

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 22 (1980)
Heft: 115

Heft

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: 11.08.2025

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

115

AUGUST 1980

Film
bulletin

Film

1930-1950

Hollywood Stars

Kino Alba / 15. Aug. - 5. Okt. 80

Täglich 3, 5, 7, 9 Uhr, Fr./Sa. auch 23 Uhr

HOLLYWOOD STARS 1930 -1950

15.August - 5.Oktober im Kino ALBA, täglich 3, 5, 7, 9h, Fr/Sa auch 23h
Alle Filme werden in Originalfassung mit d/f Untertiteln gezeigt. Programm-
änderungen vorbehalten. Eintritt pro Vorstellung Fr. 7.- (Ermässigte Fr. 6.-)

- | | |
|-----------------|--|
| 15./16./17. 8. | (21) MOROCCO: Dietrich/Cooper R: Sternberg |
| 15./16. nur 23h | (22) DRACULA: Bela Lugosi R: Tod Browning |
| 18./19. 8. | (22) LITTLE CAESAR: E.G. Robinson R: Mervyn LeRoy |
| 20./21. 8. | (23) IT HAPPENED ONE NIGHT: Gable/Colbert R: Capra |
| 22./23./24. 8. | (25) QUEEN CHRISTINA: Garbo R: Rouben Mamoulian |
| 22./23. nur 23h | (25) FRANKENSTEIN: Boris Karloff R: James Whale |
| 25./26. 8. | (26) TOP HAT: Fred Astaire/Ginger Rogers R: Mark Sandrich |
| 27./28. 8. | (26) THE LITTLE FOXES: Bette Davis R: William Wyler |
| 29./30./31. 8. | (27) BALL OF FIRE: Cooper/Stanwyck R: Howard Hawks |
| 29./30. nur 23h | (28) THE PRINCESS AND THE PIRATE: Hope/Mayo R: Butler |
| 1./2. 9. | (28) YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU: Stewart R: Capra |
| 3./4. 9. | (29) BLUEBEARD'S 8TH WIFE: Cooper/Colbert R: Lubitsch |
| 5./6./7. 9. | (29) BRINGING UP BAYBY: Grant/Hepburn R: Hawks |
| 5./6. nur 23h | (29) MY LITTLE CHCKADEE: Mae West/W.C.Fields R: Cline |
| 8./9. 9. | (30) DESTRY RIDES AGAIN: Stewart/Dietrich R: Marshall |
| 10./11. 9. | (30) DODGE CITY: Errol Flynn/Olivia de Havilland R: Curtiz |
| 12./13./14. 9. | (32) FOREIGN CORRESPONDENT: Joel McCrea R: Hitchcock |
| 12./13. nur 23h | (32) SINDBAD THE SAILOR: Fairbanks jr/O'Hara R: Wallace |
| 15./16. 9. | (33) ARSENIC AND OLD LACE: Cary Grant R: Frank Capra |
| 17./18. 9. | (33) MY DARLING CLEMENTINE: Henry Fonda R: J. Ford |
| D 19./20./21. | (34) THE MALTESE FALCON: Bogart/Astor R: John Huston |
| D° 19./20./21. | (34) CASABLANCA: Bogart/Bergman R: Michael Curtiz |
| 19./20. nur 23h | (35) BRUTE FORCE: Burt Lancaster R: Jules Dassin |
| 22./23. 9. | (36) NOTORIOUS: Cary Grant/Ingrid Bergman R: Hitchcock |
| N 24./25. 9. | (36) THE THREE MUSKETEERS: Kelly/Turner R: G. Sidney |
| D 26./27./28. | (37) THE BIG SLEEP: Bogart/Bacall R: Howard Hawks |
| D° 26./27./28. | (37) KEY LARGO: Humphrey Bogart/E.G. Robinson R: Hawks |
| 26./27. nur 23h | (38) YELLOW SKY: Gregory Peck R: William Wellman |
| 29./30. 9. | (38) WHITE HEAT: James Cagney R: Raoul Walsh |
| 1./2. 10. | (39) CHAMPION: Kirk Douglas R: Mark Robson |
| 3./4./5. 10. | (39) SHE WORE A YELLOW RIBBON: John Wayne R: Ford |
| 3./4. nur 23h | (40) FORT APACHE: John Wayne/Henry Fonda R: John Ford |

D für Doppelprogramme, D= nur 3h und 7h, D° = nur 5h und 9h

N für Ueberlänge, deshalb nur 3h, 5.30h und 8.30h

Die Zahlen in() verweisen auf die Seite, wo der Film dokumentiert ist.

Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien:

VISIONIERUNGSWEEKENDS: NEUE 16mm FILME

Die Visionierungsweekends der AJM bieten auch dieses Jahr wieder Gelegenheit, die wichtigsten 1979/80 in den Verleih gekommenen Schmalfilme kennenzulernen. Diese Weekends werden im September in Hergiswil, Rorschach, Zürich und Basel durchgeführt werden. (Programme und Anmeldung: AJM, Postfach 4217, 8022 Zürich, oder Telefon 01/242 18 96)

HOLLYWOOD, IM ALBA

KLEINES PLÄDOYER FÜRS AMERIKANISCHE KINO

DIE BILDER REPRODUZIEREN KEINE EREIGNISSE, SIE SIND ACTION



Man liegt völlig falsch, wenn man glaubt, Hawks wollte dekuvirieren, Kritik üben. Er ist ein positiver Regisseur - positiv gemeint; nicht wie der Begriff des Positiven bei seinen Kritikern verstanden wird, der so ideologiedurchwachsen ist, dass sie sich nur ein breites amerikanisches Grinsen darunter vorstellen können. Positiv bei Hawks bedeutet die ständige Ueberschreitung definierender Grenzen zum Ziel ihrer Erweiterung. A rich man is like a beautiful girl. Nützliche Verrücktheit gewissermassen. Katherine Hepburn in BRINGING UP BABY ist nicht gedacht als negative Figur, die das Lebenswerk eines Wissenschaftlers zerstört. Hawks: " Mit den Vorstellungen würde er sicher nicht viel Spass im Leben gehabt haben. Er wird durch die Verbindung mit dem Mädchen normaler. "Dass das Mädchen ziemlich verrückt ist, steht ausser Frage. Hawks stellt mit seinen Bildern ein totales Bild der Realität her: er bringt all das wieder ein, was die Begriffe der Ordnung und des Ueberblicks halber ausscheiden. Er zeigt, dass die Real-

tät sich zusammensetzt aus dem Faktischen und dem Möglichen, aus dem Manifesten und dem Latenten.

Auf die Abweichung von der Regel, den kleinen Unterschied, die Verschiebung ähnlicher Szenen, auf Wiederholung muss man achten bei Hawks. Sie steuern die Wahrnehmung. Sie sind die kleinste konstruktive Einheit seiner Filme. Hawks geht um mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln wie ein Konstrukteur mit seinen Bauelementen. Seine Filme sind gemacht. Ihre Ordnung repräsentiert nicht eine in der Realität schon vorgegebene. Sie entwickelt sich in der Reaktion auf schon bekannte, vorhandene Mittel. Die Funktionen des kleinen Unterschieds: in GENTLEMEN PREFER BLONDES lässt Hawks Marylins Nummer von den "Diamanten, den besten Freunden der Mädchen" noch einmal spielen von Jane Russel. Wenn sie mit dem Po wackelt und mit der Stimme zittert, dann weiss man gleich besser, weshalb man Marilyn liebt und was man gesehen hat, als sie sang.

Solange wir in Europa noch dem Mythos von Originalität nachlaufen, werden wir wohl weiter Schwierigkeiten haben mit Filmen wie denen von Hawks und nicht verstehen, dass ein Remake nicht unbedingt ein Gegenstand des Abscheus sein muss. Hawks hat eine Vorliebe für alles, was bei uns die Aura von Impotenz, Monotonie und Bastelei hat. Er weist immer darauf hin, dass er etwas nach etwas anderem gemacht habe. Er kopiert sich selbst. Formen der Wiederholung, der Umarbeitung, der Neuverteilung von Bekanntem ersetzen bei Hawks das, was in europäischer Kultur bis heute noch besetzt ist von Begriffen wie Einmaligkeit und spontaner Erfindung. Für den, der in europäischen Kunsttraditionen aufgewachsen ist, hat das, was Hawks macht, ungeheuer viel mit Routine und Mechanik zu tun. "Let's try the opposite." Genres sind für Hawks Rahmen, die man nicht ausfüllt, sondern durch Abänderung bricht. Für Schöpfungen aus dem Guss ist kein Platz bei ihm; statt Entwicklung: Gliederung.

Diese amerikanischen Filme, die für uns der Inbegriff von action und Bewegung sind, sind voll von Formen des Auseinandernehmens, Zerschlagens, von Reduktionen auf Schemata und Gerippe; sie leben von der Abstraktion, sie sind analytisch. Ein Beispiel aus BALL OF FIRE: Da ist zunächst eine Tanznummer mit Barbara Stanwyck, die wird dann wiederholt, wobei zwei Streichhölzer die Arbeit der Beine von Stanwyck tun; bewegt werden sie von Gene Krupa, der vorher als Bandleader die Stanwyck begleitet hatte. Später zeichnen die Enzyklopädieprofessoren das Schema der Tanzschritte auf den Teppich, um hinter das Geheimnis von Stanwycks Bewegungen zu kommen. Es stellt sich dar im Unterschied zwischen ihren und ihren Bewegungen: The common dynamics between steps und music.

Der Zuschauer bei Hawks wird gezwungen, Details wahrzunehmen, den Zusammenhang von Details. Was bedeutet, dass jeder gegenwärtige Moment in seinem Film entscheidender ist als die Bewegung auf einen Schluss oder eine Lösung hin. Wichtig ist, wie zwei Details zueinander sich verhalten. Das ist das Geheimnis der Faszination von THE BIG SLEEP. Hawks zu dem Film: den grossen Handlungszusammenhang wisse er bis heute nicht. THE BIG SLEEP ist ein Film ohne Sujet im üblichen Sinn, er ist pure Bewegung, blosser schwebender Zusammenhang von Details, er ist totale Fiktion, die sich in jedem Augenblick als Gebrauchswert dessen, was man sieht, reali-



siert und nicht gerichtet ist auf den Tauschwert transparenter Bedeutungen. Die handlungsauslösenden Ereignisse sind passiert, ehe der Film beginnt, und die klärt Bogart mit all seinen Gängen und Unternehmungen weder für sich noch für uns wirklich auf. Noch wenn man den Film zum x-ten Mal sieht, ist man fasziniert von der Abfolge der Szenen. Anderes ist nicht da, um Bogarts und unsere Wissbegirde in Bewegung zu halten. Das Eigenartige ist, dass bei aller Dunkelheit des Films der Regisseur mit so offenen Karten spielt, wie man es selten zu sehen bekommt. Er täuscht nicht die natürliche Kontinuität einer Geschichte vor. Dennoch entsteht ein kontinuierliches Gebilde, in dem jeder Teil seine Abhängigkeit vom vorhergehenden eingesteht.

Von hier wäre zu überlegen, wie sich die Meinung von der Verdummungsfunktion des Hollywoodkinos - vor allem auch bei unseren Intellektuellen - auch auf Hawks ausdehnen konnte. Er arbeitet mit einer professionellen Offenheit, wie man sie in den meisten europäischen Filmen vergeblich sucht. Er hat ein reflektierteres Verhältnis zu seinem Medium als die europäischen Filmemacher, die sich auf ihre Analyse der Realität etwas zugute halten, denen aber nie in den Sinn gekommen ist, über ihr Medium als Instrument der Analyse zu reflektieren. Es genügt nicht, die Begriffe für sich denken zu lassen und Benjamin zu zitieren. Bei Hawks erfährt man, was der meinte, als er schrieb über den veränderten Stellenwert des Originals in der reproduktiven, industriellen Kunst.

Bei Hawks verschwinden mit dem Begriff des Originals gleichzeitig die Vorstellungen von Eigenem, Privatem. Sein Selbstbewusstsein ist geprägt von einem Empfinden für die eigene Sekundarität. Und er fühlt sich dabei wohl: ervariiert Vorgeformtes, er bearbeitet Material, das Spuren von Vorgängern trägt. "Heute ist jede Geschichte nur noch eine alte Geschichte, alles ist schon erzählt worden. Folglich liegt Originalität und schöpferische Kraft nur noch in der Art und Weise, wie man erzählt."

Deshalb - und weil er den reproduktiven, repetitiven Charakter seines Mediums ernst nimmt - macht er zum Beispiel aus Tragödien Komödien. Sie kommen seiner Neigung zum Auseinandernehmen, zum Sezieren, zum Reduzieren aufs Prinzip entgegen. Mit den karikierten Typen seiner Komödien macht er sich lustig über die Tragödien und deren Vorstellung vom Helden, vom Charakter und vom ganzen Menschen - viel mehr, als über die Typen, die er zeigt -, die nur eine Karikatur mit umgekehrten Vorzeichen ist. Das Tragikomische seiner Filme reflektiert ein Empfinden und eine Welterfahrung, die eher Diskontinuität, Brüche und Antagonismen registriert. Die Karikaturen seiner Komödien sind inszenierte Analysen.

Man kommt diesen Filmen nicht näher, wenn man mit Begriffen operiert, deren einer Bestandteil "trivial" ist. Das Konzept der Darstellung von Realität hat sich verändert während seines Weges von Europa nach Amerika, vom schöpferisch Individuellen zum industriell Reproduktiven. Die amerikanische Kunst verlangt nach neuen Lesarten.

Frieda Grafe

("Verschnitt" aus einem längeren Text, Filmkritik 6/70)

GESPRÄCH ÜBER STARS - UND "DAMALS"

KINO-

(GEWOHNHEITEN) ZU STAR-ZEITEN

W: Wenn ich Hollywood-Stars höre, dann denke ich an die 50er Jahre.

Da hat das Starwesen ja wohl seinen Höhepunkt erreicht. Du gingst damals schon häufig ins Kino: wie war das eigentlich, ging man tatsächlich wegen Cooper, Grant, Ingrid Bergman oder der Dietrich einen Film sehen?

E: Ich glaube schon. Man hat früher bestimmt mehr auf die Darsteller geachtet. Ich meine auch, dass damals der Darsteller einen Film stark mitgeprägt hat.

Mein erster Film, den ich anfangs der 40er Jahre im Kino sah, war ANGLES WITH DIRTY FACES und ich erinnere mich noch gut an James Cagney. Ein jeder hatte natürlich auch damals schon seine Lieblinge - es gibt ja Leute, die mögen Komiker nicht, sehen sich keine lustigen Filme an. Ich würde ganz gern wiedereinander einen Joe E. Brown Film sehen. Dieser Komiker wurde damals ziemlich aufgebaut und ist heute total vergessen. Eben, wohl ein jeder hatte Darsteller, die er bevorzugte. Einen Film mit Burt Lancaster hielt ich immer für sehenswert. Den James Stewart mochte ich sehr. Eine zeitlang sah ich mir auch ganz gern Filme mit Fred Astaire an, der in seinen Tanzfilmen einfach hervorragend ist.

Noch vor meinem ersten Kinobesuch habe ich viele Spielfilme in Vereinslokalen gesehen. Da waren Filme dabei, die heute vielleicht gar nicht mehr aufzutreiben sind. Da waren Filme mit Spencer Tracy, etwa BOYS TOWN (1938 - "Oskar" für Tracy): Tracy/Katharine Hepburn, das war für mich schon der Inbegriff eines Schauspielerteams. Auch Filme mit Shirley Temple und Mickey Ronney, den Kinderstars hat man in den Vereinslokalen gesehen, weil man noch nicht so ins Kino gehen konnte.

Ich sah mir übrigens dieser Tage mit Vergnügen BLACK STALLION an, weil mich wunderte, was aus Mickey Ronney geworden ist. Nun, er ist jetzt natürlich etwas älter, auch etwas dicker geworden, aber in seiner Art ist er derselbe geblieben.

Ja, und so gibt's natürlich noch viele Namen, die in einem Erinnerungen

wachrufen, wenn man sie in neuen oder auch alten Filmen wieder sieht. Die Filme wurden ja auch immer von der Zeit, in der sie entstanden sind, mitgeprägt und haben ihre Zeit auch beeinflusst. Sie müssten demnach doch auch, wenn man keine eigenen Erinnerungen daran hat, gewissermassen historisch interessant sein, weil sie eben immer auch Informationen über das Leben ihrer Zeit enthalten.

Also, die Darsteller waren schon wichtig, wobei es ja nicht nur die Hollywood-Stars gab. Charles Laughton hat mich immer begeistert, oder wenn Pierre Fresnay mit Robert Bresson gearbeitet hat, dann war das schon grossartig.

W: Heisst, die Darsteller waren wichtig, aber auch, dass Du etwa jeden Film mit James Stewart sehen wolltest?

E: Ja, ich glaube, ich habe die meisten gesehen. Und so gab es noch einige Darsteller, wenn die mitwirkten, dann wusste man, dass am Film was dran sein musste.

Ein wenig gilt das auch heute noch. Dustin Hoffman - der ja auf dem Weg ist, ein Star zu werden, wie es sie in den 50er Jahren gab - ist für mich so etwas wie ein Gütezeichen, wenn er mitspielt, ist ein Film zumindest nicht schlecht.

Mir scheint übrigens auch, dass der "Star-Rummel" wieder etwas anzieht.

W: Was gab es für Erwartungen? Was hast du dir etwa unter einem James Stewart Film vorgestellt?

E: Er hat so ziemlich alles gespielt. Er war in Western zu sehen, hat bei Capra den etwas naiven aber rechtschaffenen Amerikaner aus der Kleinstadt verkörpert, hat aber - June Allyson war seine Partnerin - auch Glenn Miller gespielt.

Laughton war ebenfalls vielseitig. E.G. Robinson und Cagney waren eher auf den Gangsterfilm festgelegt. Spencer Tracy hat vor allem in Familienproblem-Filmen mitgewirkt...

Einige Stars konnte man schon etwas einem Genre, einem Rollenmuster zuordnen. Andere, etwa Lancaster, haben ihre Rollen immer wieder gewechselt.

W: Gerade weil die Stars damals soviel von einem Film transportiert haben, waren vergleichbare Rollen beinahe schon eine Erfolgsgarantie. Es war jedenfalls der sicherste Weg, die Erwartungen der Zuschauer nicht zu enttäuschen. Gerade auch Lancaster musste sich ja immer wieder gegen eine Typisierung wehren - und hatte dafür sogar finanzielle "Verluste" in Kauf zu nehmen.

E: Das war bei den meisten Stars irgendwie der Fall.

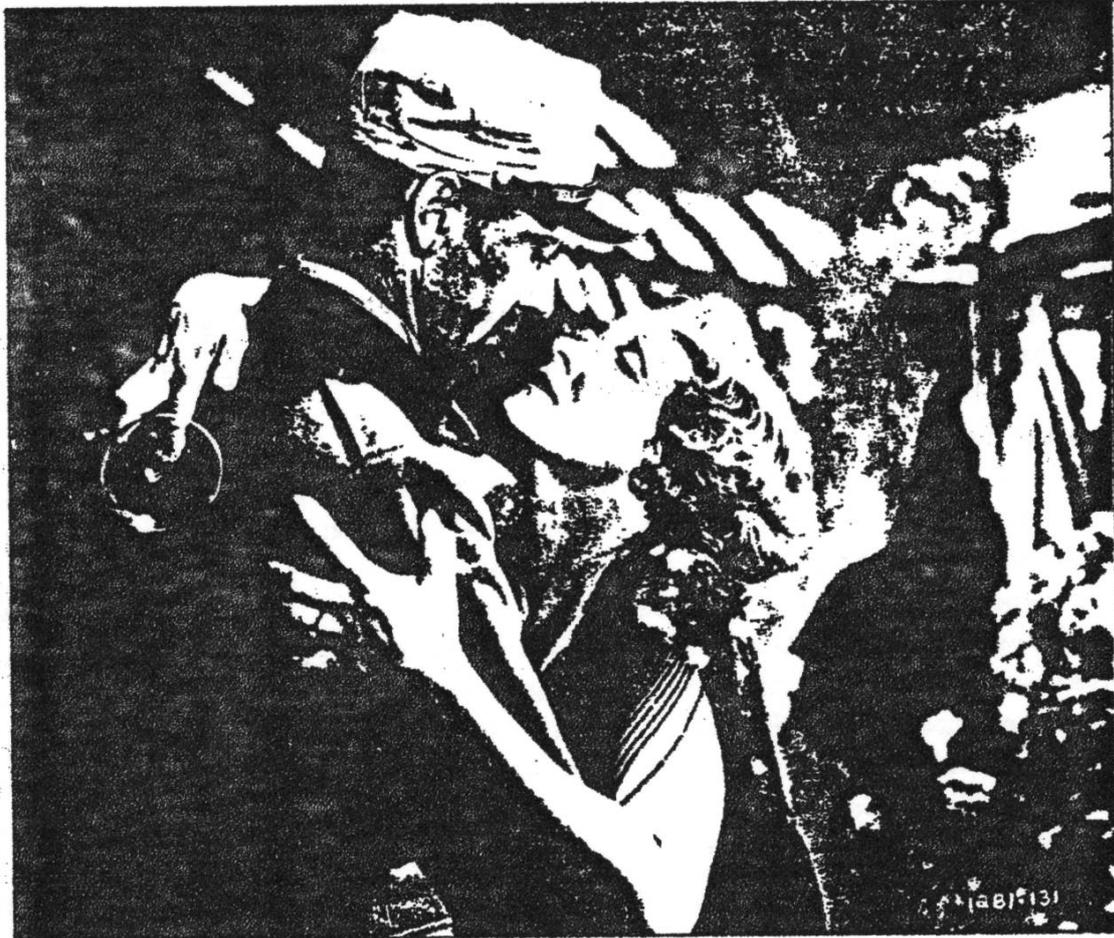
Ich erinnere mich gerade an Bob Hope, dessen Filme man sich gelegentlich doch ansah. Hope war etwas wie der Funès von damals. Es gibt Leute, die das mögen, aber ich finde, wenn man einen oder zwei der Filme mit Funès gesehen hat, dann kennt man sie alle: Auch die Hope Filme waren einander immer sehr ähnlich. Es stimmt schon, wenn ein Darsteller mit einer Rolle Anklang gefunden hat, dann hat man möglichst bald wieder einen ähnlichen Film mit ihm gemacht - weil das ja Geld brachte.

W: Was erwartete man von Cooper? Was wäre eine typische Rolle für ihn?

E: HIGH NOON. Den Helden, den er da spielt, das war so seine Rolle.



by HITCHCOCK und HECHT
by STERNBERG und FURTHMAN



Das war so seine Art, einer der weniger redet als handelt, einer der schweigend seine Pflicht erfüllt.

Grant war ein Salon-Darsteller, immer gepflegt in gepflegten Rollen. Flynn auch! Errol Flynn, das war ein Salon-Held. Die waren immer bestens angezogen, die haben immer gut ausgesehen, mochte passieren was will. Das wirkte gelegentlich schon künstlich und unnatürlich. Bei Grant und seinen Rollen, die oft in den Salons der besseren Gesellschaft handelten, mochte das ja noch angehen. Aber auch Flynn, der viele Abenteurer spielte, sah immer aus, wie frisch aus der Garderobe, der schwitzte nie, dem konnte die grösste Schlacht noch nicht einmal die Haare zerzausen.

Stewart war einer, der differenziertere Rollen gespielt hat, einer der eine grössere Variationsbreite, eine bessere Mischung hatte - oder wenn ich an Richard Widmark's erste Rollen in den Gangsterfilmen denke und sehe, was er heute spielt, dann hat da eine grosse Veränderung stattgefunden. Vielleicht ist Widmark aber auch nicht zu den grossen Stars zu rechnen.

W: Sagen wir halt, es gäbe Spitzenstars und welche, die auch noch sehr bekannt sind. Was war denn so die absolute Spitze?

E: Stewart, Grant, Cooper - auch Bogart.

Es kam schon auch auf den Geschmack an und auf die Art der Filme, die man gerne mochte.

Rangieren möchte ich eigentlich nicht.

W: Gable? Was war mit Clark Gable?

E: Das war ein Star, der schon grossen Anklang fand, weil er gut ausgesehen hat. Er hat zum Teil auch gute Rollen in sehr schönen Filmen gehabt. Gable, das war schon ein Publikums-Liebling.

W: Und die Frauen, die weiblichen Stars? Wir haben bis jetzt fast ausschliesslich von den Männern geredet.

E: Die Garbo, das war schon ein Star. Marlene Dietrich. Auch Katharine Hepburn hatte ich sehr gern in ihren Filmen.

W: Virginia Maya etwa?

E: Sie war dazumal schon beinahe ein Sex-Star. Nicht etwa, das da viel gezeigt wurde, es durfte ja gar nichts gezeigt werden, aber bei ihr zählte schon die sinnliche Ausstrahlung.

W: Bei Lana Turner aber auch.

E: Klar. Ich würde sie etwa gleichsetzen mit Ida Lupino. Das waren, ich will mal sagen, die raffinierten Frauen. Und die Ava Gardner natürlich auch. Marlene Dietrichs Beine waren dem vernehmen nach sehr hoch versichert... Das waren so die sinnlichen, sensuellen Frauentypen - die auch sehr gern gesehen wurden. Bette Davis dagegen war eine ausgezeichnete Schauspielerin und auch ein ausgeprägter Star. Ginger Rogers, Claudette Colbert verkörperten eher "zähmere" Frauen. Auch die Bergman, die Barbara Stanwyck, die Hepburn haben vorwiegend die lebenswerten, heiratsfähigen Frauen gespielt, während die andern eben eher die verführerischen, sinnlichen - "gefährlichen" und auch "bösen" Frauen spielten.

