewart, Elizabeth Wilson, Barbara Pepper, John Morley; 1963

CONVERSATION PIECE

Regie: Luchino Visconti

Musik: Franco Mannino, W.A. Mozart; Drehbuch: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti, Enrico Medioli; Kamera: Pasquale De Santis; Darsteller: Burt Lancaster, Silvana Mangano, Claudia Marsani, Helmut Berger, Elvira Cortese, Stefano Patrizi, Claudia Cardinale, Dominique Sanda; Produktion: Rusconi Film, Rom Cinetel, Gaumont Paris; 1974

MESSER IM KOPF, THE CHEAP DETECTIVE, BLUE COLLAR

MESSER IM KOPF

Messer im Kopf, das bedeutet genauer eigentlich: Kugel im Kopf. Und die ist aus der Pistole eines Polizisten dahin gekommen.

Weshalb, das ist die andere Frage. Eine Frage, die der Film von Reinhard Hauff offen lässt. Die Polizei tut vieles um glaubhaft zu machen, dass der Polizist in Notwehr auf einen gefährlichen Terroristen, der ihn mit einem Messer angegriffen habe, geschossen hat. Leute von der Linken reklamieren den Angeschossenen als Opfer des Polizei-Terrors und verbreiten schreierische Flugblätter. Der Biogenetiker Dr. Hoffmann (dargestellt von Bruno Ganz), in dessen Kopf die Kugel steckt, ist nicht mehr ganz richtig im Kopf – er überlebt mit ausgelöschten Gedächtnis und schwer gestörtem Sprachzentrum. Laufen, Hören, Sehen, Essen werden für ihn zu Erfahrungen eines Neugeborenen – und er kämpft um seine Selbstständigkeit obwohl er sagt: "Messer im Kopf, alles egal."

Der Film konzentriert sich auf Hoffmann und seinen Kampf, wieder ein vollwertiger, eigenständiger Mensch zu werden. Sein soziales Umfeld wird vor allem durch seine Besucher und seine Bewacher – die Polizei stellt Posten auf und filzt jeden, um ihrer Theorie Nachdruck zu verschaffen – in den Film eingebracht. Und dennoch wird das Klima von Angst und Hysterie sehr deutlich. Dass Reinhard Hauff ein tatsächliches Ereignis in seinem Spielfilm behandelt, sei nur am Rand erwähnt: wessen Gedächtnis nicht allzu kurz ist, der merkt auch so, dass der Film reale Hintergründe hat.

Der Film MESSER IM KOPF diskutiert die politische Lage nicht; er sucht auch nicht nach Schuldigen: er stellt die katastrophalen Folgewirkungen punktueller Gewaltausbrüche in diesem Klima der Angst und Hysterie und den daraus resultierenden Ueberreaktionen an einem Beispiel dar.

Mit Bruno Ganz, der die eher schwierige Hauptrolle spielt, hab ich mich mal in einer Zürcher Beiz über Schauspieler und schauspielerische Leistungen unterhalten. Es schien mir eine gute Gelegenheit, mich ein bisschen zu informieren, da ich von dieser Sache so gut wie nichts zu verstehen glaube. Nun, Bruno Ganz bewundert Leute wie De Niro, Jack Nicholson und deren Präsenz vor der Kamera. Es muss an dieser Stelle daran erinnert werden, dass Filme in vielen kleinen Einzelteilen zusammengestückelt werden – wobei 4 Min. Film pro Drehtag eine gute Ausbeute sind. Denn das wirft ein anderes Licht auf diese scheinbare Natürlichkeit, auf die eher unscheinbare Prä-

sens der Darsteller im Film. Zwischen einem Schnitt mag für den Schauspieler, sogar wenn chronologisch gedreht wird, möglicherweise ein Tag (eine Nacht) liegen – er aber in genau gleicher Stimmung sein und diese muss auch noch natürlich wirken.

Und Bruno Ganz bringt in **MESSER IM KOPF** unheimlich viel von dieser Präsenz auf die Leinwand – ich würde also vermuten, dass von einer guten schauspielerischen Leistung zu reden ist.