W: Im Western gibt's die Rollenverteilung ja sehr ausgeprägt: die sinnliche Barmaid, die oft sogar sterben muss, damit der Held die brave, hochan-

ständig-zugeknüpfte Lehrerin heiraten kann.

Ging man zu der Zeit aber auch schon der Regisseure wegen ins Kino - oder hat man kaum registriert, wer einen Film gemacht hat?

E: Es gab schon Filme, die ihrer Regisseure wegen gesehen wurden. Capra, Lubitsch, die waren sehr beliebt und hatten grossen Erfolg. Es gab auch Namen, die man sich merkte. John Ford, Howard Hawks, die hat man schon zur Kenntnis genommen.

Oft wurden jedoch die Darsteller oder dann der Stoff, die Vorlage in den Vordergrund gestellt. LES MISERABLES, da ging man hin, weil der Film nach einem Stoff von Victor Hugo war. Wenn ich an HOW GREEN WAS MY VALLEY oder an all die Greer Garson Filme denke - die Greer Garson, wer kennt sie heute noch?, wurde ja von der MGM lanciert, als die Garbo und die Norma Shearer sich aus der Filmbranche zurückzogen -, dann ging man einerseits der Regisseure, andererseits aber auch der Darsteller wegen ins Kino. Wahrscheinlich hat man die Filme auch etwas anders gesehen. Bei den Filmdiskussionen, in den Vereinslokalen damals, wurde die Geschichte stärker betont, als die filmische Umsetzung und Ausführung - Inhalt und Stoff wurden heftig diskutiert.

Das Angebot an Filmen war übrigens nicht schlecht. Da waren die Filme in den Vereinslokalen, dann gab es auch mehr Kinos. Das "Roland" und das "Maxime" etwa waren so Zürcher Vorstadtkinos, die gute Filme, vor allem viele Reprisen spielten. Es gab auch noch Doppelprogramme und viele Kinos, die ein Gerne, eine Stilrichtung pflegten - so dass man sich bei der Filmwahl auch stärker als heute an den Kinos orientieren konnte.

Ja, das mag ausgeprägter gewesen sein, dass man eher den Schauspieler gesehen hat, die Geschichte, und dann vielleicht noch den Regisseur.

W: Hat man sich auch an Drehbuch-Autoren orientiert?

E: Eher daran, wer die Vorlage geliefert hat. Graham Green, Victor Hugo - das gab ja dann auch einen Zusammenhang zu den Büchern, die man eventuell gelesen hat.

W: Regisseure wie Michael Curtiz, Mervyn Le Roy, George Marshall oder Eddie Cline - die hat man vermutlich nicht zur Kenntnis genommen.

E: Doch, doch. Die Namen waren schon bekannt. Wobei verschiedene Leute natürlich auch unterschiedliche Favoriten hatten - wie das ja auch heute der Fall ist.

W: Leute aber, die Curtiz, Marshall, Mamoulian zur Kenntnis genommen haben - waren das nicht schon Cinéasten-Kreise?

E: Das waren schon eher die "fanatischen", die hatten den Film schon sehr gern. Wenn man aber eben viele Filme sah, dann hat man schon darauf geachtet, wer mitspielt, woher die Geschichte kommt, wer die Regie führt - weil man ja auch herausfinden wollte, auf was denn zu achten ist. Und mit der Zeit wusste man dann so einiges, wusste auch, welche Filme man gesehen haben musste und welche nicht.

Gesprächspartner war Eugen Waldner
Das Gespräch führte Walt R. Vian

PS: Das Gespräch orientierte sich am Programm, das im "Alba" gezeigt wird.

VERSUCH ÜBER HUMPHREY BOGART

HERE'S LOOKING AT ME, KID

Humphrey Bogart starb am 14. Januar 1957 in Hollywood. Ich wusste nichts davon. Ich hatte noch nicht einmal seinen Namen gehört. Ich wusste nicht, dass es Hollywood gibt und hatte wahrscheinlich noch keinen einzigen Film gesehen.

Das erste, was mir bewusst von Bogart unterkam, war das Plakat von ihm in Godards *A BOUT DE SOUFFLE*, da wo Belmondo vor dem Kinoaushang steht, zum Bogart-Plakat hinaufschaut, sich in bogartscher Geste mit dem Daumen über die Oberlippe streicht und beinahe andächtig murmelt: "Bogie" - und auch das erst, als dieser Film schon an die zehn Jahre alt war.

Spätes Erwachen? Vielleicht. Ich würde mich schon zu den spät Erwachenden rechnen - doch das nebenbei. "Vorbildlich" für spätes Erwachen: Bogart. Er wurde vierzig, bevor er etwas spielte, das ihn zu einem Filmstar machte; fünfundvierzig, bevor er in seiner vierten Ehe richtig glücklich und fünfzig, bevor er Vater wurde. Erst nach seinem Tod eigentlich wurde Bogie zur Kult-Figur. Anbeten gar nicht! Kult hin oder her - nicht einmal besondere Verehrung, aber besonders mögen tue ich einige Filme schon, in denen er mitgespielt hat. Und auf Bogart das Glas erheben, das würde ich auch, jederzeit: zum Wohl!

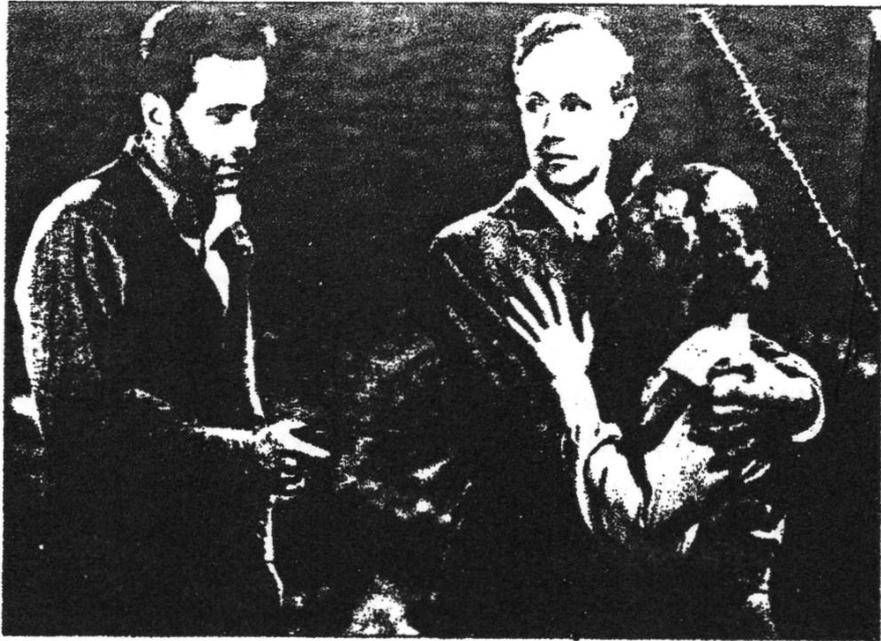
(Von daher auch der Titel. Obwohl Bogart nicht der Typ ist, der sich selber zuprostet, war er eben, vom Zuschauer her, meist wichtiger als das "Kid", dem sein Trinkspruch galt.)

Aber - einmal ganz abgesehen "vom Erwachen" -: was bleibt einem schon übrig, als die Vergangenheit allmählich auszuloten? Was bleibt, um diese Vergangenheit zu ergründen: vereinzelt Neuaufführungen alter Filme, Retrospektiven, Filmarchive.

Den ältesten Film mit Bogart, den ich da inzwischen gesehen hab, habe ich - lustigerweise? - ohne Bogart gesehen: *WOMEN OF ALL NATIONS* (Raoul Walsh, 1931), der sechste Film, in dem Bogie mitspielte. Auf einem Szenenfoto, das erhalten blieb, ist er ganz leicht zu erkennen; aber im Film da war er nicht - ?! In den Kopien, die heute noch von *WOMEN OF ALL NATIONS* vorhanden sind, fehlen die Szenen mit Bogart - wie "L'avant scene" (im zweiten Teil ihrer Raoul Walsh Filmografie, No 168, Seite 28, April 76) bestätigt. Das zeigt: wie gross die Bogart-Rolle gewesen sein kann; wie vergänglich die Vergangenheit.

xxx

Die Legende, die Anekdoten und Cocktail-Geschichten beginnen schon gleich mit Bogarts Geburtsdatum 24. Dezember 1900; 24. Dezember 1899 - oder ganz gewöhnlich 23. Januar 1899. "Ich hatte nie einen Geburtstag,



The Petrified Forest



HIGH SIERRA



THEY
DRIVE BY NIGHT

ich wurde von allem Anfang an um einen eigenen Geburtstag betrogen" (Bogart). Und François Truffaut schreibt in einem 'Porträt': "Humphrey Bogart hat sich immer einen Spass daraus gemacht zu erzählen, er sei am Weihnachtstag eines Jahres geboren, in dem alle Tage Weihnachten war: 1900". Die einleuchtende Erklärung: "Offenbar haben sich dieses Datum (24. Dez.) die PR-Manager der Firma Warner Bros. ausgedacht, denn bis Mitte der Dreissiger Jahre ist in biografischen Quellen deutlich der 23. Januar 1899 ausgewiesen."

1929 ging Bogart nach Hollywood, in der Absicht, die Hauptrolle im Film THE MAN WHO CAME BACK zu spielen. Seine Freunde, die ihn am Bahnhof begrüßten, lachten, als sie das hörten: sie waren mit demselben Angebot in die Filmstadt gelockt worden. Schliesslich aber übernahm wenigstens Bogarts Stimme die Hauptrolle im Film; er liess sie dem Stummfilmstar Charles Farrell - 750 Dollar die Woche zahlte Fox dem Gelegenheitsschauspieler, der es in New York auf 50 Dollar pro Woche gebracht hatte. Arbeitslos zurück in New York, verdiente Bogart sich seinen Lebensunterhalt mit Schachspielen - einen Dollar für den Sieger! - während er erfolglos an die Tür von Theaterproduzenten klopfte. Eine Reihe von Zufällen (in verschiedenen Quellen unterschiedlich erzählt) brachte ihm schliesslich eine Rolle im Stück "The Petrified Forest" gerade als Bogart sich damit abzufinden begann, dass seine Karriere als Schauspieler beendet sei.

xxx

Gebirge, über die Einstellung läuft der Vorspann; in ganz kurzen Einstellungen die Einführung: Capitol, juristische Abteilung, eine Begnadigung wird unterschrieben, Gefängnis - das Tor öffnet sich, schwarze Schuhe, schwarze Hose, kommt einer raus, dreht sich um, die Kamera zieht hoch, der Mann wendet sich vom Gefängnis ab: Bogart als Roy Earle. HIGH SIERRA (1940): Raoul Walsh zeichnet für die Regie, John Huston / W.R. Burnett für das Drehbuch und für die Kamera Tony Gaudio. Es ist Bogarts erste (bedeutende) Hauptrolle in einem Kinofilm. Ida Lupino - nebenbei: jene Ida Lupino, die später auch als Regisseurin hervorgetreten ist! - spielt die weibliche Hauptrolle; ihr Name steht auf der Leinwand noch vor demjenigen Bogarts, aber Bogie kommt in gleicher Grösse, unmittelbar als Zweiter.

Während Roy sich versichert, dass ein Rasen immer noch grün ist, Bäume immer noch blühen, kehrt ein Parkwächter den Unrat zusammen, er sticht einen Zeitungsfetzen auf: "Berüchtigter Gangster begnadigt". Earl's nächste Schritte gelten der Wiederaufnahme seines Berufs. Die Organisation hat schon einen Plan ausgeheckt und alles vorbereitet, seine Mitarbeiter erwarten ihn schon ungeduldig - und die Juwelen warten auch.

Spätestens jetzt wird klar, dass das böse enden wird. Hollywoods Kodex kann nicht zulassen, dass so ein Subjekt überlebt. Aus diesem Grund hatte Georg Raft, für den die Rolle vorgesehen war, abgelehnt: er wollte den Kino-Tod nicht sterben - er starb ihn dann in der bescheidenen Nebenrolle als Spats Columbo in SOME LIKE IT HOT (Billy Wilder, 1959). Paul Muni, der Raft noch in Scareface (Howard Hawks, 1932) umgelegt hatte, bevor er als Gangsterboss im Kugelregen der Polizei selber starb, wollte die Rolle nicht mehr, da sie zuerst Raft angeboten worden war. Aus dem gleichen Grund lehnten sie Edward G. Robinson und James Cagney ab - Cagney hat-

te das Vergnügen, Bogart in THE ROARING TWENTIES (Raoul Walsh, 1939) zu erschiessen, bevor er selber starb und Robinson spielte 1948 dann den Bogart unterlegenen Johnny Rocco in KEY LARGO. Aber so bekam Bogart seine Chance!

Die Juwelen und Schmuckstücke sollen aus einem Hoteltresor geklaut werden; Roy Earle nimmt den Ort in Augenschein: beiläufig mischt er sich unter die Feriengäste, greift sich irgendwo einen Tennisschläger und promenierte zur Anmeldung - der Vorschlag mit dem Tennisschläger dürfte von Bogart stammen, im Theater war das jahrelang seine Rolle: mit dem Tennisschläger unterm Arm in die Szene schlendern und die Dialogzeile "Wer kommt zum Tennis?" sprechen, immer dann - wie Bogart zu witzeln pflegte, -, wenn der Stückeschreiber zuviele Leute auf der Bühne hatte und nicht wusste, wie er sie für die folgende Liebeszene zwischen den Hauptdarstellern loswerden sollte.

Sonst aber spielte er ganz die raue-Schale-weiche-Kern-Figur, die ihm schon in THE PETRIFIED FOREST zum Erfolg verholfen hat: dort allerdings dominiert die Bette Davis/Leslie Howard-Romanze das Feld (Bogart's Gangsterboss Duke Mantee macht die Geschichte bloss noch romantischer!), hier stiehlt im keiner mehr die Show. Aber hätte Leslie Howard nicht darauf bestanden, dass Bogart auch im Film den Duke Mantee spielt, so wäre die Rolle an E.G. Robinson gefallen und Bogart wohl ein völlig Unbekannter geblieben - "nicht umsonst erhielt meine Tochter den Namen Leslie" (Bogart).

In HIGH SIERRA endlich weiss Bogie alle die Antworten, löst er nebenbei auch noch die Probleme anderer Leute: er hilft einer Farmerfamilie, der er unterwegs begegnet, beendet Streitigkeiten unter seinen jüngeren "Mitarbeitern", löst (vorübergehend) die Probleme von Marie (Ida Lupino) und kümmert sich sogar noch um einen herrenlosen Hund. Im unmittelbar davor liegenden Film THEY DRIVE BY NIGHT (Raoul Walsh, 1940) musste Bogart "all the answers" noch Georg Raft überlassen: er steht daneben, wenn Raft die Sache in Gang hält, er ist gar nicht da, wenn man ihn braucht, er sitzt immer nur daneben und schläft, während Raft den Lastwagen fährt, und als Bogart mal das Steuer übernimmt, schläft er ein und lenkt den Karren in einen Abgrund - den Rest des Films steht Bogart auch visuell hilflos da: einarmig. Eigentlich hat er nur eine gute Zeile im Film - sie sitzen in einem Lastwagenfahrer-Spunken, Bogart schaut die (neue) Bedienerin nicht aufdringlich aber eingehend an, bis diese ihn anfährt: "He! Genug der Durchleuchtung jetzt" - "Versteh mich nicht falsch Schwester, ich wollte nur sehen, was ich wiedermal misste, all die Tage und Nächte auf der Strasse." Andere bestätigen, der sei verheiratet. Wie er das aber hinsagt, dieses "Don't get me wrong, sister" - da ist schon der ganze Bogie, wie er zum Kult werden wird, drin.

Zwar kriegt er das Mädchen, das er will, auch in HIGH SIERRA noch nicht. Die Farmerstochter hat, von ihrem Klumpfuss befreit, ganz anderes im Sinn. Auch wird er am Ende des Films wie ein räudiger Hund abgeknallt - aber die Rolle hat doch Format, ganz andere Dimensionen, als seine bisherigen und es braucht nur noch wenig und er wird das Mädchen kriegen, ganz wenig und er wird auch in den Filmen überleben. Eigentlich hat er nur noch

den falschen "Beruf"; seine Persönlichkeit ist stärker als die jeder andern Figur im Streifen, sogar moralisch ist er allen Figuren überlegen, bindet man Moral nicht nur an Paragraphen fest – das letzte Wort im Film ist "frei" und der Blick gleitet hinauf in die High Sierra.

xxx

Raft hat die Rolle des Same Spade ausgeschlagen, weil er nicht mit einem unerfahrenen Regisseur zusammenarbeiten wollte – und das genügte, es war das wenige, das es noch brauchte: Bogart übernahm die Hauptrolle als Privatdetektiv Spade in John Hustons erstem Spielfilm THE MALTESE FALCON (1941).

In 75 Filmen hat Humphrey Bogart mitgespielt. Die schönsten davon sind – ich wage die Behauptung, obwohl ich nur etwa 30 dieser Filme gesehen habe –: IN A LONELY PLACE (1950, Regie: Nicholas Ray), CASABLANCA und THE BIG SLEEP.

Der allerschönste aber ist und bleibt TO HAVE AND HAVE NOT.

Walt R. Vian

(Für TO HAVE AND HAVE NOT, siehe auch Beitrag "Rick's Cafe".)

HOLLYWOOD, IM ALBA

GESPRÄCH - GESCHICHTEN - LEGENDE

RICK'S CAFÉ AMÉRICAIN

Sam: Hallo Chef. Ein bisschen leer heute Abend, das Lokal.

Rick: Du weißt ja selber, Sam, as time goes by...

Sam: Ja, ja, das Lied, das du mir verboten hast, Chef.

Rick: Aber Sam, das ist doch schon Legende.

Sam: Verstehe Chef. Da wir gerade dabei sind, erinnerst du dich noch...

(Die Kamera schnappt sich den Rauch von Rick's Zigarette, das Bild schwabelt mit dem Rauch und als es sich wieder stabilisiert: Rick und Sam im weissen Diner Jackett, Betrieb im Lokal – aber die Bilder sollen hinfert wieder dem Leser überlassen bleiben.)

Die gewisse Nähe von TO HAVE AND HAVE NOT zu CASABLANCA ergibt sich schon durch reine Aeusserlichkeiten: in beiden Fällen nimmt ein

unabhängiger Amerikaner (dargestellt von Humphrey Bogart), der in Zeiten des 2. Weltkrieges in französischen Ueberseeterritorien seinen privaten Unternehmungen nachgeht, schliesslich doch auf der "richtigen" Seite an den Auseinandersetzungen zwischen Nazis und Widerstandskämpfern teil, die sich um ihn herum abspielen und mit der Reisetätigkeit von gesuchten Personen zu tun haben; Rick's Bar und Frenchy's Hotel, wo je wesentliche Teile der Filme gesetzt sind, gleichen sich wie eine Bar der andern, in beiden Etablissements - die übrigens beide vorübergehend von den französischen Hoheitsbehörden geschlossen werden - unterhält ein Pianist, Sam bzw. Crickett, die Gäste und bringt die Songs in die Filme ein.

Der Vergleich von TO HAVE AND HAVE NOT mit CASABLANCA soll nicht forciert werden, auch wenn anzunehmen ist, dass die Produzenten von TO HAVE AND HAVE NOT durchaus bewusst Anleihen in der Anlage ihres Streifens bei CASABLANCA machten, der gerade mit grossem Erfolg eingeschlagen hatte. Nicht zwanghaft, sondern eben spielerisch - weil das eben in den Möglichkeiten der Gestalten von TO HAVE AND HAVE NOT lag. Sam: Es lassen sich aber auch andere Fäden an TO HAVE AND HAVE NOT knüpfen.

Rick: Klar, die Dame, die mangels Geld zur Weiterreise in French-Martinique strandet und dann plötzlich in Bogart's Zimmertür steht - eine unvergessliche Einstellung, einer der Höhepunkte der Filmgeschichte! - und mit unvergesslichem Blick, in unvergesslichem Ton nach Steichhölzern fragt - sie erinnert nicht nur an Jean Arthur aus dem Hawks Film ONLY ANGLES HAVE WINGS (1939), sondern noch weiter zurück an Marlene Dietrich, die 1930 ohne Pfennig in der Tasche in MOROCCO (Regie: Josef von Sternberg) in Marrakesch "strandet".

Es ist vor allem die Anlage der Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren, welche die beiden Filme TO HAVE AND HAVE NOT und MOROCCO zusammenrückt. Es sind Variationen desselben Themas: Die illusionslose Frau, die von Männern nichts mehr erwartet und dann doch noch einmal hofft; der Mann, der als gebranntes Kind von den Frauen nichts mehr erwartet und dann doch von der ihm ebenbürtigen Frau gepackt wird. Der Evas-Apfel, den die Dietrich dem Legionär Brown andreht, ist als erste Probe der Gleichwertigkeit ebenso bedeutend für den Aufbau der Beziehung, wie die von Slim geklaute Brieftasche, die den Bogart nur deshalb interessiert, weil sie einem Kunden, der ihm noch einen grossen Betrag schuldet, gehört. Das "Spiel" mit der Whisky-Flasche, die in TO HAVE AND HAVE NOT mehrfach über den Gang, von Harrys Hotelzimmer zu Slims und umgekehrt, getragen wird, ist nur die spielerische Steigerung der Sequenz von Coopers Besuch in Marlene Dietrichs Zimmer aus MOROCCO - obwohl sie ihm den Schlüssel gegeben hat, schmeisst sie ihn recht schnell wieder raus, aber nur um ihm gleich darauf nachzulaufen und ihn zurückzuholen. Als Slim Morgan die ohnmächtig gewordene Madame de Bursac in seinen Armen tragend vorfindet, spöttelt sie: "Was ist - ? Versuchst du ihr Gewicht zu schätzen?" Und die Dietrich, die Legionär Brown, dem sie nachreiste, weil sie glaubte er sei schwer verwundet, in einer Bar mit einer Frau auf den Knien vorfindet, grüsst mit einem gelassenen: "Hallo, Soldat!"

Sam: Und der Drehbuchautor, das war der Jules Furthman.

Rick: Also der Furthman hat an MOROCCO und TO HAVE AND HAVE NOT, nicht aber an CASABLANCA mitgearbeitet. Aber dazu was zu sagen, heisst sich auf's Glatteis wagen.

Josef von Sternberg etwa hat an jenem Tisch gesagt: "Es gibt Regisseure, zu denen auch ich gehöre, die in der Lage sind, ihre Filme auch selbst zu fotografieren. Wenn ich mit einem Umsetzer meiner Ideen gearbeitet habe, dann hat der das Licht und die Kamerapositionen nach präzisen Instruktionen von mir eingerichtet - auch wenn er dann dafür einen Oskar erhalten hat."

Lee Garmes, der mehrfach bei Sternbergfilmen Kameramann war, dagegen erzählt: "Ich hatte keine Zeit, Probeaufnahmen mit Marlene Dietrich zu machen, deshalb richtete ich das Licht so ein, wie ich es in DER BLAUE ENGEL gesehen hatte. Als ich das Resultat sah: mein Gott, das geht nicht, genauso leuchtet der Daniels die Garbo aus, was sollen wir mit zwei Garbos. Ohne Jo (Sternberg) etwas zu sagen, änderte ich dann das Licht. Das Dietrich-Gesicht wurde von mir geschaffen. Sternberg überliess es durchwegs mir, das Licht einzurichten. Das einzige worin er sehr wählerisch war, waren die Sets."

Beide dürften das nicht nur in gutem Glauben so gesagt, sondern eben auch so empfunden haben. Der Widerspruch dürfte vor allem darauf verweisen, dass die beiden ohne grosse Diskussionen sehr gut und sehr kreativ zusammengearbeitet haben.

Oder nimm Van Nest Polglase, den Mann, mit dem (wenn überhaupt) die Bühnenaufbauten der Astaire Tanzfilme assoziiert werden. Polglase war Chef der Ausstattung bei der RKO, er hatte fünf Abteilungsleiter, einschliesslich Carol Clark, der zweite Name der oft im Vorspann der Astaire Filme zu lesen ist, und es waren ihm 110 Mann unterstellt. Darrell Silvera sagt aus, dass Van Nest Polglase immer das erste und das letzte Wort bei der Ausführung der Sets hatte, zwischendurch aber selten eingriff. Maurice Zuberano, ein anderer Mitarbeiter, hingegen weist darauf hin, dass Allan Abbott immer die Decors in Kohle oder Bleistift entwarf, wobei diese Entwürfe dann nur noch von den Abteilungschefs zu genehmigen waren, bevor sie ausgeführt wurden. Wem also willst du nun die kreative Verantwortung, allein für die Sets geschweige denn für den Eindruck, den sie im Film hinterlassen, zuweisen?

Sam: Verstehe Chef. Du willst sagen, dass in einem Film immer viele kreative Beiträge zusammen kommen und nachträglich oder überhaupt nur schwer abzuschätzen ist, von wem welche Idee ausging und wer welchen Einfluss hatte.

Rich: Dennoch sind Spekulationen zulässig und notwendig. Sternberg verweist, noch nicht einmal namentlich, auf Furthman, als "einen Freund, den ich so schulte, dass er ein berühmter Drehbuchautor wurde". Das ist Unsinn. Bei der ersten Furthman/Sternberg Zusammenarbeit, war der eine bereits ein berühmter Drehbuchautor, der andere aber ein kaum bekannter Regisseur. Nur tut es der Leistung und Schöpfungskraft eines Sternberg gar keinen Abbruch, wenn man auf die kreativen Beiträge eines Kameramanns wie Garmes, eines Ausstatters wie Dreier

oder eben eines Drehbuchautors wie Furthman, die in seine Filme eingeflossen sind, verweist.

Es kann demnach auch nicht schaden, wenn man einmal Filme wie TO HAVE AND HAVE NOT mit MOROCCO vergleicht, um allenfalls besser hinter solche Einflüsse zu kommen.

Furthman wurde übrigens auch noch zu THE BIG SLEEP beigezogen, als Leigh Brackett und William Faulkner, je hälftig, das Drehbuch im wesentlichen entworfen hatten. Der Einfluss Furthmans auf die Figuren-Konstellation scheint mir denn auch weniger stark. Dass eine Szene, wie das auf zehn Zählen und Schreien der Bacall sich dann im auf fünf Zählen und den Blumentopf Schmeissenden Agnie Dickinson in RIO BRAVO wiederholt, mag oder mag auch nicht auf Furthman zurückgehen. Desgleichen die Tatsache, dass es in RIO BRAVO die "Halsabschneider-Melodie", die gespielt wird, ist, die es Dean Martin ermöglicht, seinen Whisky in die Flasche zurückzugießen, wie es die Musik, die beim Soldateneinmarsch gespielt wird, ist, die Marlene Dietrich in MOROCCO veranlasst, aus der Verlobungsfeier davon zu laufen. Solche Details können immerhin Anlass sein, genauer hinzusehen und dann mehr zu entdecken.

Wenn man sich etwa an Ophüls' THE LETTER FROM AN UNKNOWN WOMEN, zu dem ja Howard Koch das Drehbuch schrieb, erinnert, so ist der Gedanke nicht ganz von der Hand zu weisen, dass die Romantik in CASABLANCA weitgehend auf sein Konto geht. So romantisch waren weder Curtiz noch die Epstein Brüder sonst je. Dass in beiden Filmen Rückblenden den romantischsten Teil der Liebesgeschichte auf die Leinwand bringen, mag noch nicht bezeichnend sein, auch wenn das Mittel Koch gelegen hat. Bogarts Rick weist aber vergleichbar heroische Züge wie Stanwycks unbekannte Frau auf. In CASABLANCA sind es die chaotischen Lebensumstände zu Kriegszeiten, in LETTER FROM.. die chaotischen Charakterzüge des Partners, welche den schweigend-leidenden heroischen Zug der Hauptfigur hervor und zum tragen bringen. Und entlang dieser Parallelen könnten die thematischen Bezüge vertieft werden.

Interessant wäre auch, den Einflüssen Ben Hechts, der ja einer der brillantesten Drehbuchautoren Hollywoods war, nachzugehen. NOTORIOUS ist aber auch ein sehr schönes Beispiel für das Zusammenwirken kreativer Kräfte. Geschichte und Drehbuch Ben Hecht, nach einer Idee von Hitchcock, heisst es da. Die Anlage der Beziehung Alicia/Devlin trägt deutlich die Handschrift Hechts. Die spritzig frechen bis zynischen Dialoge dieser Liebesgeschichte, könnten kaum aus einer andern Feder stammen. Solche Sachen hat Hecht etwa auch für Hawks geschrieben. Aber Hawks hat das ganz anders inszeniert, er hat die Kameraderie eines solchen "Schlagabtausches" betont, während Hitchcock eine sinnlich erotische Spannung hinter diese frech gewitzten Dialoge legt. Die Worte sagen das eine, die Gesten, die Blicke das Gegenteil. Ein Vergleich zu HIS GIRL FRIDAY (H.Hawks, 1940) zeigt, wie unterschiedlich ähnliche Dialoge inszeniert werden können.

Sam: Okay Chef. Es ist ja ohnehin keiner mehr da, lass uns den Laden schliessen.

Erfunden und zusammengetragen
von Walt R. Vian

sechs mal
jährlich etwa
je 40 Seiten
(Ab. Fr. 12.-)

113

MÄRZ 1980

Film
bulletin



Bestellungen an
Kath.
Filmkreis Zürich
Postfach 2394
8023 Zürich

Nr. 111: Kleine Dokumentation zum Filmmarathon Jean-Pierre Melville: LE SAMOURAI . 22 Seiten Interview: Rui Nogueira im GESPRÄCH MIT JEAN-PIERRE MELVILLE . Werkstatt: BEI DEN DREHARBEITEN ZU VÖLLEREI ODER DAS INSELFEST

Nr. 112: Schweizerische Filmförderung - oder DAS SCHWEIZER-(FILM)MACHEN . Xavier Koller und seine Filmgroteske DAS GEFRORENE HERZ . Carlos Saura: LOS OJOS VENDADOS . Neue Spielfilme im 16-mm-Verlei: BAKO - L'AUTRE RIVE und SONNE DER HYÄNEN . Dossier: ZÜRCHER FILMPREIS 1979 (u.a.)

Nr. 113: Gespräch über weniger bekannten FILM NOIR, aus Anlass einer Filmpodiums-Retro. Dokumentation zum 8. Filmmarathon: ABENTUERFILM. Besprechungen von KRAMER VS KRAMER und EINS PLUS EINS GLEICH DREI.

Nr. 114: Themenschwerpunkt FILMMUSIK, eine Skizze ihrer Geschichte, Porträt des Komponisten BERNHARD HERRMANN. Besprechung zu LE CHEMIN PERDU und FILM-TAGEBUCH.

KLEINE DOKUMENTATION

**DATEN, ANMERKUNGEN
ZU DEN FILMEN DES PROGRAMMS**



MOROCCO

P: Paramount / Adolph Zukor 1930. R: Josef von Sternberg. B: Jules Furthman (nach Benno Viguys "A my Jolly, die Frau aus Marrakesch"). K: Lee Garmes. K-Ass.: Lucien Ballard. M.: Songs von Leo Robin n. Karl Hajos und Millandy u. Crémieux. Bauten: Hans Dreier. Sch. Sam Winston. Kostüme: Travis Bariton.

D: Gary Cooper, (Tom Brown), Marlene Dietrich (A my Jolly), Adolphe Menjou (Kennington), Ullrich Haupt (Adj. Caesar), Juliette Compton (Anna Dolores), Francis McDonald (Corporal Tatoche), Albert Conti (Oberst Quinnovieres), Eve Southern (Mme Caesar), Michael Visaroff (Barrative), Paul Porcarsi (Lo Tinto), Emile Chautard (franz. General).

Wie Rath der Lola in ihre Welt folgte, so folgt Amy Jolly dem Legionär Tom Brown in die Wüste. Auf zehn Zentimeter hohen Absätzen.

Selten kann man nach einmaligem Sehen die Bedeutung eines Films von Sternberg erfassen; das ist der Grund, warum Kritiker seine hochentwickelte,

ausgeklügelte Romantik so leicht unterschätzen. Wie Raymond Durnat feststellte, ist "Romantik Leidenschaft, die ihr eigenes Universum hervorbringt" und somit ist Sternberg ein wirklicher Romantiker. Ob sie nun ihre "Äpfel" anbietet oder in Frack und Zylinder eine feindlich gesinnte Dame der Gesellschaft sich mit einem festen Kuss auf die Lippen unterwirft, der Star des Films ist eine Königin der Gosse. Die dialektische Polarität von provozierendem Wesen und Passivität, Vulgarität und Heiterkeit wird zu einer Synthese von ekstatischer Geschmeidigkeit verschmolzen. Doch dem legendären Bild liegt sehr viel psychologischer Realismus zugrunde.

Mit einer seltsamen Unschuld akzeptiert Amy den rauhen Ton, den ihr Liebhaber bei ihren Verhandlungen in ihrem Umkleideraum anschlägt. Alle Schauplätze in Sternbergs Filmen haben künstlerische Bedeutung: und in diesem inneren Heiligtum des Show-Business, diesem Arkanum aller Weiblichkeit, wo das rätselhafte Starwesen einer geheimen und noch 'glänzenderen' (glamorous) Realität begegnet, an diesem Ort passt sie sich seiner Nüchternheit an. Als sie ihm folgt, wird sie wirklich, sie erleidet den langsamen Tod, den die Wüste immer suggeriert. Der Deserteur ist schon so tot wie Rath. (2)

LITTLE CAESAR

P.: First National / Darryl F. Zanuck 1930. R.: Mervyn Le Roy B.: Francis Edwards Faragoh (nach dem Roman von W.R. Burnett). Adaptation: Robert W. Lee. K.: Tony Gaudio Musikal. Leitung: Erno Rapee. A.: Anton Grot. Sch. Ray Curtiss.
D: Edward G. Robinson (Caesar Rico Bandello), Douglas Fairbanks jr. (Joe Massara), Glenda Farrell (Olga Strassoff), William Collier Jr. (Tony Passa), Sidney Blackmer (Big Boy"), Ralph Ince ("Diamond" Pete Montana), Thomas Jackson (Sgt. Tom Flaherty), Stanley Fields (Sam Vettori), George E. Stone (Otero), Lucille La Verue (Ma Magdalena), Maurice Black (Little Arnie Lorch).

LITTLE CAESAR, einer der einflussreichsten der frühen Gangsterfilme Hollywoods, behandelt Aufstieg und Fall eines Gangsterbosses, der offensichtlich Al Capone nachgezeichnet ist. Bleibenden Wert erhält der Film durch die straffe Inszenierung Mervyn LeRoys mit ihren knappen, aber zügigen und mit kurzen Gewaltszenen durchsetzten Erzählstil. Ganz hervorragend ist Edward Robinsons Darstellung, die Ricos Eitelkeit und Skrupellosigkeit psychologische Komplexität verleiht und Robinsons bleibenden Ruhm sowie seine weitgehende Festlegung auf dieses Repertoire begründete. (1)

DRACULA

P.: Universal / Carl Laemmle Jr. 1931. R.: Tod Browning. B.: Garrett Fort (nach dem gleichnamigen Roman von Bram Stoker und dem Theaterstück von Hamilton Deane und John Balderston). Dialoge: Dudley Murphy. K.: Karl Freund. Musik: Tschaikowski, Wagner. A.: Charles D. Hall. Schnitt: Milton Carruth. Masken: Jack Pierce.
D: Bela Lugosi (Count Dracula), Helen Chandler (Mina Geward), David Manners (Jonathan Harker), Edward Van Sloan (Van Helsing), Dwight Frye (Renfield), Herbert Bunston (Dr. Geward), Charles Gerrard (Martin), Frances Dade (Lucy Weston)

Graf Dracula, der nachts aus seinem Grab steigt, um Blut zu saugen, kommt nach England, wo er das Mädchen Mina trifft, die alsbald unter seinen Einfluss gerät. Harker, van Helsing und Renfield verfolgen den Vampir, bis sie ihn endlich überwältigen können.

Der Film ist ziemlich unausgeglichen. Neben Szenen, in denen das Unheimliche unmittelbar im Bild lebendig wird, stehen andere, denen die Herkunft des Films von einem Bühnenstück allzu deutlich anzumerken ist. Browning und Lugosi machten gemeinsam eine Gestalt populär, die seither in Dutzenden Filmen verschiedenster Länder und sehr unterschiedlicher Qualität wiederbelebt worden ist. Viele Schauspieler sind in die Rolle Draculas geschlüpft: Nur wenige haben Lugosis finstere Würde wieder erreicht. (3)

IT HAPPENED ONE NIGHT

P.: Columbia / Harry Cohn, 1934. R.: Frank Capra. B.: Robert Riskin (nach der Kurzgeschichte "Night Bus" von Samuel Hopkins Adams). K.: Joseph Walker. Musikal. Leitung: Louis Silvers. Bauten: Stephen Goosson. Schnitt: Gene Havlick.

D.: Clark Gable (Peter Warne), Claudette Colbert (Ellie Andrews), Walter Connally (Alexander Andrews), Roscoe Karns (Oscar Shapeley), Jameson Thomas (King Westley), Ward Bond (Busfahrer), Eddy Chandler (Busfahrer), Alan Hale (Danker).

Film ist Hollywood, ist die "amerikanische Komödie", ist Frank Capra, ist IT HAPPENED ONE NIGHT. Eine alte Formel, aber wenn man den Film jetzt sieht, gerät man noch in ihren Bann. Man sieht nicht einfach einen Film, sondern das, was für eine oder zwei Generationen der Inbegriff von Kino überhaupt war. Vorkriegskino. Die Macht einer ganzen sozialen Ordnung steht hinter der Definition, die dieser Film vom Kino gibt.

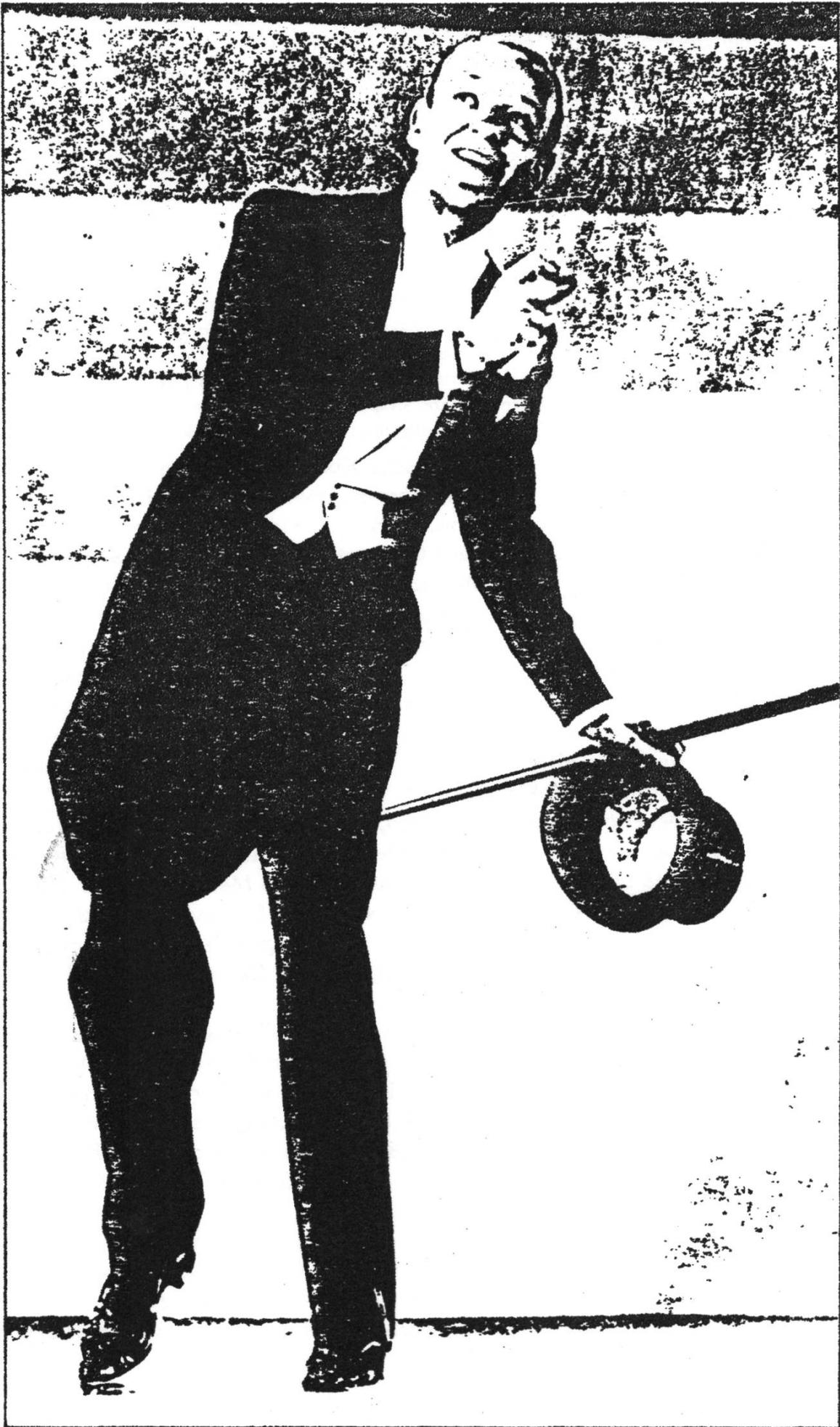
Das Kino der unbegrenzten Möglichkeiten. Ein "kleiner" Film, für eine Firma des zweiten Gliedes gedreht (die Columbia, damals), als einer von dreien, die das gerade aktuelle Thema der Ueberlandbusreisen ausbeuten sollten. Und dann, ohne besondere Reklame, der grösste Box Office Hit des Jahres (1934) und, ein einmaliger Fall, alle fünf Hauptoscars für einen einzigen Film. Ein Cinderella-Schicksal.

Für einen Cinderella-Film. Ein Märchen, das das Leben schrieb. Millionenerbin heiratet stellungslosen Reporter. Derartige Schlagzeilen begleiten die Geschichte. Eine einfache Geschichte für einfache Menschen - der Film sagt es selbst, wie er verstanden werden will. Eine Schlüsselsequenz des Films, dieser Art Film, war die kleine Zeitungssymphonie: Rotationsmaschinen, Titelseiten, Zeitungstapel, aufgeregte Leser. Der Mythos der öffentlichen Kommunikation.

Ich will nur Ihre Story, sagt der Reporter zu der Millionenerbin. Die ist gerade ihrem Vater von der Jacht gesprungen und hat in Miami den Nachtbus nach New York genommen. Der Film: die Story einer Story. Er enthält nebenbei immer die Darstellung seines eigenen Funktionierens - nicht, um es zu entmystifizieren, sondern um die Mystifikation zu verdoppeln. Kameras kommen ins Bild, Wochenschaukameras, die ihre Story kriegen, als die Braut bei der Hochzeit die Flucht ergreift.

Bei der Flucht hält der Vater die Leiter. Das Happy Ending stiftet er. Als zürnender Gott schwebte er über den Wolken, während die Tochter ihren Weg auf der Erde zurücklegte, von Miami nach New York, zu dem vom Vater missbilligten Verehrer. Dem inzwischen aber der Zeitungsreporter den Rang ablief.

Die Kamera blickt nicht, sie zeigt. Die Bilder, die sie stanzt, haben die funktionale Schönheit des Notwendigen. Sie sprechen eine Sprache, in der



jeder Terminus definiert ist. Abgegrenzt jede Einstellung. Keine die aus einem Meter Distanz mehr oder weniger aufgenommen oder eine Sekunde kürzer oder länger dauern könnte. Kein Vogel zwitschert auf dem Tonstreifen ohne Bedeutungsbezug. Erzählterror. Wie nach einer Massage verlässt man das Kino.

Jede Grossaufnahme sagt: ein Individuum! Two-Shot: ein Paar! Die Halbtotale einer Gruppe: eine Gemeinschaft! Von einer Grossaufnahme auf eine Nahaufnahme mit mehreren Personen geschnitten, besagt: Ein Individuum wird aus seiner Isolation befreit, in die Gruppe aufgenommen. The American Way of Filming.

Der feste Rahmen der Grossaufnahmen wiederholt sich in der Decke, die die beiden im Motelzimmer zwischen sich aufspannen. Sie einzureissen, darum geht es den ganzen Film hindurch. Eine Deflorationsgeschichte. Die Decke im Zimmer nennen die beiden scherzend "die Mauer von Jericho", und Clark Gable lässt Claudette Colbert in seinen Kleidern nachschauen, dass er "keine Trompete" bei sich hat.

Davon, dass nicht passieren darf, was doch passieren muss, lebte das ganze Genre. Mit der Hochzeitsnacht ist die Spannung vorbei. IT HAPPENED ONE NIGHT endet buchstäblich mit dem "Trompetenstoss". Das Tabu diktiert dem Film die Sprache, zwingt Bedeutung in die Bilder, macht daraus Zeichen. Weil sie nicht zeigen dürfen, worum es geht, bestehen die Bilder aus Verweisen. Im Abstand zwischen Gemeintem und Gezeigtem gedeiht der Humor.

Grafe/Patalas (4)

QUEEN CHRISTINA

P.: MGM / Walter Wanger 1933. R.: Rouben Mamoulian. B.: Salka Viertel, H.M. Harwood (nach einer Originalstory von Salka Viertel und Margaret P. Levine). Dialoge: S.N. Behrman. K.: William Daniels. Musik: Herbert Stothart. A.: Alexander Toluboff. Schnitt: Blanche Sewell.

D.: Greta Garbo (Königin Christine von Schweden), John Gilbert (Don Antonio de la Prada), Ian Keith (Lord Magnus), Lewis Stone (Kanzler Axel Oxenstierna), Elisabeth Young (Ebba Spane), C. Aubrey Smith (Aage), Reginald Owen (Prinz Karl), David Torrence (Erzbischof), Gustav von Seyffertitz (General), Akim Tamiroff (Pedro).

QUEEN CHRISTINA bot Greta Garbo die ideale Rolle einer schwedischen Königin des 17. Jahrhunderts, die von Kindheit an dazu erzogen wird, wie ein Mann zu denken und sich zu kleiden - die aber, als sie sich verliebt, dennoch sich als Frau erkennt. Der Film ist bemerkenswert durch Garbos Darstellung und die Regie Mamoulians, der den aufwendigen Historienfilm prunkvoll in Szene gesetzt hat; sein Verdienst war es, mit der letzten Grossaufnahme, in der sie unbewegten Gesichtes am Bug des Schiffes ihres toten Liebhabers steht, dem Garbo-Image eine bleibende Grundlage gegeben zu haben. (1)

FRANKENSTEIN

P.: Universal / Carl Laemmle Jr. R.: James Whale. B.: Garrett Ford, Francis E. Faragoh. Adaptation: John L. Balderston (nach dem Theaterstück von Peggy Webling und dem Roman von Mary Wollstonecraft/M. Shelly. K.: Arthur Edson. Musik: David Broekman. A.: Charles D. Hall. Schnitt: Maurice Pivar, C. Kloster. Masken: Jack Pierce. Spe-

zial Effekte: John P. Fulton.

D.: Colin Clive (Henry Frankenstein), Mae Clarke (Elizabeth), John Boles (Victor), Boris Karloff (das Monster), Edward van Sloan (Dr. Waldman), Dwight Frye (Fritz), Frederick Kerr. (Baron Frankenstein). (1931)

James Whales Version, der noch zahlreiche andere folgen sollten, etablierte Boris Karloffs Ruf als Horrorfilmstar. Seine ungemein seelenvolle Verkörperung des Monsters (das nicht, wie oft angenommen, Frankenstein, sondern dessen Geschöpf ist), lag ganz auf der Linie von Whales zurückhaltender Inszenierung, die ihre Wirkung weniger aus der Darstellung grausamer Details, als aus der zurückhaltenden Schilderung der Atmosphäre bezieht, in die das Unheimliche hereinbricht. Eine Szene etwa zeigt das Monster, das von einem Blumen pflückenden Kind begrüßt und zum Mitmachen aufgefordert wird. Im Spiel wirft es zunächst wie das Mädchen die Blumen, dann aber das Mädchen ins Wasser. (1)

THE LITTLE FOXES

P.: Samuel Goldwyn, 1941. R.: William Wyler. B.: Lillian Hellman (nach ihrem Bühnenstück) zusätzliche Szenen und Dialoge von Arthur Kober, Dorothy Parker, Alan Campbell. K.: Gregg Toland. Musik: Meredith Willson. A.: Stephen Goosson. Sch.: Daniel Mandell.

D.: Bette Davis (Regina Giddens-Hubbard), Herbert Marshall (Horace Giddens), Teresa Wright (Alexandra Giddens), Richard Carlson (David Hewitt), Patricia Collinge (Birchie Hubbard), Dan Duryea (Leo Hubbard), Charles Dingle (Ben Hubbard), Carl Benton Reid (Oscar Hubbard), Jessie Grayson (Adchè), Russell Hicks (William Marshall), Virginia Brissac (Lucy Hewitt).

Lillian Hellman selbst schrieb das Drehbuch für diese Adaption ihres Bühnenstücks, das von einer geldgierigen, bössartigen Frau handelt, die in einer Kleinstadt des amerikanischen Südens um die Jahrhundertwende lebt. THE LITTLE FOXES ist ein perfektes Beispiel für Goldwyns verschwenderischen, aber präzisen Produktionsstil, der bis heute nichts von seiner Wirkung verloren hat. Sowohl Wyler als auch Bette Davis boten mit diesem Film eine ihrer besten Leistungen.

Abgesehen von Bette Davis' Tour de force ist der Film bemerkenswert für seine dramatische Kraft, die historischen Details, die hohe visuelle Qualität der von Gregg Toland fotografierten Bilder und die ausgezeichneten darstellerischen Leistungen in den Nebenrollen. (1)

TOP HAT

P.: RKO / Sandro S. Berman, 1935. R.: Mark Sandrich. Choreographie: Hermes Pan. B.: Dwight Taylor, Allan Scott. K.: David Abel. Musik und Songs: Irving Berlin. Musikalische Leitung: Max Steiner. A.: Van Nest Polglase, Carroll Clark. Sch.: William Hamilton.

D.: Fred Astaire (Jerry Travers), Ginger Rogers (Dale Tremont), Edward Everett Horton (Horace Hardwick), Erik Rhodes (Alberto Beddini), Eric Blore (Bates), Helen Broderick (Madge Harchoick), Edgar Norton (London Hotel Manager), Lucille Ball (Blumenmädchen).

Obwohl TOP HAT sich in seiner Handlung nur wenig von den übrigen Astaire/Rogers-Musicals unterscheidet, ist der Film dank einer Kette glücklicher Um-

THE PRINCESS AND THE PIRATE

P.: Samuel Goldwyn, 1944. R.: David Butler. B.: Don Hartman, Melville Shavelson, Everett Freeman (nach einer Adaption von Allen Boretz und Curtis Kenyon von einer Geschichte von Sy Bartlett). K.: Victor Milner, William Snyder (Technicolor), Musik: David Rose. A.: Ernst Fegte. Sch.: Daniel Mandell.