Walt Vian

THE CHEAP DETECTIVE

Filmkritik müsste idealerweise manchmal auch mit Filmausschnitten arbeiten können. Bei der gedruckten Filmkritik wird dies nie möglich sein. Leider sind auch **ECHTE** Filmbilder – das nächst beste! – noch immer sehr rar und kaum zu beschaffen. Was relativ leicht zu haben und allgemein als Bilder aus den Filmen im Umlauf ist, sind die vom Standfotograf während der Dreharbeiten geknipsten Bilder. Um einen Eindruck vom Film zu geben, eine Kritik zu illustrieren, genügen sie auch. Um eine Einstellung zu studieren oder eine Einstellung aus dem einen Film mit der auf einer andern zu vergleichen taugen sie kaum, da Aufnahmestandpunkt, Objektiv usw. der Filmkamera und des Standfotografen nie identisch sind. Um zu zeigen, was wir in etwa meinen, haben wir diese "Bild-Filmkritik" gestaltet – auch ohne **DIE** Bilder zur Verfügung zu haben, die wir meinen. Wir haben das best mögliche versucht und dies scheint uns für das hier Beabsichtigte angemessen realisiert. Wir haben auch aus den uns vorliegenden Bildern selber noch Ausschnitte gewählt – aber dies führt mehr zur Verdeutlichung als zu einer weiteren Entstellung. (Sollten wir mal originale Bilder aus Filmen in die Hände bekommen fuchteln wir – nach dem gesagten eigentlich schon selbstverständlich – bestimmt nicht mehr mit der Schere.

Wenn der Malteser Falke Eier legt, dann gibt es auch Leute, die hinter diesen Eiern her sind – den einen mag das gefallen, den andern weniger.

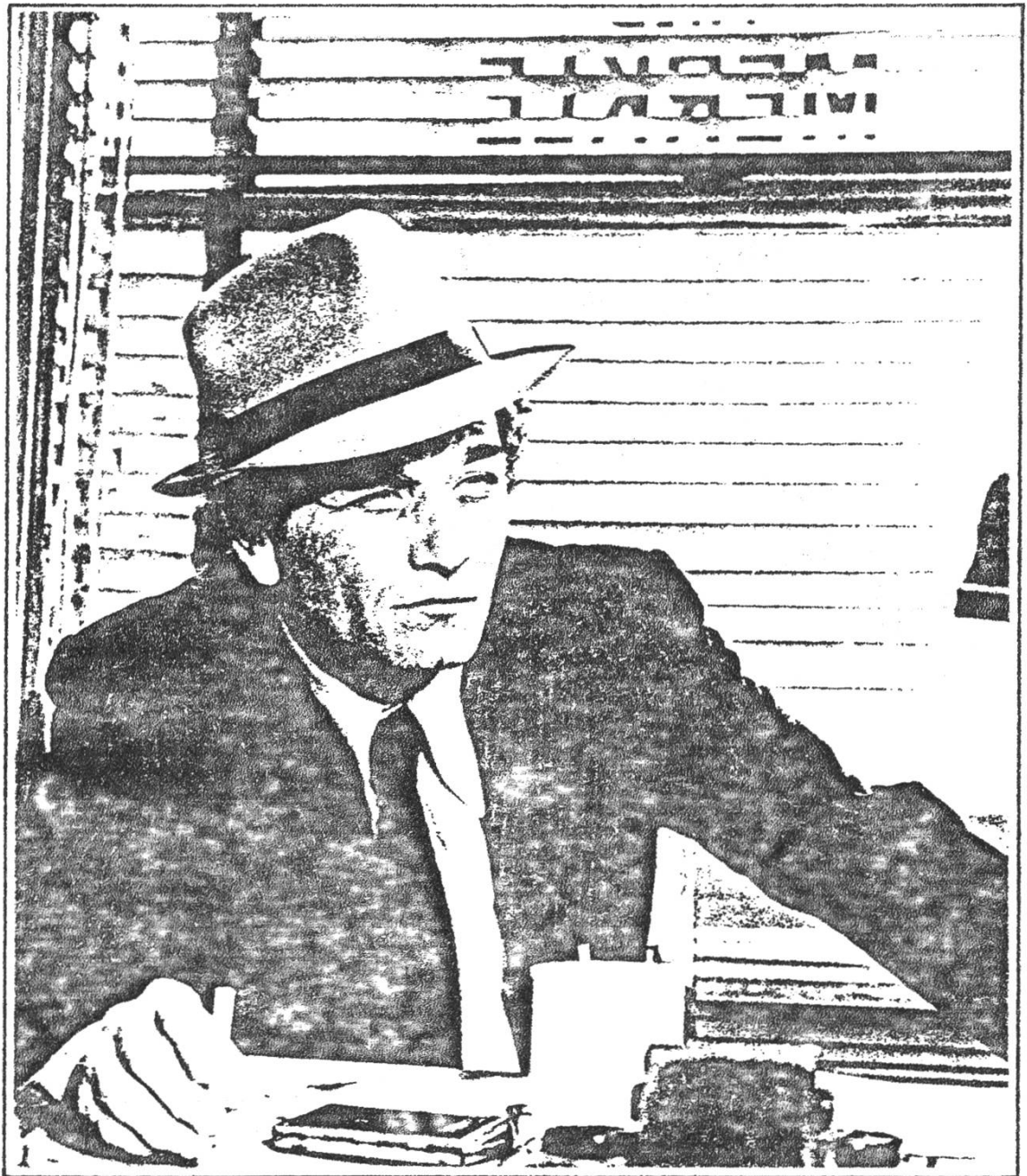
Nun, der Malteser Falke hat in doppeltem Sinne Eier gelegt: die Geschichte von **THE CHEAP DETECTIVE** folgt in den Hauptzügen der Geschichte von **THE MALTESE FALCON**, wobei in der Geschichte eben der Falken durch Eier, die eine wertvolle Perlenkette bergen, ersetzt wurde. Daneben hat sich der Film von Robert Moore wesentliche Handlungsteile aus einem andern, ebenfalls berühmten Film der 40er Jahre, aus **CASABLANCA** geholt. Das macht die Geschichte des "willigen Dedektives" nicht eben übersichtlicher und straffer – aber darauf kommt es auch gar nicht an.