D.: Bob Hope (Sylvester Crosby), Virginia Mayo (Margaret Warbrook), Walter Brennan (Featherhead), Walter Slezak (Gouverneur La Roche), Victor McLaglen (the Hook), Marc Lawrence (Pedro), Hugo Haas (Wirt des "Bucket of Blood"), Robert Warwick (der König), Tom Tyler (Leutnant) und die Goldwyn Girls.

Bob Hope spielt einen Wanderschauspieler des 18. Jahrhunderts, der sich als Sylvester the Great vorstellt und sich auf der "MARY ANN", einem Transportschiff befindet. Mit auf der Reise ist Margaret Warbrook, eine Prinzessin, die inkognito nach West-Indien reist, um einer unerwünschten Heirat zu entgehen, die ihr Vater, der König arrangiert hat. Das Schiff wird von einer Bande Meuchelmörder gekapert und die schöne Prinzessin gefangen genommen. Um dem Tod zu entgehen, aber auch um der Prinzessin zu helfen, verkleidet sich Sylvester als alte, zahnlose Zigeunerin. Er findet Unterstützung in der Person von Featherhead, einem der Piraten, der als Gegenleistung den Plan der Schatzinsel zurück will, den der Piratenboss seinem Bruder abgenommen hat..

Bob Hope, die schöne Prinzessin (in Technicolor!!!) und die bösen Piraten sorgen für zwei herrliche Stunden Kinounterhaltung! (11)

YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU

P.: Columbia / Frank Capra, 1938. R.: Frank Capra B : Robert Riskin (nach dem Theaterstück von George S. Kaufmann und Moss Hart). K : Joseph Walker. Musik: Dimitri Tiomkin; Morris Stoloff. A.: Stephen Goossan, Lionel Banks. Sch.: Gene Havlick.

D.: Jean Arthur (Alice Sycamore), James Stewart (Tony Kirby), Lionel Barrymore (Martin Vanderhof), Edward Arnold (Anthony P. Kirby), Mischa Auer (Kolenkow), Ann Miller (Essie Carmichael), Spring Byington (Demy Sycamore), Samuel S. Hinds (Paul Sycamore), Donald Meek (Poppins), H.B. Warner (Ramsey), Halliwell Hobbes (De Pinna), Dub Taylor (Ed. Carmichael), Mary Forbes (Mrs. Kirby) und Eddie Anderson, Ann Doran, Harry Davenport, Edwin Maxwell, Russell Hicks, Byron Foulger, Ian Wolfe, James Burke, Ward Bond, Major Sam Harris, Eddy Chandler.

Frank Capra und sein Drehbuchautor Robert Riskin bearbeiteten eine erfolgreiche Kaufman/Hart Bühnenkomödie für YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU. James Stewart spielt gekonnt die Rolle des Sohnes eines reichen Mannes, der sich in die Tochter einer liebenswerten exzentrischen Familie verliebt. Der Film unterstreicht amüsant die pennylose Wonne des närrischen Sycamore-Haushalts und strahlt einen für ganz Amerika repräsentativen Komfort und eine entsprechende Sicherheit aus, die einfachen, soliden, menschlichen Werten entspringt – das Capra-Warenzeichen. Heute mag einem der Film reichlich aufgebläht vorkommen, weil Capra/Riskin vom gesunden Menschenverstand bis zum Sonnenschein etwas viel in ihrer Fabel unterbrachten. Trotzdem bleibt Hollywoods Version von YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU sehr unterhaltsam. (8)

BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE

P.: Paramount / Ernst Lubitsch, 1938. R.: Ernst Lubitsch. B.: Charles Brackett, Billy Wilder, (nach einem Theaterstück von Alfred Savoir). K.: Leo Tover. Musik: Frederick Hollander, Werner R. Heymann. Bauten: Hans Dreier, Robert Usher. Sch: William Shea. D.: Gary Cooper (Michael Brandon), Claudette Colbert (Nicole de Loïselle), Edward Everett Horton (der Marquis de Loïselle), Edward Everett Horton (der Marquis de Loïselle), David Niven (Albert de Reguier), Elizabeth Patterson (Tante Hedwige), Herman Buig (Monsieur Pepinard), Warren Hymer (Kid Mulligan).

Der von Gary Cooper dargestellte Blaubart des Titels ist ein oft verheirateter amerikanischer Millionär, der schliesslich der Tochter eines verarmten französischen Marquis erliegt. Der für Lubitschs ausgefeilte Frivolität typische Film ist ein kleines, elegantes Juwel. Er wurde ein überwältigender Erfolg. Seine Anzüglichkeiten sind heute weniger schockierend, aber die witzigen Dialoge wirken noch immer. (1)

MY LITTLE CHICKADEE

P.: Universal / Lester Cowan. 1939. R.: Edward Cline. B.: Mae West, W.C. Fields. K.: Joseph Valentine. M.: Frank Skinner. A.: Jack Otterson. Sch. Ed. Curtiss. D.: Mae West (Flower Belle Lee), W.C. Fields (Cuthbert J. Twillie), Joseph Calleia (Jeff Badger), Dick Foran (Wayne Carter), Margaret Hamilton (Mrs. Gideon), George Moran (Clarence), Fuzzy Knight (Cousin Zeb), Ruth Donnelly (Tante Lon), Donald Meek (Amos Budget).

Die explosive Kombination zweier so individueller Persönlichkeiten wie W.C. Fields und Mae West in einem burlesken Western von seltener Vulgarität erwies sich weniger als Duett denn als Duell zweier parallel agierender Solisten. So gesehen, bietet der Film beispielhafte Auftritte bei der Persönlichkeiten, des betrunkenen, asozialen Feiglings Fields und der Sexbombe West. Die Komik beruht auf der Bekanntheit der beiden etablierten Figuren und wird verstärkt durch die damit verbundene Vertrautheit ihrer Gags. (1)

BRINGING UP BABY

P. RKO / Howard Hawks, 1938. R.: Howard Hawks. B.: Dudley Nichols, Hager Wilde (nach einer Geschichte von Hager Wilde). K.: Russel Metty. Musik: Roy Webb. A.: Van Nest Polglase, Perry Ferguson. Sch.: George Hirely. D.: Gary Grant (David Huxley), Katherine Hepburn (Susan), Charles Ruggles (Major Horace Applegate), Walter Catlett (Slocum), Barry Fitzgerald (Gogarty), May Robson (Tante Elizabeth), Fritz Feld (Dr. Lehmann), Leona Roberts (Mrs. Gogarty), George Irving (Peabody), Tala Birrell (Mrs. Lehmann), Virginia Walker (Alice Swallow).

BRINGING UP BABY ist einer der "Überbordensten" Filme von Hawks. "Ich werde sofort zu Ihrer Verfügung stehen, Mr. Peabody", ruft David seinem einflussreichen Golf-Partner zu, als er den Golfkurs verlässt. Die Worte werden noch mehrmals wiederholt, mit Unsicherheit die zur Verzweiflung wird, da er sich immer stärker mit Susan verstrickt.

In dieser chaotischen Welt trägt die Sprache zur Verwirrung bei, und nicht zur Verständigung. Susan versucht den "Diebstahl" einer Handtasche zu erklären; aber David unterbricht: "Solange SIE erklärt, wird es niemals klar

werden." Sie ignoriert die sprachliche Logik, oder sie übertreibt sie. Als David protestiert, sie habe soeben seinen Golfball genommen und sei nun dabei mit seinem Wagen wegzufahren, fragt sie: "IHR Golfball? IHR Wagen? Gibt es etwas auf der Welt, dass nicht IHNEN gehört?" Sie braucht Worte hauptsächlich zur Tarnung: als David vom Duschen kommt und fragt, was mit seinen Kleidern passiert sei, antwortet sie, der Gärtner bringe sie zur Reinigung in die Stadt. "Halte ihn auf. Ich muss sofort von hier weg". - "Aber David, du kannst doch hier nicht weg ohne deine Kleider!"

Ihrer Tante erklärt sie, was sie mit dem offensichtlichen Unsinn meint: "Wenn er irgendwelche Kleider kriegt, wird er weggehen. Und er ist doch der einzige Mann, den ich je geliebt habe. "Susan ist Logikerin der Gefühle, nicht der Sätze. Alles was sie tut, wie verrückt es auch scheinen mag, ist vernunftmässig gerechtfertigt durch ihre Liebe zu David - "Die Sprache mag verwirrend sein, aber die Handlungen sind unmissverständlich." (5)

DESTRY RIDES AGAIN

P.: Universal/ Joe Pasternack, 1939. R.: George Marshall. B.: Felix Jackson, Henry Meyers, Gertrude Purcell (nach dem Roman von Max Brand). K.: Hal Mohr. M.: Frank Skinner, Charles Prerin. Songs: Frederick Hollander, Frank Loesser. A.: Jack Otterson. Sch.: Milton Carruth:

D.: Marlene Dietrich (Frendy), James Stewart (Tom Destry), Charles Wimminger (Wash Dimsdale), Mischa Auer (Boris Callahan), Brian Donley (Kent), Irene Hervey (James Tyndall), Una Merkel (Lilybelle Callahan), Allen Jenkins (Bugs Watson), Warren Hymer (Gyp Watson), Samuel S. Hinds (Hiram J. Slade), Jack Carson (Jack Tyndall), Lillian Yarbo (Clara), Tom Clagett, Virginia Brissac (Ma Clagett), Joe King (Sheriff Keogh).

Im Jahre 1939, als Western aller Schattierungen als geborene Klassiker auf die Welt kamen, erschien auch die klassische Western-Komödie DESTRY RIDES AGAIN. Was George Marshall zum König der Western-Komödie macht, ist sein Informations-Vorsprung vor den vielen andern amerikanischen und europäischen Regisseuren, die sich an "lustigen Western" versuchen: er weiss, dass man sich dazu nicht ausserhalb des Genres begeben, sondern das Genre von seinen Quellen her kurieren muss. Denn die Mythologie, auf der der Western beruht, ist wesentlich eine komische Mythologie (was die Western-Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit ihrem aberwitzigen Humor durchgehend besser kapiert hat als der Film, und was die Volks-Balladen des Westens ohnehin wussten). (6)

DODGE CITY

P.: Warner Bros. / Hal Wallis, Robert Lord, 1939. R.: Michael Curtiz. B.: Robert Buckner. K.: Sol Polito, Ray Rennahan (Technicolor). M.: Max Steiner, Hugo Friedhofer. A.: Ted Smith. Sch.: George Amy. Spezial Effekte: Byron Haskin, Rex Wimpy.

D.: Errol Flynn (Wade Hatton), Olivia de Havilland (Abbie Irving), Ann Sheridan (Ruby Gilman), Bruce Cabot (Jeff Surratt), Frank Mc Hugh (Joe Clemens), Alan Hale (Rusty Hart), John Litel (Matt Cole), Henry Travers (Dr. Irving), Henry O'Neill (Colonel)

Das Paradebeispiel für den spektakulären flamboyanten Western, wie er um 1940 von der Produktionsgesellschaft Warner Brothers gepflegt wurde, inszeniert von Michael Curtiz oder Raoul Walsh und wiederholt gespielt von dem schmucken Paar dieses Films, Errol Flynn und Olivia De Havilland. Das gros-



se Schaustück des Films ist die Saloon-Schlacht, bei der das ganze Etablissement zu Bruch geht - unübertroffen im amerikanischen Western. Der Film benutzt eine klassische Western-Formel und schmückt sie mit einigen interessanten Variationen: Pioniere bauen neue Städte, Monopol-Unternehmer bauen Spielhöhlen, ein treffsicherer Cowboy wird aufgefordert, Sheriff zu werden, lehnt aber ab, bis er sieht, wie ein Kind getötet wird. Dann ist natürlich das nette Mädchen und das böse Mädchen und vor allem ist da Michael Curtiz, der dem Ganzen den mitreissenden Schwung gibt. (6)

FOREIGN CORRESPONDENT

P.: United Artists / Walter Wanger. 1940. R.: Alfred Hitchcock. B.: Charles Bennett, Joan Harrison Dialoge: James Hilton, Robert Benchley. K.: Rudolf Maté. M.: Alfred Newman. A.: William Cameron Menzies, Alexander Golitzen. Sch. Otho Lovering, Dorothy Spencer.

D.: Joel Mc Crea (Johnny Jones), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen), George Sanders (Herbert Folliott), Albert Bassermann (Van Meer), Robert Benchley (Stebbins), Eduardo Cianelli (Krug), Edmund Gwenn (Rowley)

Ein new yorker Reporter bekommt, als es nach Krieg riecht, den Auftrag, in Europa den holländischen Pazifisten von Damm, eine betagte und angesehene Persönlichkeit, zu interviewen. Kaum drüben, ist der Held auch schon in typisch hitchcocksche Verwicklungen verstrickt: der Pazifist fällt vor seinen Augen einem Attentat zum Opfer, anschliessend entdeckt der Journalist indes, dass der Ermordete noch lebt. Der Reporter macht sich nun auf die Suche nach dem versteckt gehaltenen von Damm. Nach einer Kette von falschen Spuren und lebensgefährlichen Alles-an-einem-Haar-Situationen (in bekannter Hitchcock-Manier) kommt er dahinter, dass der wichtigste Mitstreiter der Pazifisten - in dessen Tochter sich der Reporter obendrein verliebt - in Wirklichkeit für die Gegenseite arbeitet. Das Finale führt den Reporter, dessen Freund, die bislang ahnungslose Tochter und ihren verbrecherischen Vater in einem Flugzeug zusammen, das überm Atlantik abgeschossen wird... Hitchcock-Liebhabern sei empfohlen, nach Motiven in ihrem Frühstadium zu fahnden, die der Meister dann in jüngeren Filmen überlegen und legitim ausgearbeitet hat. (7)

SINDBAD THE SAILOR

P.: RKO / Stephen Ames, 1947. R.: Richard Wallace. B.: John Twist, George Warthington Yates. K. George Barnes (Technicolor). M.: Roy Webb; Constantin Bakaleimikoff. A.: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark. Sch.: Sheman Todd, Frank Doyle. Spezial-Effekte: Vernon L. Walker, Harold Wellman.

D.: Douglas Fairbanks Jr. (Sinbad), Maureen O'Hara (Shireen), Walter Slezak (Melik), Anthony Quinn (Emir), George Tobias (Abbu), Jeane Greer (Pironze), Mike Mazurki (Yusuf), Sheldon Leonard (Versteigerer), Alan Napier (Aga), John Miljan, Bany Mitchell (Muallin).

Mehr als alles andere evoziert die Seereise ins Fremde den Hauch des Abenteuers. Kommt Erotik und Haremsphantastik arabischer Nächte hinzu, scheint das Unternehmen gesichert. Nach dem Weltkrieg greift Hollywood in die Schatzkiste von Tausendundeiner Nacht und fühlt sich in banaler Mondsüchtigkeit zu einer Reihe orientalischer Mantel und Degenfilme ins-

piriert. Deren blinkende Paläste voll türkisblauer Swimming-pools, wehender Schleier und spärlich bekleideter dancing-girls stehen dem Musical näher als dem ohnehin ungelesenen Märchenoriginal: Camp-Erzeugnisse reinsten Wassers. In SINDBAD THE SAILOR turnt, ficht, liebt und katapultiert sich ein strahlender Douglas Fairbanks jr. durch den prachtvollen Kitsch aus Technicolor, immer bemüht, der Spur seines Vaters zu folgen. (7)

ARSENIC AND OLD LACE

P.: Warner Bros. / Frank Capra. R.: Frank Capra. B.: Julius J. Epstein und Philip G. Epstein (nach dem Theaterstück von Joseph Kesselring). K.: Sol Polito. Musik! Max Steiner; Leo F. Forbstein, Hugo Friedhofer. A.: Max Parker. Sch.: Daniel Mandell. Spezial Effekte: Byron Haskin, Robert Burks.

D.: Gary Grant (Mortimer Brewster), Priscilla Lane (Elaine), Peter Lorre (Doctor Einstein), Josephine Hull (Abby Brewster), Jean Adair (Martha Brewster), Jack Carson (Officer O'Hara), Edward Everett Horton (Mr. Witherspoon), James Gleason (Lieutenant Rooney), John Alexander ("Teddy Roosevelt" Brewster), Grant Mitchell (Dr. Harper), Edward McNamara (Officer Brophy), Garry Owen (Taxifahrer), John Ridgely (Saunders). (1944)

Kurz vor seiner Heirat mit der reizenden Elaine entdeckt der Schriftsteller Mortimer Brewster, dass seine lieben alten Tanten Abby und Marha Massenmörderinnen sind, die aus lauter Gutmütigkeit am laufenden Band alleinstehende ältere Herren mit vergiftetem Holunderbeerwein von ihrer Einsamkeit erlösen. Die Situation kompliziert sich, als auch noch Vetter Jonathan auftaucht. Ihn - ein steckbrieflich gesuchter Verbrecher verzehrt alsbald der Neid, dass die braven Tanten einen Mord mehr aufweisen als er.

Capra hat seine literarische Vorlage getreu verfilmt. Das Ergebnis ist gleichwohl nicht einfach abgefilmtes Theater, sondern eine auch filmisch wirkungsvolle Gruselkomödie, die besonders aus der Betonung der Details Wirkungen bezieht. Das Absurde wird hier mit solcher Selbstverständlichkeit vorgeführt, dass schliesslich Mortimer und Elaine, die beiden "Normalen", wie echte Fremdkörper wirken. (BILD SEITE 31)

MY DARLING CLEMENTINE

P.: 20th Century Fox / Samuel G. Engel, 1946. R.: John Ford. B.: Samuel G. Engel, Winston I. Miller (nach der Geschichte von Sam Hellman und dem Roman "Wyatt Earp, Frontier Marshall" von Stuart N. Lake). K.: Joseph P. Mac Donald. M.: Cyril J. Mockridge. A.: James Baseri, Lyle R. Wheeler. Sch.: Dorothy Spencer. Spezial Effekte: Fred Sersen.

D.: Henry Fonda (Wyatt Earp), Linda Darnell (Chihuahua), Victor Mature (Doc Holliday), Walter Brennan (Old Man Clanton), Tim Holt (Virgil Earp), Ward Bond (Morgan Earp), Cathy Downs (Clementine Carter), Alan Mowbray (Granville Thorndyke), John Ireland (Billy Clanton), Grant Withes (Ike Clanton), Roy Roberts (Bürgermeister), Jane Darwell (Kate Nelson), Russell Simpson (John Simpson), Francis Ford (Dad, der alte Soldat), J. Farrell McDonald (Barkeeper).

Ford verklärt den poetischen Mythos von dem Mann, dessen Familiensinn zum Gemeinschaftssinn wird und der so seine Mission findet, Gesetz und Ordnung in den Westen zu bringen. Er begegnet der Schullehrerin aus dem Osten, deren Mission es wird, Bildung und Zivilisation in den Westen zu bringen. Dieser Mann und diese Frau tanzen zusammen unter dem Sternbanner auf dem Fest der Kirchweih; sie sind die Garantien der Hoffnungen,

die auf diesem Fest gefeiert werden. Deshalb müssen sie dableiben. Dieser Mythos ist kein heroischer, sondern ein poetischer, denn Wyatt Earp ist kein Kämpfer, sondern ein Mann der Ruhe. Henry Fonda spielt einen Mann der in olympischer Ruhe über alles erhaben ist, ein Mann in Balance, und weil er eine poetische Figur ist, sind die Gesten seiner Entspannung und die Momente seiner Balance (unter Zuhilfenahme eines Stuhles und eines Verandapostens zum Beispiel) erheiternde Gesten und Momente, so erheiternd wie die Gesten und Reaktionen, die verraten, dass er über alles erhaben ist, nur über seine Eitelkeit, das heisst über seine Menschlichkeit nicht. Was macht Doc Holiday in diesem Film? Er kündigt das Ende des Ford'schen Optimismus an. Weil der Pessimismus und die Bitterkeit, die er verkörpert, diesem optimistischen Film widersprechen, muss er sterben. In Fords kommenden Western steht er in den Figuren, die dann John Wayne spielt, wider auf und überlebt alle bitteren Erfahrungen, um immer einsamer zu werden. (6)

THE MALTESE FALCON

P.: Warner Bros / First National / Hal B. Wallis, Henry Blanke, 1941. R.: John Huston
 B.: John Huston (nach dem Roman von Dashiell Hammett). K.: Arthur Edeson. M.: Adolf
 Deutsch. A.: Robert Haas. Sch.: Thomas Richards.

D.: Humphrey Bogart (Sam Spade), Mary Astor (Brigid O'Shanhuesy), Gladys George (Iva Archer), Peter Lorre (Joel Cairo), Barton MacLane (Leutnant Dundy), Lee Patrick (Effie Perine), Sydney Greenstreet (Casper Gutman), Ward Bond (Detektiv Tom Polhaus), Jerome Cowan (Miles Archer), Elisha Cook Jr. (Wilmer Cook), James Benke (Luke) und Walter Huston (Kapitän Jacobi). (1941)

Sam Spade, ein kleiner Privatdetektiv in San Francisco, erhält eines Tages einen Routine-Auftrag: Ein Mann soll überwacht werden. Aber bei dieser Ueberwachung wird Spades Partner erschossen, und wenig später wird auch der Mann, den er beschaffen sollte, tot aufgefunden. Der Verdacht fällt auf Spade; dieser muss versuchen, den wahren Täter zu finden. Bald merkt er, dass seine Klientin ihn belogen hat und dass es hier um eine kostbare Beute geht - um eine goldene, mit Edelsteinen besetzte Falken-Statuette.

Das Erstlingswerk John Hustons machte seinen Regisseur und seinen Hauptdarsteller Bogart, der seit mehr als zehn Jahren mit mässigem Erfolg filmte, über Nacht bekannt. Huston hat den düsteren Pessimismus seiner Vorlage, den Zynismus und die Skrupellosigkeit, mit denen hier der Kampf ums Dasein geführt wird, unverfälscht in seinen Film übertragen. Ein harter Schlag wird von ihm kaltblütig der Polizei ausgeliefert, wenn es um die eigene Haut geht. Bogart fand hier sein ideales Rollenfach: den wortkargen Helden, den furchtlosen Einzelgänger, für den es schon ein Erfolg ist, zu überleben. (3)

CASABLANCA

P.: Warner Bros. - First National / Hal B. Wallis, 1943. R.: Michael Curtiz. B.: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch (nach dem Theaterstück "Everybody Comes to Rick's" von Murray Burnett und Joan Alison). K.: Arthur Edeson. M.: Max Steiner; Hugo Fröhhofer. Song "As Time Goes By": Herman Hupfeld. A.: Carl Jules Wey

Weyl. Sch.: Owen Marks. Montages: Don Siegel, James Leicester.

D.: Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capt. Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Señor Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), S.Z. Sakall (Carl), Madeleine Le Beau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinsky (Sascha), Helmut Dantine (Jan Brandel), Curt Bois (Taschendieb), Marcel Dalio (Croupier), Ludwig Stossel und Ilka Gruning (Herr und Frau Leuchtag), Dan Seymour (Abdul).

Humphrey Bogart spielt Rick, den zynischen, aber sensiblen Besitzer einer Bar in Casablanca während des Zweiten Weltkrieges. Rick erfährt, dass der Widerstandskämpfer, dem er die Flucht in die USA ermöglichen soll, der Mann seiner früheren Geliebten ist. CASABLANCA hat alle Qualitäten romantischer Hollywood-Filme: eine straffe Handlung, markante Dialoge, unkomplizierte Figuren und die Perfektion eines aufeinander eingespielten Studiotteams. Der scheinbare Zynismus Bogarts, die hemmungslos romantische Aura um Ingrid Bergman und die charmante Korruptiertheit von Claude Rains Polizeioffizier ergaben eine höchst attraktive Kombination. Einen nicht unbeträchtlichen Teil seiner dauerhaften Faszination verdankt der Film schliesslich den zahlreichen Kleindarstellern, unter denen sich zahlreiche in der Emigration arbeitende Europäer befanden: neben Conrad Veidt und Peter Lorre sind vor allem S.Z. Sakall, Curt Bois und Marcel Dalio zu nennen. (1)

BRUT FORCE

P.: Universal / Mark Hellinger, Jules Buck, 1948. R.: Jules Dassin. B.: Richard Brooks (nach einer Geschichte von Robert Patterson) K.: William Daniels. M.: Miklos Rozsa. A.: Bernard Herzbrun, John F. De Cuir. Sch.: Edward Curtiss

D.: Burt Lancaster (Joe Collins), Hume Cronyn (Capt. Munsey), Charles Brickford (Gallagher), Yvonne De Carlo (Gina), Ann Blyth (Ruth), Ella Raines (Lora), Anita Colby (Flossie), Sam Levene (Louis), Howard Duff (Soldier), Art Smith (Dr. Walters), Richard Gaines (McCollum), Frank Puglia (Ferrara), Jeff Corey (Freshman), Vince Barnett (Muggsy), Jack Overman (Kid Coy), Whit Bissell (Tom Lister), Sir Lancelot (Calypso), Ray Teul (Jackson), Jay C. Flippen (Hodges), Howland Chamberlain (Gaines), Charles McGraw (Andy).

Im Westgate-Gefängnis leiden die Gefangenen unter dem sadistischen Wachoffizier Munsey. Joe Collins überredet die Insassen der Zelle R 17, einen Ausbruch zu wagen. Die Männer träumen bereits von der Freiheit, aber sie erinnern sich auch der Ereignisse, die sie hierher gebracht haben. Als sich auch der Redakteur der Gefängniszeitung nach der Ablehnung seines Gnadengesuches den Ausbrechern anschliesst, sind sie voller Optimismus. Sie ahnen nicht, dass ihr Plan an Munsey verraten worden ist. So werden sie von Maschinengewehrfeuer empfangen, als sie Wachturm und Tor mit Gewalt passieren wollen. Alle Ausbrecher werden erschossen; doch Joe Collins nimmt auch Munsey mit in den Tod.

Ein sehr atmosphärischer Film, in dem tiefer Pessimismus und düstere Ausweglosigkeit herrschen. In Details scheinen Einflüsse des französischen Vorkriegsfilms deutlich zu werden. Gleichzeitig wird hier aber auch scharfe Kritik am Strafvollzug in den USA geübt. Einige Kritiker interpretieren den Film sogar als Paraphrase über den Faschismus. (3)

NOTORIOUS

P.: RKO / Alfred Hitchcock, 1946. R.: Alfred Hitchcock. B.: Ben Hecht (nach einer Idee von Alfred Hitchcock) K.: Ted Tetzlaff. M.: Roy Webb; Constantin Bakaleinikoff. A.: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark. Sch.: Theron Warth. D.: Cary Grant (Devlin), Ingrid Bergman (Alice Hubermann), Claude Rains (Alexander Sebastian), Louis Calhern (Paul Prescott), Leopoldine Konstantin (Mrs. Sebastian), Reinhold Schünzel (Dr. Anderson), Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alexis Minotis.

Notorius bedeutet soviel wie berüchtigt. Und berüchtigt ist Alicia Huberman als leichtes Mädchen der Luxusklasse. So berüchtigt, dass das Sta tes Department keine moralischen Bedenken hat, Alicia einem deutschen Agenten ins Bett zu stecken, um damit an Informationen zu kommen, die anders kaum zu beschaffen wären.

CIA-Agent Devlin wird auf Alicia angesetzt, gewinnt sie für die Aufgabe und sie fliegen nach Rio, wo sie einstweilen warten müssen und - sich verlieben. Der Job: Alica lässt sich vom deutschen Agenten Alexander Sebastian heiraten um ins Zentrum der Verschwörung vorzustossen. So koppelt Hitchcock zwei nicht weiter ungewöhnliche Situationen - eine Heirat, geheimdienstliche Informationsgeschaffung mittels Liebesaffäre - zu einer qualitativ neuen und dennoch einfachen Situation. Agent heiratet Gegenagentin und entdeckt das allsogleich - so treibt Hitchcock seine Geschichte auf die Spitze. Damit spiegelt und bricht sich nunmehr nicht nur die echte mit der vorgespielten Liebesgeschichte, sondern der Bösewicht zeigt sich auch von einer weiteren verletzlichen Seite, treibt ihn nun doch seinerseits die Angst, von seinen Freunden entdeckt und als Verräter entlarvt zu werden. Das gibt dem Film eine zusätzliche Spannung und eine weitere Ebene seiner Mehrdeutigkeit.

Dennoch bleibt die Geschichte gradlinig und einfach - ein schöner Film, leicht, elegant, sinnlich, auch nach 30 Jahren kaum gealtert, geschlossen, perfekt: grosses Kino. Die Agentengeschichte und die Liebesgeschichte sind DIESELBE Geschichte. Die "Guten" sind nicht "gut" und die "Bösen" nicht "böse", es sind Menschen, die leben, fühlen, handeln und verletzlich sind. (-an)

THE THREE MUSKETEERS

P.: MGM / Pandro S. Berman. 1948. R.: George Sidney. B.: Robert Ardrey (nach dem Roman von Alexander Dumas). K.: Robert Planck (Technicolor). M.: Herbert Stothart. A.: Cedric Gibbons, Malcolm Brown. Sch.: Robert J. Kern, George Boemler. D.: Gene Kelly (d'Artagnan), Lana Turner (Lady de Winter), June Allyson (Constance), van Heflin (Athos), Angela Lansburg (Königin Anne), Frank Morgan (Louis XIII.), Vincent Price (Kardinal Richelieu), Keenan Wynn (Planchet), John Sulton (Herzog von Buckingham), Gig Young (Porthos), Robert Coote (Arannis), Reginald Owen (Tréville), Ian Keith (Rochefort), Patricia Medina (Kitty).

Das swordplay des Mantel- und Degenfilms kommt erst in jenem Augenblick vollkommen zu sich, in dem der Fechter als Tänzer die Szene betritt. In Gene Kelly, der einzige Rivale, den Fred Astaire je hatte. Alles an Alexander Dumas' klassischem Roman fordert der Verfilmung Leichtigkeit ab, Grazie, Kraft, spöttische Schnelle, einen langanhaltenden Tanz in Bildern

gleichsam. George Sidney hat seine besten Leistungen im Rahmen des Film-musicals erbracht: ein ideales Talent für die Adaption der "Drei Musketiere re". Sein Film ist von inspirierter Leichtigkeit und Verve, vorwärtsstürmend, derb und elegant in einem, naiv und beherzt wie der Ruf seiner Helden: "All for one and one for all!" (7)

THE BIG SLEEP

P.: Warner Bros./Howard Hawks, 1946. R.: Howard Hawks. B.: William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman (nach dem Roman von Raymond Chandler). K.: Sid Hickox. Musik: Max Steiner. Bauten: Charl Jules Weyl. Sch.: Christian Nyby.

D.: Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian), John Ridgely (Eddie Mars), Martha Vickers (Carmen), Dorothy Malone (Buchverkäuferin), Peggy Knudsen (Mona Mars), Regis Toomey (Bernie Ohls), Charles Waldren (General Sternwood), Charles D. Brown (Norris), Bob Steel (Canino), Elisha Cook Jr. (Harry Jones), Louis Jean Heydt (Brody), Sonia Darrin (Agnes),

Es wird nicht - wie sonst üblich! ein Verbrechen sorgfältig und logisch aufgeklärt, viele Bezüge bleiben im Dunkel, die Aufklärung am Schluss beschränkt sich auf vage Andeutungen. Statt dessen wird der Zuschauer in eine düstere Welt gerissen, in der ihm weder moralische Positionen noch logische Argumente als Orientierungshilfe geboten werden. Die Grosstadt, die gute Gesellschaft werden zum Dschungel, in dem sich der schäbige Privatdetektiv nur mit der Mentalität und dem Instinkt eines Raubtieres behaupten kann. Aber die Unsicherheit dieser Welt wird in suggestiven Bildern und Sequenzen deutlich.

Die grösste Stärke von Hawks objektiver Filmversion des in der ersten Person geschriebenen Romans war der trocken-präzise Dialog, für den nicht nur Raymond Chandler, sondern auch William Faulkner und Leigh Brackett verantwortlich waren. Humphrey Bogart, neben dem Lauren Bacall mit viel Wärme die anfangs dubiose Generalstochter spielt, bot eine gelungene Verkörperung des zynischen Helden Raymond Chandlers. (1) (3) (BILD SEITE 3)

KEY LARGO

P.: Warner Bros. - First National / Jerry Wald, 1948. R.: John Huston. B.: Richard Brooks, John Huston (nach dem Theaterstück von Maxwell Anderson). K.: Karl Freund M.: Max Steiner. A.: Leo K. Kuter. Sch.: Rudi Fehr. Spezial Effekte: William McGamm, Robert Burks.

D.: Humphrey Bogart (Frank Mc Cloud), Edward G. Robinson (Johnny Rocco), Laureen Bacall (Nora Temple), Lionel Barrymore (James Temple), Claire Trevor (Gaye Dawn), Thomas Gomez (Curley Hoff), Harry Lewis (Toots Bass), John Rodney (Deputy Clyde Sawyer), Marc Lawrence (Ziggy), Dan Seymour (Angel Garcia), Monte Blue (Sheriff).

Woran John Huston bei KEY LARGO interessiert gewesen sein dürfte: an der flüssigen Inszenierung eines der klassischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung verpflichteten Stoffes - das Geschehen dauert nur von einem Abend bis zum nächsten Morgen und spielt sich meist im Innern eines Strandhotels ab, an der knappen psychologischen Charakterisierung der Figuren, die hervorragend gelungen ist; an einem funktionalen Dekor, das nirgends aufdringlich wirkt; an einer Kameraarbeit, die eine drückende, chaotische Atmosphäre zu schaffen hatte. KEY LARGO ist ein höchst präziser, nüchterner

und in der meisterhaften Handhabung der filmischen Mittel beeindruckender Film. Die ungeheure Spannung wird fast ausschliesslich durch den Schnitt und die Bewegung der sich gegenüberstehenden Menschen erzeugt, nicht zu vergessen natürlich das dramatische Wüten des Hurricans. Dieses kontrapunktiert auf dramaturgisch höchst wirksame Weise den Ablauf der Handlung. Nimmt man die hervorragenden Leistungen der Darsteller hinzu, so wird verständlich, dass **KEY LARGO**, obwohl die Theatralik der Vorlage durchschimmert, als ein Meisterwerk der amerikanischen "Schwarzen Serie" gilt.

Franz Ulrich (9)

YELLOW SKY

P.: 20th Century Fox / Lamar Trotti, 1948. R.: William Wellman. B.: Lamar Trotti (nach einer Geschichte von W.R. Burnett). K.: Joe McDonald. M.: Alfred Newman. A.: Lyle R. Wheeler, Albert Hogsett. Sch.: Harmon Jones.
D.: Gregory Peck (Stretch), Anne Baxter (Mike), Richard Widmark (Dude), Robert Arthur (Bull Dum), John Russel (Lengthy), Henry Morgan (Half Pint), James Barton, Adler (Jed), Victor Kilian (Bartender).

Wellman hat **YELLOW SKY** inszeniert wie John Ford **MY DARLING CLEMENTINE**. Jede Einstellung ist sorgfältig durchkomponiert, jedes Bild trifft, und die erfolgreiche Bemühung um Schönheit legt einen poetischen Glanz über den Film. Das alles ist völlig ungewöhnlich. Zunehmend wird im Verlauf der Handlung das Dekor wichtiger als die menschlichen Wesen, die darin leben: die bizarren Felsblöcke, die vom Wind in Bewegung gehaltene Wüste, das löscht die Personen förmlich aus, macht sie zu lächerlichen Marionetten inmitten eines unvorstellbaren, autonomen Universums. Doch verarmen deswegen die Charaktere nicht, wie man vielleicht annehmen möchte, im Gegenteil gewinnen sie eine solche Kraft und ein solches Profil, dass sie jeder Banalität entrückt werden. Jeder Schlag und jedes Duell sind von einer mitleidlosen Gewalttätigkeit, von unmenschlicher Wut besessen, wie man das kaum je sah: der Schuss auf eine Eidechse wirkt wie der Auftakt zu einem allgemeinen Massaker; dem tödlich verwundeten Widmark läuft statt Blut Gold über den Körper, die Pferde brechen wieder und wieder auf einem Boden ein, der nicht einmal einen Menschen tragen kann. Endlich eine Art des Kinos, die von den nichtssagenden Kleinigkeiten zum Allgemeinen kommt, eine Art des Kinos, die mehr ist als Beschreibung einzelner Menschen: hier wird der Mensch gezeichnet, in einer Art, die klassisch zu nennen ist. (Bertrand Tavernier, *Etudes Cinematographiques*)

WHITE HEAT

P.: Warner Bros. - First National / Louis Edelman, 1949. R.: Raoul Walsh. B.: Ivan Goff Ben Roberts (nach einer Geschichte von Virginia Kellogg). K.: Sid Hickox. M.: Max Steiner. A.: Fred M. MacLean. Sch.: Owen Marks. Spezial Effekte: H.F. Koenekamp, Roy Davidson.

D.: James Cagney (Cody Jarrett), Virginia Mayo (Verna Jarrett), Edmond O'Brien (Hank Fallon), Margaret Wycherly (Ma Jarrett), Steve Cochran ("Big Ed" Somers), John Archer (Philip Evans), Wally Cassell (Cotton Valetti), Mickey Knox (Het Kohler), Fred Clark, Ian Mac Donald (Bo Creel).

So unheilvoll düster wie der Tunnel, aus dem der 300 000 Dollar schwere, schwarze Postzug daherdonnert, gleich düstere, schwarze Dampfwolken ausstossend, genauso unheilvoll und schwer ist die Stimmung im ganzen Film des Hollywood-Routiniers Raoul Walsh. Wie bei LITTLE CAESAR steht in WHITE HEAT eine soziologisch deutlich situierte Gangsterfigur im Vordergrund, die sich mit einiger Distanz, von verschiedensten Seiten betrachten, verfolgen lässt, die durch ihre kompromisslose Härte erschreckt, deren kalter Zynismus ("Ist das ein Ueberfall?" - "Nein, wir wechseln bloss das Personal aus") einen fasziniert erschauern lässt, deren psychopathische Züge in Form von überdimensionalen Mutterkomplex, gekoppelt mit schauerlichen Anfällen, aber auch Mitleid erwecken.

Niklaus Loretz (9)

CHAMPION

P.: Stanley Kramer. R.: Mark Robson. 1949. B.: Carl Foreman (nach einer Geschichte von Ring Lardner). K. Frank Planer. M.: Dimitri Tiomkin. A. Rudolf Sternad. Sch.: Harry Gerstad.

D. Kirk Douglas (Midge Kelly), Marilyn Maxwell (Grace Diamond), Arthur Kennedy (Connie Kelly), Paul Stewart (Tommy Haley), Ruth Roman. (Emma Bryce), Lola Albright. (Mrs. Harris (Palmer)), Luis Van Rooten (Jerome Harris), John Day (Johnny Dunne), Harry Shammon (Lew Bryce).

CHAMPION ist und bleibt ein aussergewöhnlicher Film; er erzählt brutal, realistisch und kompromisslos die Geschichte eines Boxers, der sich ohne Ethik und Dankbarkeit bis zur Spitze im Boxgeschäft durchschlägt. Für seine Fans erscheint er als Held; für diejenigen, die ihn kennen, ist er ein bössartiger und selbstsüchtiger Mann. Der Film beginnt mit der Nacht seines grössten Triumphs im Ring und erzählt dann seine Geschichte in einer Rückblende. Die ökonomische Regie Mark Robsons (geschult an zahlreichen hervorragenden B-Filmen), das präzise Drehbuch von Carl Foreman nach einer Erzählung von Ring Lardner (beide kurz nach Produktion des Films Opfer von McCarthys "Schwarzer Liste"), die atmosphärisch dichte schwarz- Weiss Photographie von Frank Planer und der ausgezeichnete Schnitt sind an diesem engagierten Film auch heute noch bewunderungswürdig. (10)

SHE WORE A YELLOW RIBBON

P.: Argosy Pictures / John Ford, Merian C. Cooper, 1949. R.: John Ford. Second-Unit R.: Cliff Lyons. B.: Frank S. Nugent, Laurence Stallings (nach "War Party" von James Warner Bellah). K.: Winton C. Hoch, Second-Unit-Ph: Charles P. Boyle. M.: Richard Hageman. A.: James Baseri (Technicolor). Sch.: Jack Murray, Barbara Ford.

D.: John Wayne (Captain Nathan Brittles), Joanne Dru (Olivia Dandridge), John Agar (Lieutenant Flint Cohill), Ben Johnson (Sergeant Tyree), Harry Casey Jr. (Lieutenant Pennell), Victor Mc Laglen (Sergeant Quincannon), Mildred Natwick (Mrs. Allshard), George O' Brien (Major Allshard), Arthur Shields (Dr. O' Laughlin), Francis Ford (Barkeeper), Harry Woods (Karl Rynders), Chief Big Tree (Pony That Walks), Noble Johnson (Red Shirt), Cliff Lyons (Trooper Cliff), Tom Tyler (Quayne).

Der Film von der Einsamkeit des alten Berufssoldaten, der gelernt hat, dass die Armee kein Zuhause ist, und der sich daran gewöhnt hat, mit den Toten zu reden. (Mit seiner toten Frau hauptsächlich, die nicht weniger der Titelheld des Films ist als Olivia Dandridge, auch Mrs. Brittles trug ein gelbes Band.) Die Toten und die Sterbenden sind seine Nächsten, ein alter, überflüssig gewordener Häuptling sein alter ego. Sein Leben bestand aus den be-

sonderen und den allgemeinen Vorkommnissen, die in den Episoden des Films noch einmal repetiert werden; sein Alltag war Abschiednehmen. Ford: "YELLOW RIBBON ist ein trauriger und ein schöner Film. Visuell habe ich versucht, mich an die Stimmungen der Gemälde von Remington anzulehnen. Ich hatte deshalb viel Ärger mit meinem Kameramann, der es mir wiederholt schriftlich gab, dass er meine Anweisungen für völlig falsch halte. Als wir die Unwetter-Szene drehten, während eines echten Unwetters, erklärte er mehrfach, es könne überhaupt nichts auf dem Film sein. Er hat dann den Oscar für die Fotografie dieses Films bekommen. (6)

FORT APACHE

P.: Argosy Pictures / John Ford, Merian C. Cooper, 1948. R.: John Ford, Second-Unit-R: Clift Lyons. B.: Frank S. Nugent (nach "Massacre" von James Warner Bellah). K.: Archie Stout. M.: Richard Hageman. A.: James Baseri. Sch.: Jack Murray. D.: John Wayne (Capt. Kirby York), Henry Fonda (Lieutenant Colonel Owen Thursday) Shirley Temple (Philadelphia Thursday), John Agar (Lieutenant Michael O'Rourke), Ward Bond (Sergeant Major O'Rourke), George O'Brien (Captain Sam Collingwood), Victor McLaglen (Sergeant Mulcahy), Pedro Armendariz (Sergeant Beaufort), Anna Lee (Mrs. Collingwood), Irene Rich (Mrs. O'Rourke), Guy Kibbee (Dr. Wilkens), Grant Withers (Silas Meacham), Miguel Inclan (Cochise), Jack Pennick (Sergeant Schattuck), Mae Marsh (Mrs. Gates), Dick Foran (Sergeant Quincannon), Frank Ferguson (Journalist), Francis Ford (Barkeeper).

Oberst Thursday wird neuer Kommandant von Fort Apache, einem Vorposten in Arizona. Thursday ist ein engstirniger Militarist, der zum Beispiel die Heirat seiner Tochter mit dem Leutnant O'Rourke verhindern will, weil der Vater des Leutnants dem Mannschaftsstand angehört. Als er entdeckt, dass der Indianeragent die Apachen betrügt, verachtet er diesen Mann zwar, schützt ihn aber gleichzeitig als einen "Vertreter des Staates". Er lässt Häuptling Cochise, der seinen Stamm wegen dieser Betrügereien aus dem Reservat fortgeführt hat, von Hauptmann York zur Rückkehr auffordern. Aber zum Treffpunkt mit Cochise kommt der Oberst nicht allein, wie York vereinbart hatte, sondern rückt mit der ganzen Garnison an. Er provoziert die Apachen zum Kampf, bei dem die Soldaten vernichtend geschlagen werden. Unter den wenigen Überlebenden ist York, der es auf einer Pressekonferenz duldet, dass das militärisch sinnlose und dilettantische Unternehmen in einen heldenmütigen Kampf umgefälscht und der Oberst zum Helden gemacht wird.

Die Handlung ist eine freie Bearbeitung von Custers letzter Schlacht und bringt es fertig, ihren Helden Thursday-Custer zugleich zu verurteilen und zu verherrlichen: bis es ans Sterben geht, ist er ein Antipathie-Träger, der nur Fehler macht, der selbstzerstörerische Heroismus seines Untergangs und der Sinn, den der überlebende Capitain York diesem Sterben gibt, soll seinen falschen Nachruhm rechtfertigen. (3) (6)

QUELLEN: (1) Buchers Enzyklopädie des Films (2) O.O. Green, Movie 13/65, London (3) Reclams Filmführer (4) Grafe/Patalas, Im Off, Filmmaterial, Hanser (5) V.F. Perkins, Movie 5/62, London (6) Western-Lexikon, Hauser (7) ÖFM Programm (8) James Stewart, Heyne (9) Zoom-Filmberater, (10) Tony Thomas "The Films of Kirk Douglas", (11) Columbus Film, Pressematerial.

AMERICAN GIGOLO

Gesehen

EINIGE GESTALTUNGSELEMENTE DIESER MORALISCHEN GESCHICHTE



Nichts gegen Carpenter, Brian de Palma - und wie sie alle heissen, die, denen die Nachfolge Hitchcocks zugesprochen wird.

Als ich aber AMERICAN GIGOLO gesehen habe, ist es mir wie Schuppen von den Augen gefallen: der würdigste und getreueste Nachfolger Hitchcocks heisst Paul Schrader.

Von den Filmen, die er bislang sonst noch in eigener Regie gedreht hat, habe ich nur BLUE COLLAR gesehen - HARDCORE also nicht. Dass es sich bei BLUE COLLAR um einen Actionfilm, der in der Arbeitswelt spielt, um gutes Kino, das eigenen Gesetzen gehorcht und "Spas" machen will, handelt, wird heute im Rückblick noch deutlicher als damals. Dass auch Arbeitswelt exotisches Dekor werden kann, wenn die Spannung durch einen Kriminalfall von aussen in diese Arbeitswelt hineingebracht wird, habe ich damals schon festgehalten (FILMBULLETIN 108), aber ich habe auch hinzugefügt, dass dies noch nicht GEGEN einen Film sprechen muss, wie es ja auch keinem einfallen würde, die Arbeit eines Polizisten bei Hitchcock mit der realen Arbeit der Polizei zu vergleichen.

Meine Feststellung soll und kann natürlich Schraders weitere Entwicklung nicht präjudizieren - trotzdem wage ich sie.

Um die Behauptung zu begründen, muss ich etwas ausholen, werde aber über

den Umweg auf AMERICAN GIGOLO zurückkommen. Zwei Markenzeichen von Hitchcock sind: totale Kontrolle über den Film - keine Einstellung, kein Aufnahmewinkel, kein Ton ist zufällig oder auch nur improvisiert; lokale Gegebenheiten bestimmen die Handlung mit - zunächst so banal wie, in der Schweiz liegt das Nest der Spione in einer Schokoladenfabrik (THE SECRET AGENT, 1936), in Holland verstecken sich die Entführer in einer Windmühle (FOREIGN CORRESPONDENT, 1940). Ein Klischee dagegen ist es, dass Hitchcocks Filme spannend sind. Selbstverständlich will ich nicht das Gegenteil behaupten. Immerhin wird man zugeben müssen, dass seine Filme oft ganz behutsam anheben, in der ersten halben Stunde, bei PSYCHO etwa, kaum etwas passiert - oder eben, dass nur das Klischee Hitchcocks Filme von Anfang an spannend macht: man weiss ja, der Mord, die Leiche, sie kommen bestimmt.

Bleiben wir noch einen Moment bei PSYCHO. Da trifft sich also ein Liebespaar in einem Stundenhotel. Wenig später, die Versuchung für Marion, in der Vorstellung mit viel Geld mit dem Geliebten ein neues Leben anfangen zu können: anstatt den grösseren Bargeldbetrag auf die Bank zu bringen, macht sie sich mit dem Geld aus dem Staube - und wird ermordet. Man mag es explizite festnageln oder dem Ablenkungsmanöver Hitchcocks folgen, der an diesem Punkt die eine Geschichte beendet und eine neue beginnt: die Strafe folgt der Untat auf dem Fusse - und das wird eine moralische Wertung!

Es ist verblüffend, aber Schrader hat bereits bei seinem dritten Film eine geradezu schon erstaunlich absolute Kontrolle (auch wenn das seinen Preis gekostet haben mag und nur in amerikanischen Verhältnissen möglich ist).

Wenn da je die Frage auftaucht, warum er gerade diesen Aufnahmewinkel gewählt hat, dann wird sie durch den weiteren Verlauf des Films beantwortet. Schrader arbeitet auch betont und ausgezeichnet mit den Gegebenheiten seines Stoffes. Ein Gigolo muss ja nicht nur fit und in Form bleiben, es erweist sich auch als nützlich, wenn er weitere Sprachen lernt. Dass er über eine erlesene, gepflegte und sehr umfangreiche Garderobe - von massgeschneiderten Anzügen bis zum leger Sportlichen stilrein assortiert - verfügt, versteht sich eigentlich von selbst. Aber auch die Sonne von Kalifornien und das "steile" schwarze Mercedes-Sportcoupé, das der Gigolo stolz sein eigen nennt, haben mehr als nur dekorative Funktionen.

AMERICAN GIGOLO hebt behutsam an - und liefert seine Mordgeschichte nach. Julian Kay verabschiedet eine Dame beim Country-Club, geht auf einen Sprung bei seiner Lehrmeisterin vorbei, die ihm gegen Beteiligung auch lukrative Aufträge vermittelt, und fährt dann im offenen Mercedes in die Stadt, nach Los Angeles zurück. Wir bekommen dann einen Eindruck von Julians täglicher Routine. Aber da unterläuft ihm auch schon der erste Fehler: er hält eine Dame, die er in der Bar sieht, für eine Ausländerin, die an seinen Diensten als "Fremdenführer und Dolmetscher" interessiert sein könnte. Was ihm da mit Michelle passiert, ist ein allererster Hinweis, dass die glatte Oberfläche auch brüchig werden könnte. Und Julian macht - vom Selbstbild her, dass er sich aufgebaut hat, aber auch in der Einschätzung seiner Umwelt - weitere Fehler: er lässt Michell, die ihm gefolgt ist, in seine Wohnung; er hält sich für unverwundbar, feilscht um seine Anteile

und übernimmt, entgegen den Gepflogenheiten seines Gewerbes, auch mal einen Aushilfs-Job für Leon Jaimes, einen alten Bekannten.