THE CHEAP DETECTIVE wiederholt, wohl den meisten Filmverrückten auswendig bekannt, Szenen aus **THE MALTESE FALCON** und **CASABLANCA** und einige Details aus **THE BIG SLEEP** oder **TO HAVE AND HAVE NOT** und andern, und parodiert sie meistens – der eine mag denken, dass die originalen Filme sich in den Gestalten umdrehen, der andere amüsiert sich. Ein wichtiger Film ist **THE CHEAP DETECTIVE** sicher nicht.

Andererseits kann der Pathos geladenen Singszene aus **CASABLANCA** – der Gesang der deutschen Offiziere wird durch die angestimmte Marseilloise









Übertönt - auch eine spät kommende Parodie nicht schaden: die Szene wiederholt sich, bloss obsiegt der willige Dedektiv Lou Peckinpugh in der Sing-Schlacht mit einem billigen Schlager.

Die Einzelheiten hier abzuhandeln, will ich unterlassen: wer die Filme kennt, kann seine eigenen Schlüsse ziehen, den andern bringen auch die Hinweise, die ich machen könnte wenig.

Wir wollen Bilder sprechen lassen: jeweils oben, die grösseren Bilder kommen von THE CHEAP DETECTIVE und unten haben wir zwei Bilder aus den Originalen, welche die atmosphärische und optische Aehnlichkeit/Nachahmung von selbst ausweisen. Auf den ersten beiden Bildseiten Humphrey Bogart aus THE MALTESE FALCON, auf der dritten Ingried Bergman aus CASABLANCA und auf der vierten atmosphärisches von "Ricks Café", ebenfalls aus CASABLANCA.

Einzelne Hinweise: auf der ersten Bildseite, Detail des Dekors, die Schreibtischlampe; aber auch die Anschrift am Fenster. Zweite Seite, Mantelkragen!, der Hut wie sich fast von selbst versteht; die Haltung der Zigarette und das Auto im Hintergrund. Auf der dritten Seite: wieder der Hut, Halstuch und Mantelkragen, in einem Fall aber sogar ein bisschen die Stellung des Mundes. Vierte Seite: offensichtlich der Klavierspieler und Bogart bzw. Peter Falk, dann aber auch die Tischlampe, die Verzierungen des Klaviers. Insbesondere bei der Ausstattung hat man sich also schon einige Mühe gegeben, um detailgetreu Nachahmung zu schaffen.

Walt Vian

BLUE COLLAR

Zeke, Jerry, Smokey, drei Arbeiter am Band einer Autofabrik beschäftigt: drei Ausgebeutete, gemeinsam und solidarisch zu Beginn des Films. Und am Schluss: auseinandergetrieben, zerstritten-Smokey lebt nicht mehr - ein Stehbild von einer beginnenden Schlägerei zwischen Zeke und Jerry. Im off repetiert die Stimme von Smokey, was er etwa in der Mitte der Handlung als Erkenntnis zu bedenken gegeben hatte: "Alles was sie hier tun, wie sie uns gegeneinander ausspielen, die Neuen gegen die Langjährigen, die Alten gegen die Jungen und die Weissen gegen die Schwarzen, dient nur dem Zweck: uns auf unsern Plätzen am Fliessband zu halten."

Filme aus der Arbeitswelt sind nicht an sich problematisch - aber wer will sich das schon ansehen, wenn's nicht wenigstens spannend ist. Und so spannend ist Arbeit bekanntlich wiederum meistens nicht. Wird die Spannung von aussen eingebracht, so fällt die Arbeitswelt ab zum blossen Hintergrund, zum "exotischen" Dekor.

Paul Schrader bringt die Spannung, mit einem Kriminalfall, von aussen in seinen Film ein - aber das muss noch nicht gegen den Film sprechen. Ein Hitchcock, jeder Krimi eigentlich, wird ja auch nicht an den Arbeitsmethoden der Polizei (ausserhalb des Kinos) gemessen.

Mir scheint die Geschichte, die Schrader nach Quellenmaterial wie es heisst, erzählt, möglich zu sein, weil so vieles in dieser Welt möglich ist

- aber darauf kommt es gar nicht an. Die Botschaft ist auch so klar und politisch - bloss wie gegen die Kräfte anzukommen ist, sagt der Film auch nicht, könnte er auch gar nicht. Wiederum Smokey sagt den in diesem Zusammenhang wesentlichen Satz: "Du versuchst jemanden zu verletzen, anstatt dir selbst zu helfen."

Aber die Geschichte schnell: die drei Arbeitskollegen, zwei Schwarze, ein Weisser, haben alle ihre finanziellen Probleme, die sich plötzlich massiv vergrössern. Zunächst spielerisch, dann aber auch im Ernst, beschliessen sie, den Tresor der Gewerkschaft zu knacken. Lausige 600 Dollar sind da, aber ein Buch mit komprimierenden Notizen findet sich auch noch. Die drei versuchen es mit Erpressung, aber die Sache wächst ihnen schon über den Kopf. Der Gewerkschaftsboss kriegt einen Tip und geht zum Gegenangriff über: Smoky wird in einem vorgetäuschten Arbeitsumfall kaltblütig ermordet; Zeke der Idealist und Illusionist lässt sich mit einem Posten in der Gewerkschaft bestechen, weil er glaubt, hier für seine Arbeitskollegen etwas zu erreichen und Jerry der misstrauisch und ängstlich geworden ist, lässt sich vom FBI beschützen, der als Gegenleistung Informationen verlangt.

Der Moralist Schrader hat einen spannenden Action-Film geschaffen und - gutes Kino macht "Spas", bewirken wird es eh wenig und BLUE COLLAR wird nur Bruchteile der Zuschauer von SUPERMAN erreichen: eigentlich schade.

Walt Vian

MESSER IM KOPF

Regie: Reinhold Hauff

Drehbuch: Peter Schneider; Kamera: Frank Brühne; Musik: Irmin Schmidt; Darsteller: Bruno Ganz, Angela Winkler, Hans Christian Blech, Heinz Hönig, Hans Brenner; Produktion: Bioskop/Hallelujah/WDR; 1978

THE CHEAP DETECTIVE

Regie: Robert Moore

Drehbuch: Neil Simon; Kamera: John A. Alonzo; Musik: Patrick Williams; Ausstatter: Robert Luthard; Kostümentwürfe: Theoni V. Aldredge; Schnitt: Sidney Levin, M. Stevenson; Darsteller: Peter Falk, Ann-Margret, Eukeeb Brennan, Sid Caesar, James Coco, Louis Fetscher; Produktion: Ray Stark für Columbia/EMI, USA 1977