Von der Mordgeschichte erfährt Julian zunächst aus der Zeitung, die Einnahme durch Detektiv Sunday hält er für Routine, schliesslich war das Opfer sein Aushilfs-Job. Der Alltag geht weiter, aber die Risse und Brüche sind vorgezeichnet.

Julians Alibi wird nicht bestätigt. Die Polizei, die sein Apartment auf den Kopf stellt, findet belastende Gegenstände vom Tatort. Michelle stellt ihn in Frage. Noch glaubt Julian, mit Hilfe einflussreicher Freunde, die Situation im Griff zu haben, aber etwas nervös und etwas unsicher wird er schon.

Jetzt will er sein Alibi persönlich bestätigen. An der Haustür erwartet ihn jedoch eine Abfuhr: der Ehemann der Frau, mit der Julian in der fraglichen Zeit zusammen war, ist bereit, den Gegenbeweis anzutreten. Julians einflussreiche Freunde wenden sich langsam von ihm ab - und nun gerät er in die typische Hitchcock-Situation hinein: was gestern noch so klar, sicher und stabil schien, ist heute unsicher, in Frage gestellt und abbrüdig geworden. Was zuvor im hellen Sonnenschein spielte, verlagert sich nun ins zwielichtige Dunkel der Nacht einer Grosstadt. Als Julian seine Situation begreift, dreht er durch. Nun verwüstet er selbst, auf der Suche nach weiterem belastendem Material, sein Apartment. Deutlichstes Zeichen seines Zusammenbruchs: er zerstört auch seinen Mercedes - sein Statussymbol. Im Mietwagen jagt er hinter einem Beweis für seine Unschuld her, fällt sichtlich aus den Bügelfalten - kämpft schliesslich schon gar nicht mehr, sondern bittet und fleht nur noch um sein Ueberleben. Und dies inbrünstig, wenn auch am falschen Ort.

Die Erlösung und - ich halte das Wort für angemessen - die Gnade erreicht Julian aber doch noch: Michelle, obwohl Frau eines ambitionierten und steile Karriere machenden Politikers, scheut den Skandal nicht und verschafft ihm das "freisprechende" Alibi. Damit wird Julian bereit und gesteht: "It's taken me so long to come to you".

Hitchcock hat oft mit einer Einstellungsfolge, wie folgt, die Spannung in seinen Filmen gesteigert: die eine Einstellung zeigt (objektiv) der oder die Sehende, die dagegeschnittene andere Einstellung (subjektiv) das Gesehene - meist je dreimal wiederholt. In PSYCHO etwa Marions Schwester, die auf dem Weg zum Haus über dem Motel ist, Schnitt, das bedrohliche Haus und so weiter.

Schrader macht das auch. Allerdings täuscht er es zu Beginn des Films nur vor, weil er immer wieder aus einer scheinbar subjektiven Einstellung eine objektive Einstellung werden lässt, indem er den zunächst scheinbar Sehenden in die Einstellung (das Geschene, "subjektiv") hineingeraten lässt (das Gesehene und der Sehende, "objektiv"). Etwa: Julian autofahrend, Schnitt, Strasse und Landschaft aus Julians Sichtwinkel - die Kamera wird etwas langsamer und Julian wird im Bildvordergrund am Steuer seines Mercedes sichtbar. In einer späteren Phase des Films aber, in der Julian bereits tief in seiner Verstrickung steckt, also alles andere als unbeteiligt sein kann, trennt auch Schrader in: der Sehende (Julian, objektiv), Schnitt, das (von Julian) Gesehene (subjektiv). Etwa da, wo Julian die ganze Nacht Leon Jaimes sucht bzw. verfolgt.

Es mag dies nur ein Detail sein, aber das war eben auch gemeint, als ich von erstaunlich totaler Kontrolle, die Schrader über seinen Film hat, sprach. Jetzt, im Nachhinein, wird das anfängliche Verfahren, diese "Einstellungswahl", auch als inhaltliche Aussage lesbar und einsichtig: zu Beginn des Films glaubte sich Julian ja noch ausserhalb und über den Dingen stehend - gleichsam erhaben über das menschliche am Leben und seine Mühen.

Mit dem hohen Einstellungswinkel verhält es sich ähnlich. Er zeigt Julian einigermassen verloren am Wendepunkt der Geschichte, als er definitiv seines Alibis verlustig geht. Dieser Aufnahmewinkel wird aufgegriffen, als Julian durchdreht und sein Apartement kapput schlägt. Der Aufnahmewinkel zu Beginn des Films, bevor die Kamera zu Julian in seinem Wagen hinuntergleitet - was für eine schöne, aber eben auch kostspielige Helikopter-Einstellung! - wird damit aber auch wieder der nur formalen Spielerei entzogen und einsichtig inhaltlich begründet: Julian war da schon der Einsame, Verlorene, nur war ihm das noch nicht bewusst (und konnte auch dem Zuschauer da noch nicht bewusst sein).

Die formalen Mittel sind - etwa im Gegensatz zu HIGH NOON (um auch das noch loszuwerden) - so brilliant eingesetzt, dass sie obwohl eindeutig, nie aufdringlich werden. Sie bleiben so wohl dosiert, dass AMERICAN GIGOLO gelegentlich auch glatte Oberflächlichkeit vorgeworfen wird - nun, die Widerhacken glänzen in dieser Oberfläche.

Ich will mich im weiteren mit einigen Andeutungen und Bemerkungen begnügen. An zwei Stellen, die sich inhaltlich verbinden, wird der Moralist Schrader zu deutlich, der Film vielleicht etwas zu präventiös, weil die Substanz allein verbal bleibt: Julian lehnt am Fenster und erklärt, das Gefühl zu haben, wirklich etwas lebenswertes zu schaffen, wenn es ihm nach drei Stunden Hingabe gelingt, eine vernachlässigte Frau zum Orgasmus zu bringen; Leon steht gegen das Fenster und erklärt, warum, unter all den Möglichkeiten, er Julian den Mord in die Schuhe geschoben hat. Weniger aufdringlich, da formal assoziiert, ist die Verbindung der ersten Szene zu der, wo Julian im Apartement durchdreht. Es sind die Art der Einstellung, vor allem aber das durch die Jalousien gebrochene Licht, das von aussen einfällt und die Stimmung prägt, die Höhepunkt und Tiefpunkt Julians, vor der Erlösung, verbinden. Es lässt sich für diese Szenen auch auf Bertolucci verweisen, optischer Berater war immerhin Ferdinando Scarfiotti, der mit Bertolucci gearbeitet hat, aber auch Hitchcocks Eröffnung im Stundenhotel in PSYCHO kann auf der Hand liegen.

Für die Liebesszene zwischen Michelle und Julian wurde in Besprechungen gelegentlich, zurecht, auf Godards UNE FEMME MARIEE verwiesen. Andererseits folgt die Szene aber auch dem Hitchcock-Prinzip, eine Sache möglichst nicht mit der Kamera von aussen zu beobachten, sondern mit ihr mitten hineinzugehen ins Geschehen - ob man das in diesem Fall für sehr gelungen hält, ist eine andere Frage.

Die Nebenfiguren und die den Film anreichernden und abrundenden Szenen mussten hier ganz zurückstehen, um die Hauptargumente nicht zu beeinträchtigen. Das falsche Alibi des Ehemanns, um einen Ruf zu retten, im Kontrast zu Michelles, um eine Liebe tragfähig zu machen, sei aber doch, stellvertretend, festgehalten.



Aber nocheinmal zurück zur Hauptlinie und noch einmal zurück zu den Gegebenheiten des Stoffes - die man sich, als Erfinder einer Geschichte, ja einrichten kann. Auch sie werden bei Schrader (jetzt bei AMERICAN GIGOLO ganz deutlich) nach einem weiteren Hitchcock-Prinzip verdichtet und zugespitzt. Bei Hitchcock wird ein Bischof eben aus dem Hochamt entführt (FAMILY PLOT) und ein Agent muss die auf ihn angesetzte Gegenagentin auch gleich heiraten (NOTORIOUS). Bei Schrader verdient ein Liebesunfähiger seinen Lebensunterhalt mit Liebe. Nicht etwa, das sei noch nachgetragen, dass es sich Julian einfach und billig macht. Michelle wirft ihm vor, als sie ihn in Frage stellt, dass er unfähig sei, ihm entgegengebrachte Liebe anzunehmen. Und das ist das Prinzip - in Schraders Worten -: Julian, nur fähig zu geben, aber unfähig entgegenzunehmen, hat deshalb seine Fähigkeiten zu geben perfektioniert. Eine Steigerung und Zuspitzung, die eben unscheinbar aussagekräftig wird - und die Erlösung besteht ja darin, dass er fähig wird, auch entgegenzunehmen.

Nun, eine Parallele oder eine gewisse Nähe zu Bresson, welche die Filmkritik zum Teil hervorgehoben hat, ist bei dem Thema von Kreuzweg und Erlösung nicht zu übersehen - umso weniger, als Schrader sich in seinem vielbeachteten Buch "Transcendental Style: Ozu, Bresson, Dreyer" gerade auch zu ihm geäußert hat. Das trifft inhaltlich, aber niemals formal.

Ich bleibe dabei, der bislang würdigste Erbfolger Hitchcocks heisst: Paul Schrader.

Walt R. Vian

PS: Wer will, mag nun auch noch die Parallele zwischen dem Jesuitenschüler Hitchcock und dem streng calvinistisch erzogenen Schrader - der bis zu seinem 18. Lebensjahr keinen einzigen Film gesehen haben soll - ziehen.

DATEN ZUM FILM:

Regie: Paul Schrader. Produktion: Pierre Associates für Paramount. Executive P.: Freddie Fields, P.: Jerry Bruckheimer. P.Manag_er: Neil A.Machelis. Location Manager: Lois Kramer. Regie-Assistenz: Peter Bogart, Bill Beasley. Drehbuch: Paul Schrader. Bildregie: John Bailey. Farbe Metrocolor. Kamera-Operateur: King Baggot. Schnitt: Richard Halsey. Art Director: Ed. Richardson. Set design: Mark Fabus. Ausstattung: Georg Gaines, Mike Grover. Musik: Giorgio Moroder. Ausschnitte aus Konzert in A-Dur für Klarinette K622 von W.A. Mozart. Lieder: "The Love I Saw in You Is Just a Mirage". "Take Off YOUR Uniform", "Love and Passion", "Call Me". Kostüme: Alice Rush. Make-up: Dan Striepeke. Sound recording: Barry Thomas Sound re-recording: Doc Wilkinson, Bob Glass, Bob Thirlwell. Mischung: Ray Alba, Bert Schoenfeld. Carl Mahakian. Optischer Berater: Ferdinando Scarfiotti. Technischer Berater: Tom Jacobson. Ton-Effekt-Beratung: Allison Caine. Stunt Kordinator: Jeffrey Brown. Darsteller: Richard Gere (Julian Kay), Lauren Hutton (Michelle Stratton), Hector Elizondo (Detektiv Sunday), Nina van Pallandt (Ann), Bill Duke (Leon Jaimes), Tom Stewart (Mr. Rheinman), Patti Carr (Judy Rheiman), David Cryer (Lt. Curtis), Carole Cook Carol Bruce, Frances Bergen, McDonald Carey, William Dozier, Peter Turgeon, Robert Wightman, Richard Derr, Jessica Potter, Gordon Haight, Carlo Alonso, Michael Goyak, Judith Ransdell ua.
USA 1980, 117 min. Verleih: Starfilm Zürich.

BEING THERE**LIFE IS A STATE OF MINDE**

Hal Ashby, der Regisseur von **BEING THERE**, ist mit **HAROLD UND MAUDE** weltweit bekannt geworden. "Was ihn fasziniert, ist die Mentalität der Aussenseiter: der ganz Jungen und der ganz Alten, der Kranken und der Behinderten. Ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, indem man sie filmisch ernstnimmt, und das heisst für einen amerikanischen Regisseur: indem man ihnen die Würde von Hollywood-Helden zubilligt - das könnte man als Ashbys Leitgedanken bezeichnen." (Wilfried Wiegand in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Mai 1980)

Gleich die erste Szene von **BEING THERE** hat mich fasziniert. Mr. Chance, ein etwa 50 jähriger Mann, liegt im Bett. Er schaltet den Fernsehapparat ein. Klassische Musik erklingt. Auf unsicheren, fast steifen Beinen geht er durchs Zimmer und verschiebt zwei Blumenstöcke.

Die Haushälterin Louise betritt das Zimmer und teilt ihm mit: "Der alte Herr ist tot." Doch Mr. Chance zeigt sich von der Todesnachricht unberührt. Auf dem Bett des Toten sitzend, guckt er in den Fernsehkasten. Sein Interesse bleibt ausschliesslich auf Fernsehen und Garten ausgerichtet.

Die Anwälte, die den Nachlass des verstorbenen Herrn verwalten, verlangen von Mr. Chance einen Beweis, dass er in diesem Haus wohnt. Doch dieser, des Lesens und Schreibens unkundig, vermag kein Schriftstück vorzuzeigen. Deshalb wird er vor die Türe gesetzt. Ein Mann, dem es in seinem Leben nie erlaubt war, das Haus zu verlassen, steht von einem Augenblick auf den andern mittel- und hilflos auf der Strasse.

Mit einem Koffer in der linken und einem Schirm in der rechten Hand, nimmt er den Weg neugierig unter die Füsse.

Vor einem TV-Geschäft bleibt er stehen, weil er sich selbst auf einem Grossbildschirm sieht. Das verwirrt ihn. Er geht nach rechts, nach links, den Blick immer auf seinem Abbild, schliesslich sogar rückwärts, wobei er auf die Strasse gerät und von einem Auto angefahren wird. Damit vergrössert sich nicht etwa sein Unglück, sondern das Tor zum Glück öffnet sich. Er wird in die schlossartige Villa des steinreichen Mr. Rand gefahren, der schon lange einen vernünftigen Menschen kennenlernen wollte. Diesen glaubt er nun in Mr. Chance, dem Gärtner, gefunden zu haben. Dazu trägt auch ein Missverständnis im Namen bei. Eve, die Frau von Mr. Rand, versteht statt Chance, the gardener, Chauncey Gardiner und meint - wegen dem guten Anzug - einen wohlhabenden Mann getroffen zu haben.

Der Gärtner erhält nun nicht nur eine ausgezeichnete medizinische Pflege, sondern wird zum Freund und Berater des Millionärs, Mr. Rand. So bietet

sich ihm eines Tages die Möglichkeit, dem amerikanischen Präsidenten die Hand zu schütteln, wie er es im Fernsehen gesehen und gelernt hat. Mit seiner erdgebundenen Philosophie gewinnt er sogleich die Sympathie des hohen Politikers. "Ihr gesunder Menschenverstand ist genau, was wir in Washington brauchen", sagt er anerkennend zu Chance.

Was immer nun Chance auch sagt oder tut, es wird ihm zum Vorteil angerechnet. Alle beginnen sich für ihn zu interessieren. Er darf nun auch im Fernsehen auftreten. Einer steilen Karriere steht bei Chance - von dem seine Haushälterin Louise sagt, "nichts als Sägemehl im Kopf" - nichts mehr im Wege. Als der todkranke Mr. Rand schliesslich stirbt, hat Mr. Chance nicht nur die besten Aussichten, privat und geschäftlich dessen Nachfolge anzutreten, sondern sogar zum nächsten amerikanischen Präsidenten gewählt zu werden. In der letzten Szene geht Chance buchstäblich - als ein neuer Erlöser? - über das Wasser eines Sees.

Hal Ashbys Film lässt verschiedene Deutungen zu. Zwei mögliche Interpretationen stehen für mich im Vordergrund.

Zunächst enthält BEING THERE eine beissend-ironische Kritik an der heutigen - insbesondere der amerikanischen - Fernsehcivilisation. Mr. Chance, dessen gesamtes Verhalten (sogar das Küssen!) vom Fernsehkonsum geprägt und übernommen ist, ist ein völlig lebensuntauglicher Medienkrüppel. Wenn er einer schwierigen Situation - z.B. der Begegnung mit der schwarzen Jugendbande - nicht gewachsen ist, drückt er auf den Umschaltknopf der Fernsehfernbedienung und ist überrascht, wenn sich nichts dadurch ändert.

Einerseits belegt dieser Film, wie weit und wie total TV-Konsum von der Realität entfremden kann, andererseits wie sehr die Wirklichkeit mit der TV-Sprache und der TV-Welt identisch werden kann.

BEING THERE zeigt in verschiedenen Szenen, wie spontan die einfachen Ausführungen und Erklärungen des Mr. Chance auf schwierigste wirtschaftliche Sachverhalte überall offene Ohren finden. Ist der Wunsch und das Bedürfnis nach Einfachheit und Klarheit in einer immer komplizierter werdenden Welt nicht von vielen heute sehr gefragt?

Mit der Karikierung des amerikanischen Präsidenten als eines impotenten dicken Mannes, der sich in ökonomisch-politischen Fragen von einem Analphabeten beraten und beeinflussen lässt, scheint mir eine Kritik an der gegenwärtigen amerikanischen Politik verbunden zu sein. Ja, ist es sogar möglich, eine Parallele zu ziehen, zwischen dem naiven, weltfremden Mr. Chance, der durch verschiedene Zufälle Karriere macht, vielleicht sogar das wichtigste politische Amt erhält, und Präsident Carter, der als Erdnussfarmer aufs oberste Podest zu klettern vermochte ohne mit grossen intellektuellen Fähigkeiten ausgestattet zu sein?

BEING THERE ist nicht zuletzt dank seinen Schauspielern - vor allem Peter Sellers und Shirley Mac Laine - ein ausgezeichnete Film. "Peter Sellers hat in der Figur des Mr. Chance zweifellos die Rolle seines Lebens gefunden" (Hans M. Eichenlaub). Ist es dem Können dieses Stars, der sehr guten Schauspielerführung oder dem Schriftsteller und Drehbuchautor Jerzy Kosinski zu verdanken, dass BEING THERE nicht nur nachdenklich zu stimmen vermag, sondern auch spannende, glänzende Unterhaltung bietet?

Alois Schmidlin



PETER SELLERS, 1925 - 1980

Peter Sellers, der britische Schauspieler, ist am frühen Donnerstagmorgen, 24. Juli 1980, im Alter von vierundfünfzig Jahren in einer Londoner Klinik an den Folgen eines Herzinfarktes gestorben.

Sellers Rolle in BEING THERE, wo er als "Chancy Gardiner" dem alten, nur noch von der Medizin am Leben erhaltenen, Rand das Sterben erleichtert, wird demnach seine letzte bleiben. Und auch seine nuancierteste eindrucklichste Interpretation einer Leinwandfigur, die für einmal seinem Können angemessen war.

Der am 8. September 1925 in Southsea, England, geborene Richard Henry Sellers stand schon als Kind, zusammen mit seinen Eltern auf der Bühne, kam aber erst anfangs der 50er Jahre zum Film. Sein Spielfilmdebüt gab er, nachdem er es in Unterhaltungssendungen der BBC (Radio und TV) bereits zu einiger Popularität gebracht hatte, 1951 in PENNY POINTS TO PARADISE. Einen ersten Durchbruch konnte 1955 erzielen, als er an der Seite von Alec Guinness in THE LADYKILLERS zu sehen war. 1960 MR. TOPAZE, erste und einzige Filmregie. Peter Sellers soll 61 Rollen in 52 Filmen verkörpert haben. In drei Rollen war er in Kubricks DR. STANGELOVE zu sehen, gleich sechs (eine davon als Adolf Hitler) verkörperte er in SOFT BEDS HARD BATTELS. Zu grösster Berühmtheit dürfte er es als dreist-trotteliger Inspektor Clouseau THE PINK PANTHER und dessen Folgefilmen gebracht haben. Die grelle Komik war denn auch das offensichtlichste Markenzeichen des englischen Tausendsassa - bis er sich dem Publikum als Chance the gardener in Ashbys Film noch von einer neuen Seite zeigte. Das wäre der Anfang für eine weitere, vielversprechende Karriere gewesen.

(-an)

DATEN ZUM FILM

Regie: Hal Ashby. Produktion: Lorimar. A Northstar Int. Picture. Assoziiert CIP-Europäische Treuhand AG. Executive P.: Jack Schwartzman. P.: Andrew Braunsberg. P. Manager: Charles B. Mulvehill. Location-Manager: Spencer Quinn. Regie Assistenz: David S. Hamburger, Toby Lavalla. Drehbuch: Jerzy Kosinski (nach seinem Roman) Bildregie: Caleb Deschanel. Farbe: Metrocolor, Kopien von Technicolor. Kamera-Operateur: Nick McLean. Special Photography: Dianne Schroeder. Entwicklung: Don Hansard. Video Regie: Don Mischer. Video Sequenzen, Recherche/Auswahl: Dianne Schroeder. Schnitt Beratung: Mireille Machu. Production Designer: Michael Haller. Art Director: James Schoppe. Ausstattung: Robert Benton. Musik: John Mandel. Ausschnitte: "Also sprach Zarathustra" R. Strauss, Werke von Erik Satie. Kostüme: May Routh Make-up Charles Schram (für P. Sellers), Frank Westmore (für S. McLaine). Sound recording: Jeff Wexler. Sound-re recording: Don Mitchell. Mischung: Frank Warner (Ueberwachung), Norval D. Cruster, Gary S. Gerlich, Samuel C. Crutcher. Victoria Martin. Darsteller: Peter Sellers (Chance), Shirley MacLaine (Eve Rand), Melcyn Douglas (Benjamin Rand), Jack Warden (President "Bobby"), Richard Dysart (Dr. Robert Allenby), Richard Baschart (V. Skrapinov), Ruth Atlaway (Louise), Dave Vlennon (T. Franklin), Fran Brill, Denise Du Barry, Oteil Burbridge, Brian Corrigan, Alfredine Brown, Donald Jacob, Ernest M. Mc Clure, Kenneth Patterson, Richard Venture, Arthur Grundy, Georgine Hall u.a.

USA 1979, 130 min. Verleih: Monopole Pathe Films, Genf.

DER DREI-DIMENSIONALE FILM ZUM GREIFEN NAHE

"Beauty and Terror meet in your seat ...as every thrill of its story comes off the screen right at you in natural vision - 3-D i m e n s i o n". Allein das Plakat zum Film HOUSE OF WAX, dem diese Kontaktankündigung entnommen ist, vermittelt - wenn auch "primitiv" perspektivisch - Tiefenwirkung in grossem Umfang. "Right at you" heisst dabei nicht weniger als "the kiss is on your lips" oder "the hand ist at your throat". "3-Dimension", das magische Wort der fünfziger Jahre, kam diesen Winter wieder ins Gespräch. Eine der Retrospektiven an den 30. Internationalen Filmfestspielen in Berlin war dieser, von ihrer Technik gekennzeichneten, Filmgattung gewidmet. Die von der Stiftung Deutsche Kinemathek zusammengestellte Auswahl war der erste, derart umfassende Ueberblick über ein Verfahren, das sich nie richtig durchzusetzen vermochte. Dokumentiert wurde die Veranstaltung durch ein von Peter A. Hagemann ediertes Begleitbuch, das inzwischen auch im Buchhandel erhältlich ist. Davon, von 3D und von ein paar gesehenen Filmen soll im Folgenden die Rede sein.

DIE BRILLE ZUM BUCH

Ungewöhnlich ist es schon, wenn man beim Kauf eines Buches gleich auch noch die passende Brille mitgeliefert kriegt. Eine farbige noch dazu, deren Gläser rot bzw. grün sind. Blättert man allerdings ein wenig in den Seiten, so entdeckt man bald, dass die Verwendung dieser Brille unumgänglich ist. Ohne sie wäre nämlich der 3-D-Effekt, den einige im "Anaglyphenverfahren" abgedruckte Bilder hergeben können, verloren. Dreidimensional im Buch ist aber auch der Inhalt. In einem ersten Teil setzt sich auch Hagemann auseinander mit der Geschichte des Raumfilms, dessen kommerziell relevante Periode in den frühen fünfziger Jahren zu suchen ist, jener Zeit also, in der die amerikanische Filmindustrie einen ihrer Tiefststände erreicht hatte. Die Schuld wurde damals dem wachsenden Erfolg des Fernsehens zugeschrieben; es galt, den zuhausebleibenden Kinogängern mit allen Mitteln wieder vor die grosse Leinwand zu locken. Man suchte neue Präsentationsformen, von denen man sicher sein konnte, dass sie die Möglichkeiten der kleinen Flimmerkisten überschreiten würden. Die Leinwand wurde vergrössert: Breitwand, Cinemascope und Cinerama entstanden. Der erforderte Aufwand erwies sich allerdings zumindest bei Cineramafilmen, sowohl in der Herstellung, als auch in der Auswertung als immens. Weshalb also nicht viel

Grundsätzlicheres in der Technik des Films verändern? Seit dreissig Jahren wurde mit der "Erzeugung" der dritten Dimension experimentiert. Hier erschienen sich Möglichkeiten zu eröffnen, denen das Fernsehen (noch) nicht gewachsen war. Verglichen mit dem Cinerama-Verfahren waren die Investitionen in die bereits bekannten 3-D-Techniken gering, und die geäusserten Bedenken ("Das Publikum will keine Brille aufsetzen"), wurden durch den einschlagenden Erfolg einiger 3-D-Filme nichtig gemacht. "Sie meinen", hiess es vom Produktionschef der Columbia-Film, Jerry Wald, zum Start seiner ersten grossen 3-D-Produktion BWANA DEVIL im Juni 1953, "die Zuschauer wollen keine Brillen tragen? Die werden sich Klobrillen um den Hals hängen, wenn man ihnen zeigt, was sie wollen. (..) Wir werden Dinge ins Publikum schmeissen, bis dieses beginnt, sie zurückzuwerfen!"