BLUE COLLAR

Regie: Paul Schrader

Drehbuch: Paul und Leonard Schrader nach Quellenmaterial von Sidney A. Glass; Kamera: Bobby Byrne; Musik: Jack Nitzsche; Bauten: Lawrence G. Paull; Darsteller: Richard Pryor, Harvey Keitel, Yaphet Kotto, Ed Begley junior, Harry Bellaver, George Memmoli, Lucy Saroyan; Produktion: Don Guest, T.A.T. Communications Comp. für Universal, USA 1977, 78

JEAN RENOIR 1893 - 1979

JEAN RENOIR ist am 12. Februar dieses Jahres, im Alter von 84 Jahren, in Los Angeles gestorben. (Die Meldung ging durch die Presse, gefolgt von erstaunlich zahlreichen und erstaunlich umfangreichen Würdigungen seines Schaffens).

Der Franzose Renoir hat - in seiner Autobiografie "Mein Leben und meine Filme" (deutsch im Piper-Verlag 1975) - auf die Frage, weshalb er weiterhin weitgehend in Amerika lebe, die Antwort gegeben: "Die Umgebung, die aus mir das gemacht hat, was ich bin, ist das Kino. Ich bin ein Bürger des Kinematographen."

Ein bisschen-ziemlich-viel föhl ich mich auch als Bürger des Kinematographen - und in dem Sinne ist ein Freund, ein Mit-Bürger, eine Nahe-Stehender verstorben. Mehr als Grund genug, innezuhalten, nachzudenken, zurückzudenken an glückliche und anregende "gemeinsame" Stunden, auch nachzulesen. Eine Würdigung von Renoirs Schaffen soll hier gar nicht versucht werden; ich habe einen alten Text - 'Renoir und die Technik' - aus der Schublade geholt - er soll, so wie er geschrieben wurde als Renoir noch lebte, diese Bemerkungen ergänzen. (Hingewiesen sei hier auch auf FILM-BULLETIN 4/70, das eine umfangreichere Auseinandersetzung mit Jean Renoirs Werk enthält und noch lieferbar ist.) Obwohl mir in diesem Augenblick die Auseinandersetzung mit seinem Werk gar nicht so wichtig erscheint. Was mich viel betroffener macht, ist die Rückerinnerung an die Empfindungen und Gefühle vor der Leinwand, auf der seine Filme liefen. Die müssten eigentlich zum Ausdruck gebracht werden, scheint mir - aber dazu bin ich nicht gut genug.

Ersatzweise dies: Renoir ist mir immer vorgekommen - obwohl ich ihn leider nie persönlich getroffen, geschweige denn gekannt habe - wie ein grosser, gutmütiger, schwerfällig-eleganter Braun-Bär. Ich mag da voreingenommen und geprägt sein durch LA REGLE DU JEU - den ich fast am meisten liebe. Renoir spielt da - eigenhändig, würd ich beinahe sagen - den gutmütigen Octave. Und eben dieser Octave zieht sich für den Maskenball ein Bärenfell über. Er schwitzt gehörig. Und als alles aus den Fugen gerät, kommen allenthalben die Hauptakteure der Veranstaltung bei ihm vorbei und wollen seine Hilfe oder seinen Rat - aber er, der nichts sehnlicher wünscht, als seinen Pelz, dem er nicht aus eigener Kraft entrinnen kann, loszuwerden, bleibt immer als gutmütiger Bär zurück.

Mir scheint diese gutmütige-Liebenswürdigkeit, die nie schnelle Urteile fällt, keine Vorurteile hat und auch wenn Stellung zu beziehen ist nie VERURTEILT, diese tiefempfundene, echte Toleranz, der wesentlichste Wesenszug im Werk Renoirs zu sein. Und dies hat wahrscheinlich mit folgendem

etwas zu tun – Renoir zitiert nach seiner Autobiografie –: "Meinen Aufenthalt in den Schützengräben beendete eine deutsche Kugel. Die Wunde, die sie meinem Bein zufügte, sollte grosse Konsequenzen haben: ich habe mich nie von ihr erholt. Mein ganzes Leben lang sollte ich hinken, doch paradoxerweise betrachte ich das als einen Vorteil: Ein Hinkender sieht das Leben nicht aus derselben Perspektive wie einer, der nicht hinkt." François Truffaut formulierte, in seinem Buch "Die Filme meines Lebens" (deutsch im Hauser Verlag 1976) so: "Jean Renoir filmt keine Ideen, sondern Männer und Frauen, die Ideen haben, und egal, ob diese Ideen abwegig und illusorisch sind, fordert er uns auf, nicht sie zu übernehmen oder abzulehnen, sondern sie einfach zu respektieren."

Ein ganz anderes Ereignis, erlebt noch vom Knaben Jean Renoir, sei in diesem Zusammenhang noch aus seiner Biografie zitiert, das wegen der von Renoir gezogenen Schlussfolgerung Bedeutung erhält: "Eines Tages überraschte ich die Verliebten im Geräteschuppen des Gärtners, sie lagen aufeinander und stöhnten, als ob sie krank seien. (...) Kurz darauf fand ich die beiden in der Küche bei einem Glas Wein. Ich traute mich nicht zu fragen, ob es ihnen wieder besser ginge, aber diese Erfahrung liess mich eine ganze Welt erahnen, die ich bis dahin nie wahrgenommen hatte. (...) Das war für mich die erste Entdeckung der Nichtigkeit äusserer Erscheinung."

Und ein letztes, hier angeführt, das Renoir als echten, grossen Humanisten ausweist, der immer auch von der Leinwand runter spürbar bleibt (ebenfalls aus der Autobiografie): "Die meisten Menschen gliedern ihr Leben nach allgemeinen Ereignissen. 'Das war in dem Jahr, in dem Lindberg den Atlantik überquerte.' (...) Ich katalogisiere mein Leben nach meinen Freunden. Jeder Abschnitt meines Lebens wurde von der Gestalt eines Freundes beherrscht."

Walt Vian

RENOIR UND DIE TECHNIK

Versuch, ein paar Aspekte anzudeuten *)

*) Man müsste die Geschichte der technischen Entwicklung im Film überhaupt schreiben, um das detailliert auszuführen, da Renoir praktisch die ganze Entwicklung – öfter sogar als eigentlicher Vorläufer – mitmachte.

Ich behaupte zwar immer die Technik zu verachten, und ich bemühe mich auch wirklich, sie zu verachten. Aber schliesslich habe ich doch von Zeit zu Zeit aus einem Bedürfnis nach technischem Wandel meine Auffassung vom Film im tieferen Sinne gewandelt.

Künstlerische Entdeckungen sind praktisch das direkte Resultat technischer Entdeckungen.

Im Kino gibt es weder einen schönen Dekor noch schöne Fotografie, auch keinen grossen Schauspieler und keine geniale Inszenierung, die für sich allein existieren könnten. Alles schliesst sich zusammen in einem Ganzen.

Jean Renoir

Beim Film wäre es richtiger von Techniken zu sprechen: Aufnahme-, Beleuchtungs-, Kopier-, Tontechnik... Und diese Techniken stehen in einem wechselseitigen Verhältnis, das zumal in den Anfangszeiten sehr komplex war. Sie alle in ihren Aspekten darzustellen, braucht Raum.

Mehr noch, man kann die Technik nicht so richtig isolieren; es will nicht gelingen, weil sie bei Renoir nie Selbstzweck ist, und – anderseits – weil sie in den gestalterischen Prozess eingreift, da sie doch mehr als nur Hilfsmittel ist. Man kann das etwa so sagen: Technik, Stil und Ausführung sind unauflöslich miteinander verknüpft – das Vorhandensein einer technischen Möglichkeit, kann den Künstler dazu anregen, sie auszuwerten; ebenso kann der Wille eine Sache so und nicht anders auszuführen, die Erfindung einer neuen Technik erzwingen. Oder man kann das Beispiel verwenden, welches Renoir selber gelegentlich anführte: Auch wenn die impressionistische Revolution in den Köpfen der Maler stattfand, so hätte sie sich doch ganz anders geäussert, wären die Künstler weiterhin darauf angewiesen gewesen, sich mit den Flüssigfarben aus den Töpfchen zu behelfen; erst die Erfindung der Farbtuben, mit denen die Maler ungehindert nach draussen gehen konnten, hat den Impressionismus zu dem gemacht, was er ist.