Das Hauptproblem - neben den auf die Dauer wirklich mühsamen Brillen - war allerdings die Tatsache, dass sich die verschiedenen Produktionsfirmen nie auf ein gemeinsames, genormtes Verfahren geeinigt hatten. So zersplitterte die Filmindustrie in ihrer Front gegen die Fernsehgesellschaften. Bis heute sind rund 400 verschiedene Verfahren bekannt, mit denen sich die dritte Dimension im laufenden Bild erzeugen lässt. Für die rund zwanzig in Berlin gezeigten Kurz- und Langspielfilme waren nicht weniger als sechs verschiedene Techniken verwendet worden. Der Zuschauer musste von Vorstellung zu Vorstellung den Brillentyp wechseln; die notwendige Infrastruktur im betreffenden Kino war während einer Woche eingerichtet worden.

Mit seinem historischen Ueberblick über den dreidimensionalen Film, bietet Peter A. Hagemann auch jenem Leser, der sich noch nie eine "Brille" aufgesetzt hat, interessantes Material. Die reich mit Bildern aus der Blütezeit des 3-D-Films illustrierte erste Hälfte des Buches spannt einen Bogen vom stereoskopischen Guckkastenkinos Wheatstones (1853), über erste plastische Kurzfilmversuche der Gebrüder Lumière an der Pariser Weltausstellung 1903, den ersten abendfüllenden 3-D-Spielfilm THE POWER OF LOVE (1922) oder die Verwendung des Raumfilms während der Olympischen Sommerspiele in Berlin (1936), bis hin zu neueren Produktionen, die in den vergangenen Jahren vorwiegend aus dem ostasiatischen Raum kamen - Kung-Fu in 3-D. Das Schwergewicht legt er dabei natürlich auf die Jahre 52-54 und auf jene Filme, die in der unter seiner Leitung organisierten Retro gezeigt wurden. Zahlreiche Anekdoten und Berichte aus jener Zeit lockern die Daten und Fakten auf. Was aber seinem Artikel vor allem, - und dem Buch überhaupt - fehlt, sind filmo- und bibliografische Angaben zu den aufgeführten Werken - ein allgemeines Versagen auch der Retro, waren doch die Flugblätter, die dort zu den einzelnen Filmen verteilt wurden, punkto Daten völlig unzulänglich.

VOM FLACHFOTO ZUM DREIDIMENSIONALEN FILM

Unter diesem Titel erläutert Herbert Tümmel, ein Ingenieur der an den technischen Experimenten mit Raumfilmen in Deutschland selbst Anteil hatte, im zweiten Teil des Buches anschaulich und aufschlussreich die Entwicklung zum 3-D-Film, die schon in der rein fotografischen Erfindungsphase vom Be-

streben getrieben war, möglichst realistische Abbilder der Natur machen zu können. Im Gegensatz zum flachen, einäugigen "Zyklopensehen", bei dem eine echte Tiefenwirkung nicht entstehen kann, wird ein Gegenstand beim binokularen Sehen durch den natürlichen Augenabstand - genormt nach DIN (!) auf 63,5mm - teilweise "umfasst". Jedes der beiden Augen sieht den Gegenstand aus einem leicht verschobenen Winkel. Die Tiefen- und Raumwirkung wird erst nach der Verschmelzung der beiden Bilder im Gehirn erzeugt. Dieser Tatsache muss die Technik im dreidimensionalen Film Rechnung tragen. Auch Herbert Tümmel zeigt die Entwicklung - diesmal aus technischer Sicht - historisch auf. Angefangen hatte sie durch die Erfindung des Stereoskops, das sich dann aber für Projektionen ungeeignet erwies. Andere Möglichkeiten mussten für den Film gefunden werden. Das bereits erwähnte Anaglyphenverfahren, dessen Wirkung der Leser des Buches direkt ausprobieren kann, stellte ursprünglich eine der verbreitetsten Techniken dar. Zu ihr benötigte der Zuschauer jene ominöse Zweifarbenbrille, mit der, dank Komplementärfarben, eine Auslöschung des Lichts erreicht werden kann. Eine Kamera mit zwei Objektivsystemen oder zwei getrennte Kameras nehmen zwei Filmstreifen (aus um den Augenabstand verschiedenen Blickwinkeln) auf. Diese werden dann je in einer Komplementärfarbe - beispielsweise rot und blaugrün - eingefärbt und leicht verschoben übereinander projiziert. Setzt sich der Betrachter nun eine mit entsprechenden Farben versehene Brille auf, so löschen diese ihre jeweilige Komplementärfarbe auf der Leinwand aus, und jedes Auge erhält wiederum nur ein Bild, jetzt aber genau um den genormten Abstand verschoben. Auf dem normalen Sehweg werden die beiden Sinneseindrücke verschmolzen - der plastische Effekt, ausgehend von der flachen Leinwand, ist erreicht. Ein wesentlicher Nachteil, den dieses Verfahren aufweist, drängte es nach einer ersten Blütezeit in den zwanziger Jahren wieder zurück: Farbfilme können mit ihm natürlich nicht hergestellt werden.

Dies schaffte später eine von der Firma Polaroid entwickelte Technik, die die Möglichkeiten polarisierten Lichtes ausschöpfte. Ab 1953 setzte sie sich durch und machte den 3-D-Film unter der Bezeichnung "N a t u r a l - V i s i o n" für kurze Zeit populär. 60 Filme wurden im Jahr 1953 in Hollywood nach dem neuen Verfahren gedreht; schon ein Jahr später waren es nur noch zwanzig: die Neuheit hatte sich durch ständige Wiederholungen der Effekte rasch ausgelebt.

Wie kein zweites Unternehmen setzte sich damals die fast bankrotte Warner Bros. von Anfang an für den 3-D-Film ein; man versprach sich wirtschaftlichen Aufschwung. Mit einem Remake des 1932 erfolgreichen MYSTERY OF THE WAX MUSEUM (von Michael Curtiz) lief die Produktion an. Ausgerechnet ein Einäugiger, André de Toth, wurde mit der Regie beauftragt. Er konnte die Wirkung des neuen HOUSE OF WAX nie selber nachvollziehen und meinte kühl: "Beethoven konnte ja auch keine Musik hören, nicht wahr?" - Der Film wurde ein Riesenerfolg und zählt noch heute zu den Klassikern des Raumfilms. Von den 3-D-Filmen die ich kenne, scheint er mir der eindrucklichste und gelungenste zu sein. Zu schade, dass die in Berlin gezeigte Kopie die letzte noch existierende ist und diese sich zudem in einem stark vernachlässigten Zustand befindet.

Beim Natural-Vision-Verfahren äussern sich Mängel besonders stark, da zwei Kopien synchron auf eine Leinwand projiziert werden. Filmrisse oder sonstige Defekte auf einer Kopie müssen durch Schwarzfilm ersetzt werden, damit die Synchronität gewährleistet bleibt. Für den Zuschauer macht sich dies in einem zeitweisen "erblinden" eines Auges und der daraus folgenden Flachwirkung bemerkbar. Andererseits hat diese Technik aber den Vorteil, dass die Kopien jederzeit einzeln, das heisst zweidimensional, vorgeführt werden können, und zudem Originalton auf der einen und deutsches Synchron auf der anderen möglich ist. Je nach dem, wird eine der beiden Tonanlagen eingeschaltet.

HORROR, SCIENCE-FICTION, KRIMI UND SEX

Die grosse Blütezeit des plastischen Films war nicht nur äusserst kurz, die "sinnvolle" Verwendung der Technik beschränkte sich auch auf ein paar wenige Genres. Die meisten der in 3-D gedrehten Filme waren wirklich auf die bald banal wirkenden Gags und Effekte angewiesen: konstruierter Vorder- und Hintergrund, um Tiefe zu schaffen und Dinge die in Richtung Kamera und damit gegen den Zuschauer geworfen wurden, prägten Dramaturgie und Inhalt. Nur wenige Werke hielten höheren Anforderungen stand. Diese aber wurden wiederum fast ausschliesslich in gewöhnlichen Flachprojektionen gezeigt (KISS ME KATE, 1953) oder wie Hitchcocks DIAL M FOR MURDER (1954), überhaupt nie öffentlich in 3-D aufgeführt.

Interessant war die Palette der Effektmöglichkeiten vor allem für die Horrorfilme. Neben HOUSE OF WAX erregte ein Monster aufsehen, das, halb Fisch, halb Mensch, ein Forscherteam im Amazonasgebiet belästigte: THE CREATURE FROM BLACK LAGOON (1954). Der Film, der sogar dreidimensionalen Unterwasseraufnahmen Platz bot, ist noch heute ein Erlebnis - wenn auch eher als Gaudi, denn als echter Schrecken. Damals jedenfalls hatte das Monsterchen eine ganze Schar von Nachfolgefilmen bewirkt. - Von sich Reden machte die Sparte dreidimensionaler Horror noch einmal, als 1973 Paul Morrissey in Italien CARNE PER FRANKENSTEIN (ANDY WARHOLS FRANKENSTEIN) inszenierte. Die streckenweise stark an HOUSE OF WAX erinnernde Genreparodie hatte mit dem Markenzeichen Warhol allerdings wenig gemein.

Zwei weitere Inhaltsrichtungen, denen Räumlichkeit ein mehr oder weniger grosses Anliegen ist, kamen für 3-D noch in Frage: Science-Fiction, mit bekannten Beispielen wie IT CAME FROM OUTER SPACE (1953) und der Sexfilm, für den "zum Greifen nah" ohnehin nicht nah genug sein konnte. PARADISO, das erste, 1962 entstandene Beispiel dieser Gattung blieb nicht lange allein; noch im gleichen Jahr erschien ein weiterer: BELLBOY AND THE PLAYGIRLS - Regie: Francis Ford Coppola

Die Sexfilme sind meist zweidimensionale Filme mit 3-D-Teilen. Einer von dieser Art war auch in Berlin zu sehen: FOUR DIMENSIONS OF GRETA (1972) - wobei mit der vierten Dimension wahrscheinlich die Zeit der Langeweile angetönt ist. Der Zuschauer wird in diesen Filmen in seiner Voyeurfunktion gesteigert, muss er sich doch immer für die "heissen", in 3-D gedreh-

Beauty and Terror meet in your seat... as every thrill of its story comes off the screen right at you in **NATURAL VISION**

3-DIMENSION!

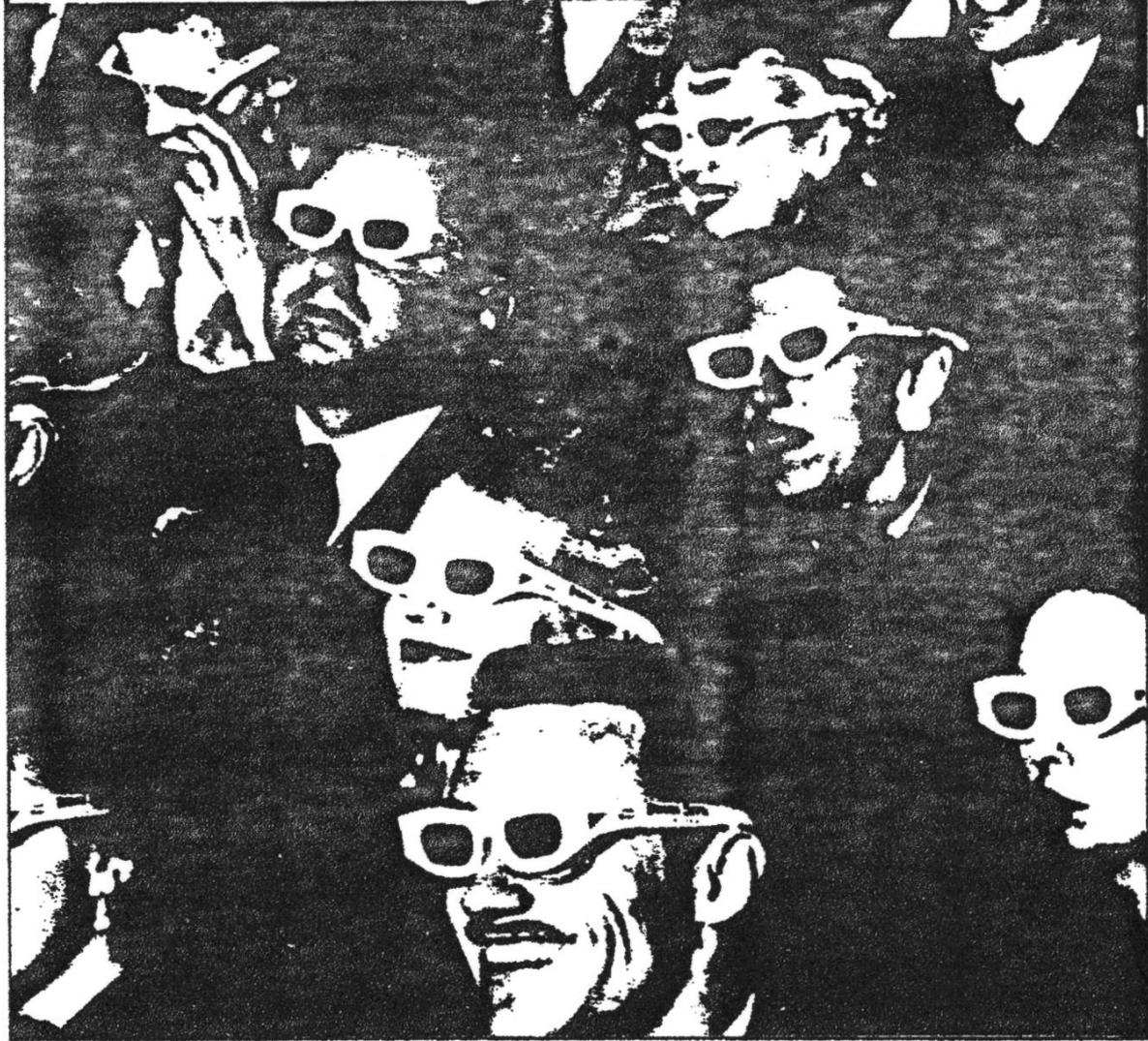
WARNER BROS. BRING YOU THE FIRST FEATURE PRODUCE BY A MAJOR STUDIO

"HOUSE OF WAX"

RIGHT AT YOU
The terror is at your throat

RIGHT AT YOU
The terror is on your lips

RIGHT AT YOU
The terror is in your...



ten Szenen schön brav sein Brillchen aufsetzen, da er sonst kaum auf die Rechnung kommt. Anstelle der Ping-Pong-Bälle vom HOUSE OF WAX fliegen nun einfach die Höschen von Greta in Richtung Saal. Die Reaktionen bleiben die gleichen: Gelächter, Aufschreie und nervöse Zuckungen. Ueberhaupt ist die Stimmung in einem Kinosaal selten so aufregend, wie bei der Vorführung eines 3-D-Films. Geradezu extrem war sie diesen Winter in Berlin, als Werbefilme für Volkswagen aus dem Jahr 1953 gezeigt wurden. Zeiss Ikon hatte damals ein eigenes System entwickelt und mehrmals eingesetzt. Die AUFNAHMEN AUS DEM WERK WOLFSBURG und der Werbefilm WEISSER TRAUM schöpften aus dem Vollen der Repertoire-Kiste des dreidimensionalen Films, hier sind praktisch alle szenischen Möglichkeiten und Effekte vereint.

Ab kommenden Herbst sollen nun in den USA dreidimensionale Filme am Fernsehen gezeigt werden. In Australien sind derartige Versuche bereits seit einiger Zeit im Gang. Die Methode ist ähnlich derjenigen des 3-D-Kinofilms. Der Fernsehzuschauer muss eine Spezialbrille kaufen, kann allerdings - ein wesentlicher Unterschied zum Kino-3-D - die gezeigten Filme auch ohne Brille, also zweidimensional betrachten.

Sollte im Kinofilm jemals wieder ein Aufschwung in Sachen Raumfilm eintreten, dann dürfte dieser bestenfalls im Bereich der H o l o g r a p h i e liegen, einem dank der Erfindung des Lasers möglich gewordenen Verfahren der räumlichen Abbildung. Gegenwärtig ist der Gebrauch im Kino technisch noch nicht möglich. Zudem würden beim Einsatz von Holographie ästhetische Probleme auftreten, da beispielsweise Schnitte zwischen Totalen und Nahaufnahmen nicht mehr sinnvoll wären.

Das letzte Kapitel in Hagemanns 3-D-Buch stammt von Arthur Maria Rabenalt und ist eigentlich - so der Titel - dem Menschen im Raum gewidmet. Für den Operettenverfilmer (DER ZIGEUNERBARON, 1954) heisst dies aber vor allem, ein wenig von sich zu erzählen. Obwohl es ihm dabei widerstrebt, "die zum Gemeinplatz gewordene Phrase vom 'Krieg, dem Vater aller Dinge'" zu gebrauchen, ist sein Leben, und damit leider auch sein Artikel inhaltlich und sprachlich von kriegerischen deutscher Vergangenheit geprägt. Es tönt zwar kompetent, wenn einer von seinen Erlebnissen im UFA-Studio der mittleren zwanziger Jahre plaudert, zum Thema des Buches trägt er dennoch nur wenig bei.

Dieses ist aber ein wichtiger Beitrag an die deutschsprachige Film-(Fach-)Literatur zu betrachten und jedem zu empfehlen, der sich einmal etwas ausführlicher mit dem Phänomen des dreidimensionalen Films auseinandersetzen möchte. Durchsetzen hat sich in der wirren "Antifernsehzeit" der frühen Fünfzigerjahre nur Cinemascope vermocht. Der 3-D-Film ist diesem Format unterlegen.

Walter Ruggle

"DER 3-D-FILM", Peter A. Hagemann

Hrsg.: Deutsche Kinematek, Monika Nüchtern Verlag, München 1980

HINWEISE, INFORMATIONEN, ANMERKUNGEN
IM STREIFLICHT

KURT GLOOR'S NEUER FILM ABGEDREHT

Nach rund sieben Wochen Drehzeit hat Kurt Gloor die Aufnahmen für seinen neuen Film DER ERFINDER im Kasten und ist nun mit der Fertigstellung beschäftigt. Da der Film bereits während der Drehzeit grob geschnitten wurde, hofft Kurt Gloor ihn bis Mitte Oktober - "Ich möchte vor den grossen amerikanischen Produktionen, die gegen Weihnachten anlaufen werden, präsent sein" - herausbringen zu können.

Es ist "die Geschichte eines Erfinders, der eine Erfindung macht, aber nicht weiss, dass es seine Erfindung schon gibt", so Gloor, wenn er sein Projekt einem Hollywood-Produzenten in drei Zeilen hätte vorstellen müssen. DER ERFINDER meint er "ist eine Art filmisches Denkmal für die Erfinder, die nicht ins Lexikon kamen, für all jene mit guten Gedanken zur falschen Zeit - und das sind ja nicht nur Erfinder!" Seine persönliche Beziehung zu dieser Geschichte sieht Kurt Gloor in der "Geschichte der Produktion seiner Filme" und da im besonderen zu seinen nicht realisierten Projekten - "Ich weiss wie das ist, für eine Idee, für ein Projekt zu kämpfen, einsam und verzweifelt, mit labiler Hoffnung."

Die Handlung spielt im Jahre 1916, was historische Kostüme bedingt und die Ausstattung verteuert. Ausserdem musste die Erfindung nachgebaut werden. Der technische Stab, für den nach Schweizer-Massstäben aufwendigen Film, umfasste 27 Mitarbeiter und Helfer, das Budget erreichte die Rekordhöhe von 1,7 Millionen Franken für einen Schweizerfilm. Da es sich bei der Erfindung um ein Raupenfahrzeug handelt, das auch im Morast nicht einsinkt, kam der Regen zu den Dreharbeiten nicht ganz ungelegen - bei der Planung hatte man noch damit gerechnet, den Regen künstlich "herzaubern" zu müssen -, auch wenn's dann ein bisschen viel Regen wurde.

Wie ein Eindruck bei den Dreharbeiten vermittelte, wurde ruhig, konzentriert, trotz der langen und ermüdenden Regenperiode mit guter Laune und ohne Spannungen im Team gearbeitet. Auf das Resultat, das ja bald in unseren Kinos zu sehen sein sollte, darf man gespannt sein.

Walt R. Vian

BEAT KUERT DREHT NESTBRUCH

"Der Film beruht auf einer Idee von Michael Maassen, der ja in Berlin an der Schaubühne spielte, aber auch immer wieder zum Drehen und zum Arbeiten in die Schweiz kam. Er hat da in einem alten Fabrikantenhaus gewohnt - mit einer Schweizerin mit zwei Kindern, die alles etwas an sich gerissen hat. Da kamen die Grundmuster des Films zusammen. Wir haben dann ein Drehbuch geschrieben und was da neu hinzukam sind die Details, die im Film

sehr wichtig sein werden." Beat Kuert.

Der Film, Arbeitstitel NESTBRUCH, mit fünf "Hauptrollen", deren eine Michael Maassen spielt, wird vom 20. Juli bis 20. August, bei einem Budget von 455'000 Franken, gedreht.

GONG FÜR DEN "GONG" DER RANK

Noch beim diesjährigen Cannes-Filmfestival war von Plänen der RANK-Organisation für acht Spielfilme im kommenden Jahr zu hören, für welche die Investitionen auf 12 Millionen Pfund geschätzt wurden. Im Juni dann ertönte der Gong zum Rückzug. Die Verluste der Rank im Filmsektor hatten per 1979 1,63 Millionen Pfund betragen, die Einnahmen der letzten Produktionen zu denen Nicholas Roeg's BAD TIMING und das Remake des Hitchcock-Klassikers THE LADY VANISHES gehören, blieben hinter den Erwartungen zurück. Der Entschluss lautet, die Produktion wird ganz eingestellt, die geplanten Filme, darunter "Shoe String", "HMS Ulysses" und ironischerweise "End Run" werden nicht gedreht werden. Vertreten bleiben wird Rank im Filmgeschäft als Verleiher und als Besitzer einer Kinokette mit rund 280 Kinos. Die Pinewood-Studios, an denen die Rank eine substantielle Beteiligung hat, sind auf längere Zeit hin ausgebucht und werden von der Produktions-Einstellung der Rank nicht betroffen, ebensowenig wie ihre Film-Labors in Denham.

Der Firmengründer, J. Arthur Rank, der Millionär, der in den 30er Jahren ins Filmgeschäft einstieg, nahm einst noch Verluste, die (bis 1947) 6 Millionen Pfund betragen haben sollen, in Kauf ohne die Produktion einzustellen und ermöglichte einige der besten Filme, die in Gross Britanien produziert wurden. Zu den bekannten Filmen der Rank gehören Carol Reeds ODD MAN OUT, GREAT EXPECTATIONS, Olivier's HAMLET und HENRY V., David Leans BRIEF ENCOUNTER, zu den Darstellern, die bei der Firma unter Vertrag waren, gehören Dirk Bogarde, Margaret Lockwood und James Mason.

Obwohl Rank auch Lindsay Andersons THISSPORTING LIFE produzierte, kam die Firma mit dem "Free Cinema" und dem jüngeren englischen Filmschaffen nie richtig zu Rande und stellte die Produktion bereits in den späteren 60er Jahren einmal ein, bis 1977. Die Ueberraschung oder die Enttäuschung unter den englischen Filmmachern über den "Gong" bei Rank ist denn auch nicht allzugross. Colin Young Direktor der "National Film School" sieht den Beschluss sogar positiv: "Damit wird für jederman offensichtlich, dass die Zeit der alten gross-masstäblichen Studio-Filmproduktion vorbei ist. Ich erwarte, dass die unabhängigen Filmemacher die entstandene Lücke jetzt schliessen werden."

Filmfreunde dagegen, denen bereits der "kleine Mann", der den Leinwand-grossen Gong zu Beginn eines Films anschlug, das Herz höher schlagen liess, werden sich hinfort wieder an die alten Filme aus der grossen Zeit der Rank halten müssen. (—an)

HITCHCOCK IN MEMORIAM

Am 3. Juni 1980 wurde in der Westminster Cathedral in London eine "memorial requiem mass" für Sir Alfred Hitchcock, "Britain's greatest film director"

gehalten. Obwohl, unvermeidlich, Fotografen und Pressevertreter anwesend waren, wurde eher des Privatmanns als der öffentlichen Figur Alfred Hitchcock gedacht. Anwesend waren vor allem seine Familie und seine engeren Freunde. Die Schauspieler, die in seinen Filmen mitgewirkt hatten, und die Leute, die beruflich mit ihm zu tun gehabt hatten, waren eher spärlich vertreten. Immerhin war Ingrid Bergman - deren Hitchcock-Filme etwa NOTORIOUS und SPELLBOUND einschliessen - zu entdecken, wie sie sich kaum erkannt an den Fotografen vorbei drückte. Cecil Bernstein und Dame Anna Neagle wurden erkannt. Ann Todd, einer der bekanntesten Namen im englischen Film der Nachkriegszeit und Brenda de Banzie (bekannte Schauspieler in Hitchcock's früheren Jahren, aber erst beim Remake von THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 1956, in einem seiner Filme zu sehen) fanden sich bei der Cathedral ein, die Hitchcock 1940 für FOREIGN CORRESPONDENT als Dekor gedient hatte. Von einer jüngeren Generation bildete Barrie Foster (Hauptdarsteller in FRENZY, der dem inzwischen verschwundenen Gemüse und Früchte Markt in Covent Garden ein würdiges Denkmal setzte) eine der löblichen Ausnahmen. Aber es mag schon sein, dass die Öffentlichkeit, vielleicht sogar zu recht, mehr am Hitchcock-Image, dass er ja selbst zur Tarnung seiner Persönlichkeit schuf, interessiert bleibt.