EXPERIMENTE

Vieles das heute wie selbstverständlich zur Verfügung steht, oder sich mit Rückprojektion und Verfahren der Kopieranstalt lösen lässt, musste in den Jahren, da Renoir seine ersten Filme herstellte, noch selbst erfunden, entwickelt und zusammengebastelt werden. Ohne sich mit Technik zu befassen, ging es nicht. Selbstverständlich hat er mit Abdecken und Doppelbelichtung gearbeitet: die Kamera auf Zylinderachse, liess er die Hessling in einem schwarz ausgelegten Zylinder reiten und dann dasselbe Negativ noch mit Wolkenhimmel belichten – das ergab den Himmelsritt. Er hat aber auch eine Methode entwickelt, um das Modell der Metro-Station mit den Darstellern zusammen in "Marquitta" hineinzubekommen, die heute als Schüfftan-Verfahren bekannt ist (Schüfftan hat sie etwa gleichzeitig für Langs "Metropolis" erfunden). Angewendet hat Renoir das Verfahren auch, um die Hessling im Spielwarenladen mit den Spielsachen – die auf den Spiegel kamen, während Catherine durch eine Stelle abgekratzten Spiegelbelages hinter dem Spiegel sichtbar wurde – zusammenzubringen.

Einen eigenen "Kamerawagen" hat Renoir erfunden, weil die Stösse so schwer zu dämpfen waren, wenn man mit der Schiene arbeitete. Die Räder

wurden durch Kissen ersetzt und diese rutschten auf Sperrholzbahnen – so konnte die Kamera auch seitlich gleiten oder sich um die eigene Achse drehen und sich den Bewegungen der Darsteller anpassen.

In Raleigh stand Renoir ein Hollywoodveteran als technischer Berater zur Verfügung, der sich auch in den Kopierwerken auskannte. Deshalb haben sie bei LA PETITE MARCHANDISE D'ALLUMETTES – für den Renoir sein Studio in einem Theater einrichten konnte – auch gerade noch die Negative selber entwickelt und die ersten Abzüge hergestellt.

LICHT, FARBE

Ausserdem haben sie für diesen Film auch noch ein neues Beleuchtungssystem entwickelt, und das kam so: mit der "Zündholzverkäuferin" hat Renoir den panchromatischen Negativfilm entdeckt. Es handelt sich dabei um ein Material, das die Grautöne feiner und genauer wiedergibt. Für Aussenaufnahmen fand es damals allgemein Verwendung; für Innenaufnahmen aber wurde weiterhin der ältere orthochromatische Film mit den harten Kontrasten verwendet, weil die gebräuchlichen Quecksilberdampf- und Bogenlampen zu wenig rot und gelb Töne für das empfindlicher registrierende Material aufwiesen. Aber Renoir wollte das neuere Material auch für die Innenaufnahmen verwenden – deshalb musste geeignetes Licht her.

Das orthochromatische Material übrigens hatte Renoir dazu verleitet, auch Dekor und Make-up möglichst in schwarz und weiss zu halten – Catherine Hesslings Gesicht etwa wurde ganz weiss gepudert –, um die Kontraste zu unterstreichen. Beim panchromatischen Film nun galt es harte Kontraste ganz zu vermeiden, damit die Poesie der Grautöne, die der Stimmung eines Themas und der Atmosphäre einer Szene ihr Gepräge geben kann, auch wirklich zum Ausdruck kam.

Eine Kehrtwendung also und – wie Renoir selbst sagt – ein Schritt zur Farbe hin, denn auch da geht es ihm darum, Kontraste zu meiden. Bezeichnenderweise hat er seinen ersten Farbfilm, THE RIVER, in Indien gedreht, wo die Auswahl an Farben beschränkter ist und selbst die unvermischten Farben weniger kräftig sind – ausserdem wurde der Natur noch mit dem Farbkübel nachgeholfen: der Ausstatter Lourié übermalte etwa den Rasen für eine Szene grün. Seine späteren Farbfilme hat Renoir in der Studiodekoration gedreht.