*
In einem hervorragenden Artikel "Working with Hitchcock" - veröffentlicht in "Sight and Sound", Sommer 1980 - erinnert sich der englische Filmmacher Ivor Montagu (der es seinerseits, wenigstens unter Insidern des Avant Garde und des politisch engagierten Films, zu einem grossen Ruf gebracht hat) an seine Zusammenarbeit mit Hitchcock - zunächst als Cutter in THE LODGER, später als "Associate Producer" bei THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 1934, THE THIRTY NINE STEPS, THE SECRET AGENT und SABOTAGE.

Um nur drei Sätze aus dem mit first hand Informationen gespickten und Einsichten vermittelnden Text herauszugreifen: "He (Hitchcock) went on to explain that, if you made yourself publicly known as a director, this would be the only way you became free to do what you wanted. He lived to make pictures. To make them better was his use for freedom."

HERZOG UND DER ZORN DER JIVARO

Die "Filmkritik" bringt in ihrer neusten Ausgabe, No 281 Mai 1980, ua. einen zehnsseitigen, lesenswerten Bericht, in dem Jean Monod die Ereignisse und Hintergründe um das Werner Herzog Filmprojekt "Fitzcarraldo" ausleuchtet. Der Text schliesst mit der Feststellung: "In der gegenwärtigen Lage sind sie (die Jivaros) darauf angewiesen, dass ihr Kampf vernommen wird. Am schönsten wäre es, könnten sie ihn selbst bekanntmachen, würden sie selbst - heute - die indianische Version des Sieges schildern; und, da man sie über den Film angreift, wenn sie durch den Film antworten würden. Denn in ihrer Sicht ist der Film nicht eine Industrie; er ist nur ein Mittel, wie viele andere, Träume aufzuzeichnen. Die Aguaruna weigern sich, in Herzogs Traum aufzutreten. Sie fragen sich, wie er reagieren würde, böten sie ihm eine Rolle in ihrem Drehbuch an.

VIDEO KREATIV - KURS

Der Kurs, der vom 13.-17. Oktober im Chrämerhus in Langenthal durchgeführt wird, "ist für jedermann. Vorwissen und Vorerfahrung sind nicht notwendig. Verlangt sind lediglich Lust und Freude, etwas zu erfahren, etwas kennen zu lernen: bei sich, beim andern, mit dem Medium Video." Kursleiter ist der erfahrene Medien- und Kommunikationspädagoge Hanspeter Stalder (Kursprogramm und Anmeldeformulare: av-alternativen, Rietstrasse 28, 8103 Unterengstringen Tel. 01/79 26 71)

Gesehen und notiert

FILMTAGEBUCH PIA HORLACHER

JOURNAL

"DER LAUFENDEN EREIGNISSE"

30. April: Hitchcock ist tot - Hitchcock, der Grosse, Geniale. Ein trauriger Tag. Sein letzter Film wird also FAMILY PLOT bleiben - der Friedhofsfilm. Ein würdiger Schlusspunkt vom Meister des schwarzen Humors.

WISE BLOOD von John Huston gesehen. Ein anderer Altmeister des Films, dessen Schaffenskraft so ungebrochen ist wie eh und je. Bin mir noch nicht so recht im klaren, worin die Faszination dieses eigenartigen Films liegt. Fremd, absurd - Beckett kommt einem in den Sinn. "Weird", der unübersetzbare englische Ausdruck kommt der Atmosphäre am nächsten. Der gleichnamige Roman der frühverstorbenen Flannery O'Connor steht seit langem auf meiner Leseliste. Jetzt mache ich mich also bestimmt dahinter. Wie in vielen von Hustons Filmen auch hier ein Besessener im Mittelpunkt, Verfolger und Verfolgter eines Wahns. Nochmals anschauen.

1. Mai: Aufgestellter Umzug, schönes Wetter (am Sechseläuten hat's geschifft, ha ha ...), viele Teilnehmer, etwa zur Hälfte Frauen (kein Wunschdenken, das Radio verbürgt's). Von Franz Hohler am anschliessenden Fest auf dem Bürkliplatz gerade rechtzeitig heim zu John Fords HOW GREEN WAS MY VALLEY am Fernsehen. Die Frühlingssonne muss ausgesperrt werden, damit von den walisischen Bergarbeitern unter oder über Tag überhaupt etwas zu sehen ist. Ford hat gewaltig auf die Tube gedrückt. Trotzdem schön. Ueber Minenarbeiter erfahren wir zwar in den ersten zehn Minuten von Germis gewaltigem CAMMINO DELLA SPERANZA mehr - jedoch eine Ahnung davon, wie sich der Arbeiterkampf in hundert Jahren geändert hat, vermittelt Fords Film im Kontrast zur heutigen Maifeier. Und wenn Maureen O'Hara sagt: "Ich bin die Königin der Küche", dann denke ich an die fünfzig Prozent Frauen von heute morgen. Ein bisschen Hoffnung ist doch nicht so unangebracht, wie es manchmal scheint.

2. Mai, morgens: John Carpenters THE FOG. Nicht ganz so originell wie sein ASSAULT, nicht ganz so grauslich wie HALLOWEEN, aber unverkennbar

Carpenter. Wunderschöner Anfang, der den ganzen theoretischen Ueberbau dieses Horrormeisters in ein Bild verpackt. Carpenter, der Erzähler, der sein Seemannsgarn vor einer Schar gepackter Zuschauer spinnt. Wie die Kinder sitzen wir da, mit dem Daumen im Mund, und lassen uns das Gruseln beibringen. Carpenter lehrt uns, wie Hitchcock, das kindliche Fürchten in aller Unschuld. Meinetwegen Eskapismus. Auch Carpenter wird noch seine sozialkritischen Apologeten finden, in zwanzig, dreissig Jahren...

- abends: Zum Gedenken an Hitchcock zeigt das ZDF DIAL M FOR MURDER. Zum wievielten Male wiedergesehen? Truffaut hat recht - auch wenn H. selbst den Film nicht besonders mag, ihn als blosser Auftragsarbeit zur Seite legt, so überzeugen immer noch die handwerkliche Sorgfalt und Präzision. Ray Millands Studie cooler Charakterlosigkeit ist brilliant, und sogar Grace Kelly als dummes Blondchen hat am Schluss noch ein paar ergreifende Momente, als ihr die unschuldigen, blauen Augen aufgehen. Geschliffene Theaterunterhaltung auf der Leinwand, ohne Chi-Chi, sauber und ordentlich wie Millands Mordpläne - aber mit unverkennbarem Hitchcock-Touch.

3. Mai: Jules Dassin's NAKED CITY im Série-Noir-Programm des Filmpodiums (das die Fans wie gewohnt in Atem hält). New York live - die Grossstadt nicht als Kulisse, sondern als Hauptdarstellerin. Einer der ersten Filme, der mit einem beinahe dokumentarischen Anstrich die Oertlichkeiten der Handlung miteinbezieht. Dassin soll unter anderem mit versteckter Kamera gearbeitet haben. Eine Art Vorläufer von MEAN STREETS also, auch wenn dieser naturalistische Zug heute kaum mehr auffällt. Sehenswert überdies Barry Fitzgerald als schlau-biederer, irischer Kommissar. "Der Alte" aufamerikanisch.

4. Mai: Im ARD THE BIRDS. Hitchcocks Exkurs in die Ornithologie. Immer wieder erstaunlich, wie H. selbst der plattesten Psychologisierung seiner Figuren noch eine ironisch-makabre Tiefendimension verleiht. Vieldeutigkeit in der Eindeutigkeit. Vielleicht daher seine Vorliebe für glatte Schauspieler, die ihre Persönlichkeit an der konventionell-attraktiven Oberfläche tragen. Hyperreal die Szene im Restaurant vor dem grossen Vogelangriff, die H. als taktische Übung, als Ausruhperiode für die gestressten Nerven, eher verächtlich abtut. H. als Norman Rockwell der Leinwand.

11. Mai: Bin eine Woche lang nicht dazugekommen, das Tagebuch weiterzuführen. Wenn ich aus Zeitzwängen zwischen Filmen und Tagebuch zu wählen habe, fällt mir der Entscheid leicht ...

Doch weiter mit THE ROSE TATTOO im Fernsehen: Eine greuliche Synchronisation - Bühnendeutsch angestrengt veritalienisiert. Vielleicht darum die Enttäuschung, habe ich die Adaption des Tennessee Williams-Stücks doch viel besser in Erinnerung gehabt. So laut und knallig beim Wiedersehen, wie sich Hollywood Italianità vorstellt. Dass Burt Lancaster den Nachfahren eines sizilianischen Dorftrottels so glaubhaft spielt, war sicher auch nicht beabsichtigt und muss mit der Synchronisation zusammenhängen. Aber Anna Magnani ist trotz Eindeutschung überzeugend genug, dass man vor dem Kasten sitzenbleibt.

12. Mai: Série Noir: THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE von T. Garnett. Interessant im Vergleich mit Viscontis OBSESSIONE der drei Jahre früher James M. Cains Romanvorlage von Kalifornien in die Po-Ebene

verlegte. Die typische série-noir-Interpretation bleibt dem Klassiker des harten Kriminalromans treu, während Visconti mit den gleichen Handlungselementen etwas ganz Eigenes geschaffen hat. Der unterkühlte, zeit- und milieugebundene Stil der amerikanischen Version gefällt mir auf seine Weise ebenso gut wie die klassischere "Allgemeingültigkeit" von OBSESSIVE - immer unter der Voraussetzung, dass man die omniprésente Misogynie der série-noir-Filme ausklammern kann, was einem in dieser geballten Ladung innerhalb eines Programms doch gelegentlich schwerfällt. Aber schliesslich sind wir uns ja einiges gewohnt...

15. Mai: Fellinis CASANOVA. Als er neu in unsere Kinos kam, hatte ich das Gefühl, diesen Film zu kennen, ohne ihn sehen zu müssen - zu Recht, wie sich jetzt herausstellt. Nach Loseys schönem, wenn auch nicht ganz geglücktem DON GIOVANNI noch das Bedürfnis, die zwei filmgewordenen Sex-Athleten miteinander zu vergleichen. Dass Fellini Losey nicht das Wasser reichen kann, war mir von vornherein klar (wer bestreitet denn Voreingenommenheit!), aber die Voraussehbarkeit von Fellinis Imagination wird allmählich doch etwas langweilig: das übliche, züngelnde Kuriositätenkabinett, vor welchem die Kritik und das Studio-Kino-Publikum diesseits der Alpen in tiefsinniger Ehrfurcht erstarren: Zwerge, Riesinnen, Bucklige, Grossbusige, Fettarschige etc. etc. etc. Interpretationsrüstzeug liefert Fellini - unabsichtliche Ironie (?) - gleich selber: "tutto è metaforico". In leeren, barocken Bildern zelebriert Fellini mit Casanova kongenial seine und dessen ewige Adoleszenz. Sexualität ohne Sinnlichkeit, pupertärschmutzige Weiblichkeitsbilder, Frauen als gigantische Mösen, Männer als geile Böcke, und am Schluss, zu allem Ueberdruß, noch kleinbürgerliches Moralien: seht, so miserabel enden die, die es wie Casanova treiben. Tja. Braucht man noch gespannt zu sein auf CITTA DELLE DONNE? Längst fällig wäre eine Fellini-Parodie - von Woody Allen beispielsweise: mit einem Fünftel von dessen Budget, einem Musiker wie Nino Rota, einem Ausstatter wie Danilo Donati, und ein paar Wochen Cinecittà könnte der einen "Fellini" hinknallen, wie ich ihn mir genüsslicher nicht vorstellen kann...

16. Mai: RAFFERTY AND THE GOLD-DUST-TWINS im Fernsehen. Eines der liebenswürdigsten Road-Movies, die ich kenne. Alan Arkin, Sally Kellerman und MacKenzie Phillips verlieren und finden sich in einer nicht alltäglichen Dreiecksgeschichte. Corinne Schelbert (TA vom 16.5.) hat nicht so unrecht, wenn sie von einer der "schönsten Liebesszenen" überhaupt spricht, die in diesem Film zu sehen sei. Sie spielt sich in einem Country-Club zu den Klängen von "You are my sunshine" ab und - man kann sie nicht beschreiben, man muss sie erlebt haben.

29. Mai: Habe mein Tagebuch wieder recht vernachlässigt. Das Filmangebot in den letzten zwei Wochen war so reichhaltig, dass ich (nebst dem Anschauen und meiner Arbeit) kaum dazu gekommen bin, Eintragungen zu machen. Dabei ist mir einmal mehr bewusst geworden, wie vernünftig es eigentlich wäre - bei meinem Film- und Literaturkonsum -, das Gesehene und Gelesene wenigstens rudimentär zu notieren, sozusagen dem dokumentarischen Zweck zuliebe, wenn schon die bewusste Auseinandersetzung (und die findet eigentlich nur im Sprechen und Schreiben darüber statt) manchmal zu kurz kommt. Stimmt es einen eher tröstlich oder unbehaglich,

dass zwar nicht in den "Höhen des Geistes", aber doch in den "Niederungen des Unbewussten" die vielfältigen Eindrücke haften und arbeiten? Das Risiko des unverdauten Breies, der unter Umständen so gefährliche Blasen erzeugen kann (falsche Mythen, Voreingenommenheit, Vorurteile etc.), muss man aber wohl auf sich nehmen, will man auf die ununterbrochenen Lernprozesse und Erfahrungserweiterungen nicht verzichten, die einem das Kino eben auch vermittelt. Vor allem sogar.

Hier also noch ganz kurz, was meine unersättliche Neugier in den letzten Tagen verschlungen hat. Damit soll der Monat Mai im Jahre 1980 in den Zürcher Kinos (und teilweise vor dem Pantoffelkino) inventarisiert und abgelegt werden:

19. Mai: Im Filmpodium Langs SECRET BEYOND THE DOOR, der nicht eigentlich in die Série-Noir gehört, aber einspringen musste für den geplanten Don Siegel PRIVATE HELL 36 der irgendwo in New York auf einem Postamt blockiert lag. Langs Psycho-Thriller mit viel Freud und Architektur strahlt stellenweise eine eigentümliche Erotik aus, die sich wohltuend abhebt von den machtbesessenen Sexualitätsvorstellungen der Série-Noir-Macher. Die englische "Asexualität" von Michael Redgrave gibt dazu einen ganz besonderen Pfiff. Ueber die Attraktivität der "tough guys" lässt sich ja bekanntlich streiten.

20. Mai: HARLAN COUNTY USA. Ein unheimlich starker Dokumentarfilm, der die Spielfilme aus der Roger Corman-Küche als nicht gar so realitätsfremd beweist, wie sie hierzulande gelegentlich dargestellt werden.

26. Mai: Wieder einmal GONE WITH THE WIND: Er verdient mehr als die schulterklopfende, nostalgische Herablassung, die ihm als einem der erfolgreichsten "Hollywood-Spektakel" gerade noch zugestanden werden. Mich jedenfalls lädt er immer von neuem zu lustvoller Auseinandersetzung ein. Ausserdem sprengt Scarlet O'Hara auf ihre Weise, wenn auch nicht in allen Teilen, das traditionelle Frauenbild mit soviel "unweiblichem" Unge-stüm und mutigem Eigensinn, dass ihr - beinahe ein halbes Jahrhundert später - schwesterliches Mitgefühl noch immer sicher ist (erst jetzt? wieder?).

27. Mai: BEING THERE. Unbedingt sehenswert.

28. Mai: THE OX-BOW INCIDENT am Fernsehen. Ueber diesen Klassiker der Film-Geschichte gibt's wohl nicht mehr viel zu sagen. Mit dem Thema Lynchjustiz interessant im Vergleich zum Série-Noir Beitrag SOUND OF FURY (oder TRY AND GET ME), der zwei Tage später zu sehen war. In diesem ist wohl eine der beklemmendsten Lynch-Szenen des Kinos zusehen, die man als Zuschauer/in beinahe spürbar nachzuvollziehen hat. Beängstigender Eindruck anonymer Hysterie, im Gegensatz zu kaltblütigen Analyse von OX-BOW INCIDENT. Hier kommt die engagierte Didaktik vor der künstlerischen Gestaltung, und das Ganze wirkt denn auch etwas schwerfällig-belehrend. Ein recht politischer Film, ein flammendes, streckenweise naiv anmutendes Plädoyer gegen die Sensationspresse und für die Berücksichtigung sozialer Ursachen bei der Beurteilung von Kriminalität. Kein Wunder, dass Regisseur Endfield in der McCarthy-Aera nach England emigrieren musste.

Pia Horlacher

IN EIGENER SACHE

Filmkultur spiegelt sich auch in der Zugänglichkeit alter Filme. Dass etwa die Stücke von Shakespeare nicht mehr aufgeführt werden, scheint undenkbar. Dass etwa die Schriften von Goethe jederzeit in einer Buchhandlung zu erwerben sind, ist so selbstverständlich, dass kein Mensch sich darüber aufhält. Vergleiche hinken. Schön. Aber dennoch, mit den Filmen verhält es sich schon bedeutend schwieriger.

Alte Filme - und dies noch nicht einmal in Jahrhunderten, sondern in bescheidenen Jahrzehnten gerechnet! - sind, sogar wenn es sich um anerkannte Meisterwerke der kurzen Filmgeschichte handelt, kaum zugänglich. Und weil das so ist, und solange das so ist, scheint es angezeigt, speziell auf die Ausnahmen, also jene Fälle, wo ältere Filme etwa im Rahmen einer Veranstaltung zugänglich werden, einzugehen.

Das vorliegende Heft ist ein Versuch dazu. Wer schon länger zu den Lesern von FILMBULLETIN gehört, der weiss, dass wir immer wieder Möglichkeiten erproben, aber auch bestrebt sind, aus den Erfahrungen zu lernen. Naja, eben.

xxx

Ueber Daten kann man sich erst auf "höherer" Ebene streiten, nämlich da, wo die Screen Credits eher Funktionen als tatsächlich Mitarbeit ausweisen.

Ansonst, meine ich, nicht! Gerade weil es etwelche Mühe kostet, sie (einigermassen seriös) zusammenzustellen - Bernhard Uhlmann, der das für die Filme des "Alba-Programms" besorgt hat, sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt. Jedenfalls mehr Mühe, als sie einfach zu übersehen.

Natürlich drucken wir die Daten zu den Filmen nicht einfach, um unsere Hefte vollzubringen. Sie gehören, wenn Sie so wollen, zum Konzept des FILMBULLETIN - auch wenn uns inzwischen bereits klarge worden ist, dass wir dafür optimalere Lösungen finden müssen. Wir hoffen aber dennoch gerne, dass mehr und mehr Leser, die Mühe, die wir uns - gerade auch mit diesen Daten - mehr und mehr geben wollen, mehr und mehr schätzen werden.

xxx

Es wird im nächsten Heft wieder weniger englisch hageln! Es schien nur diesmal dem Thema einigermaßen angemessen.

Walt R. Vian

BIBLIOGRAFIE - EINIGE BUECHER ZUM THEMA HOLLYWOOD STARS

- THE IMAGE MAKERS - Trent/Lawton, 60Years of Hollywood Glamour, McGraw-Hill Book
GRAND ILLUSIONS - Lawton/Lecky , Octopus Book Ltd, London 1974
HOLLYWOOD GLAMOUR PORTRAITS - Kobal, 145 Starfotos 1926-49, Dover Publications
MOVIE-STAR PORTRAITS OF THE FORTIES - Kobal, 163 Fotos, Dover Pub., New York
MARLENE DIETRICH - Dokumente/Essays/Filme Teile 1+2, ed W.Sudendorf, HanserVerlag
HUMPHREY BOGART - Reihe Film Band 8 im Carl Hanser Verlag München/Wien 1976
GARY COOPER - Homer Dickens, Citadel Press
EDWARD G. ROBINSON - Foster Hirsch, Pyramid Illustrated History of the Movies, N.Y.
JAMES STEWART - Howart Thompson, Pyramid Illustrated History of the Movies, New York
BURT LANCASTER - Tomy Thomas, Pyramid Ill. History of the Movies, N.Y.
GREGORY PECK - Tomy Thomas, Pyramid Ill. History of the Movies, N.Y.
HENRY FONDA - Michael Kerbel, Pyramid Illustrated History of the Movies, N.Y.
KATHARINE HEPBURN - Alvin H. Mavill, Pyramid Ill. History of the Movies, N.Y.
BARBARA STANWYCK - Jerry Vermilge, Pyramid Illustrated History of the Movies, N.Y.
CLAUDETTE COLBERT - William K. Everson, Pyramid ILL. History of the Movies, N.Y.
OLIVIA DE HAVILLAND - Judith M.Kass, Pyramid Illustrated History of the Movies
GRETA GARBO / MAE WEST - Reihe Film Band 16, Hanser Verlag
CLARK GABLE - G. Essoe, Citadel Press : "The Films of Clark Gable"
BETTE DAVIS - Gene Ringgold, Citadel Press : "The Films of ..."
GENE KELLY - Tomy Thomas, Citadel Press
LANA TURNER - Lou Valentino, Citadel Press
JAMES CAGNEY - Homer Dickens, Citadel Press
KIRK DOUGLAS - Tomy Thomas, Citadel Press
CARY GRANT - Donald Deschner, Citadel Press : "The Films of ..."
ERROL FLYNN - Tomy Thomas/Rudy Behlmer/Clifford McCarty, Citadel Press
W.C. FIELDS - Donald Deschner, Citadel Press : "The Films of W.C. Fields"
SYDNEY GREENSTREET/PETER LORRE - Ted Sennett, Dutton Paperback, New York
"Masters of Menace: Greenstreet and Lorre"
FRED ASTAIRE/GINGER ROGERS - Arlene Croce, Gala Lad Books, New York
"The Fred Astaire and Ginger Rogers Book"
"The Count, The Life and Films of BELA 'Dracula' LUGOSI" - A.Lennig, G.P Putnam's N.Y.
"The Films of BORIS KARLOFF" - R.Bojarski/K.Beale, Citadel Press
JOHN WAYNE - Allen Eyles, A.S. Barnes and Co, Memorial Edition, South Brunswick
"The Swashbucklers", ua. ERROL FLYNN, VICTOR MATURE - James Robert Parish/Stake
"The Fox Girls", ua. LINDA DARNELL, ANNE BAXTER - J.R. Parish, Castle Books, Inc.
"The RKO Gals", ua. MAUREEN O'HARA, GINGER ROGERS, KATHARINE HEPBURN,
JANE GREER - James Robert Parish, Arlington House, New Rochelle
"Samuel Goldwyn Presents" - Alvin H. Mavill, A.S.Barnes and Co, Inc., Brunswick/N.Y.
"Vincent Price - Unmasked, A Biography" - Parish/Whitney, Drake Publishers Inc. N.Y.
und vielleicht doch noch ein Buch über einen Regisseur:
"The Films of FRANK CAPRA" - V.Scherle/W.T. Levy, Citadel Press

Die Aufnahme eines Buches in diese Liste entspricht nicht unbedingt einer Empfehlung.
Diese Liste will vor allem eine engere Uebersicht zum breiten Angebot an Star Biografien
und Bildbänden liefern.

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER

"Hollywood im Alba"

Kleines Plädoyer fürs amerikanische Kino

DIE BILDER SIND ACTION

3

Gespräch über Stars - und "damals"

KINO ZU STARZEITEN

7

Versuch über Humphrey Bogart

HERE'S LOOKING AT ME, KID

12

Gespräch - Geschichten - Legende

RICK'S CAFE AMERICAIN

16

Kleine Dokumentation

Daten, Anmerkungen zu den FILMEN

21

Neuere Filme:

AMERICAN GIGOLO

41

BEING THERE

47

Buchbesprechung und Bericht

ZUM GREIFEN NAHE: 3D-FILM

51

Hinweise, Informationen

IM STREIFLICHT

57

Film-Tagebuch

JOURNAL "DER LAUFENDEN EREIGNISSE"

60

Fotos: Columbus Film AG, CIC, Monopol Pathe, Starfilm AG

Wir danken dem Filmpodium dafür, dass wir den Plakatentwurf von Paul Brühwiler verwenden durften und Bernhard Uhlmann für seine Mitarbeit.

FILMBULLETIN, Postfach 2394, CH-8023 Zürich

Impressum: Redaktion: Walt R. Vian, Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Satz: Ruth Hahn, Druck: Rotag AG, Langstrasse 94, 8026 Zürich, Endfertigung: Werkstatt für Behinderte, Bülach, Abonnemente und Vertrieb: Peter Müller, Herausgeber: Kath. Filmkreis Zürich, Postfach 2394, CH-8023 Zürich.

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 2.50, das Abonnement im Jahr sFr. 12.-- (Ausland inklusive Versandkosten sFr. 18.--), Preis für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Verantwortung für sie übernommen werden.

Solange wir in Europa noch dem Mythos von Originalität nachlaufen, werden wir wohl weiter Schwierigkeiten haben mit Filmen wie denen von Hawks und nicht verstehen, dass ein Remake nicht unbedingt ein Gegenstand des Abscheus sein muss. Hawks hat eine Vorliebe für alles, was bei uns die Aura von Impotenz, Monotonie und Bastelei hat. Er weist immer darauf hin, dass er etwas nach etwas anderem gemacht habe. Er kopiert sich selbst. Formen der Wiederholung, der Umarbeitung, der Neuverteilung von Bekanntem ersetzen bei Hawks das, was in europäischer Kultur bis heute noch besetzt ist von Begriffen wie Einmaligkeit und spontaner Erfindung.

Frieda Grafe