TON, DEKOR

In Hollywood hatte Renoir deswegen noch Schwierigkeiten: man wollte ihm alles nötige im Studio nachbauen, er aber wollte in natürlicher Umgebung filmen. Schon bei LA BÊTE HUMAINE hatte man ihm zu bedenken gegeben, dass die Rückprotechnik so entwickelt sei, dass sie sich unmöglich von Direktaufnahmen unterscheiden lasse. Aber Renoir blieb, überzeugt vom Einfluss den der Dekor auf das Spiel der Darsteller hat, unerschütterlich: Gabin und Corette wären vor einer Rückpro niemals so echt gewesen wie auf der Lokomotive, und wenn es auch nur wegen des Lärms war, der sie zwang, sich einander durch Gesten verständlich zu machen. In THIS LAND IS MI-

NE wurde für eine Szene, in der ein ängstlicher Schulmeister in Schnürschuhen neben dem Besetzungsoffizier in seinen Stiefeln hergeht, eine den Dialog nicht störende Zementimitation gebaut: man könne das Geräusch der Schritte bei der Synchronisation noch hinzumischen. Aber Renoir wollte ja echten Zement und damit das Geräusch in der Szene, damit die Darsteller entsprechend spielen.

Renoir zieht generell den Direkt-Ton, sogar wenn er schlecht ist, einem Synchronen vor. Schon bei seinen ersten Tonfilmen, ON PURGE BEBE und LA CHIENNE, arbeitete er, zusammen mit seinem späteren Toningenieur de Bretagne, mit Direkt-Ton, obwohl das ohne Richtmikrofon und Tonmischung noch reichlich kompliziert war. Alles was bei der Aufnahme vom Mikro kam, war mit im Film – alles andere eben nicht. Dennoch wollte er die Strassenszenen für LA CHIENNE nicht im Studio drehen – und so versuchte man eben mit Decken und Matratzen den störenden Strassenlärm zu dämpfen; eine Grossaufnahme des Baches hat Renoir nur in die Szene geschnitten, weil es auf der Tonspur so rauschte. Da die Tonmontage schwierig war, versuchte man mit wenig Bildmontage und möglichst einer Tonspur auszukommen. Zudem behalf sich Renoir schon damals mit mehreren Kameras – etwa, eine Kamera für den einen Gesprächspartner, eine zweite für den andern und eine dritte für beide zusammen für die Montage blieb damit die Tonspur dieselbe.

EINSTELLUNGEN, BILDKOMPOSITION

Ausserdem erleichtert das Verfahren den Schauspielern die Arbeit, weil sie längere Teile durchspielen können, ohne in ihrer Inspiration unterbrochen zu werden. Nicht der Technik wegen, wohl aber zur Begeisterung der Darsteller hat Renoir bei DEJEUNER SUR L'HERBE wieder so gearbeitet und auch bei LE TESTAMENT DU DR. CORDOLLIER, wo er zeitweise sogar bis zu acht Kameras laufen hatte. Dann gab er den Zelluloidverschleiss wieder auf.

Damit sich Darsteller entfalten können, kann man ihnen Zeit geben; das bedingt aber, soll der Film nicht monoton wirken, eine bewegliche Kamera – häufig von Bachelet oder Renoirs Neffe Claude verantwortet. Schon LA CHIENNE weist – nicht nur der Probleme mit dem Direkt-Ton wegen – deutlich längere Einstellungen auf, als andere Filme dieser Jahre.

Die andere Möglichkeit; man kann den Darstellern Raum geben; das bedeutet die Inszenierung in die Tiefe des Bildfeldes auszudehnen und bedingt eine grössere Tiefenschärfe. Primär ist die Tiefenschärfe – die sowas wie eine eigene Geschichte hat – nur eine Frage des Objektives, aber die Ausleuchtung und die Aufnahme des Tons in der Szene muss eben auch gewährleistet sein. Spätestens LA GRANDE ILLUSION zeigt – um kurz zu bleiben, dass dies auch bei Innenaufnahmen realisierbar war. LA REGLE DU JEU, wo zur Bewegung vor der Kamera in der Tiefe des Raums noch deutlich die Bewegung der Kamera selbst hinzukommt, ist geradezu das klassische Beispiel geworden: 337 Einstellungen bei einer Länge von 113 Minuten – wogegen andere Filme der Zeit durchschnittliche 600 Einstellungen aufweisen.

Walt Vian



JEAN RENOIR:

**“ICH LIEBE SCHLAUSPIE-
LER. SIE SIND FÜR MICH
DIE HELDEN UND DIE
MÄRTYRER IHRES BERUFS.”**