Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 23 (1981)
Heft: 119

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

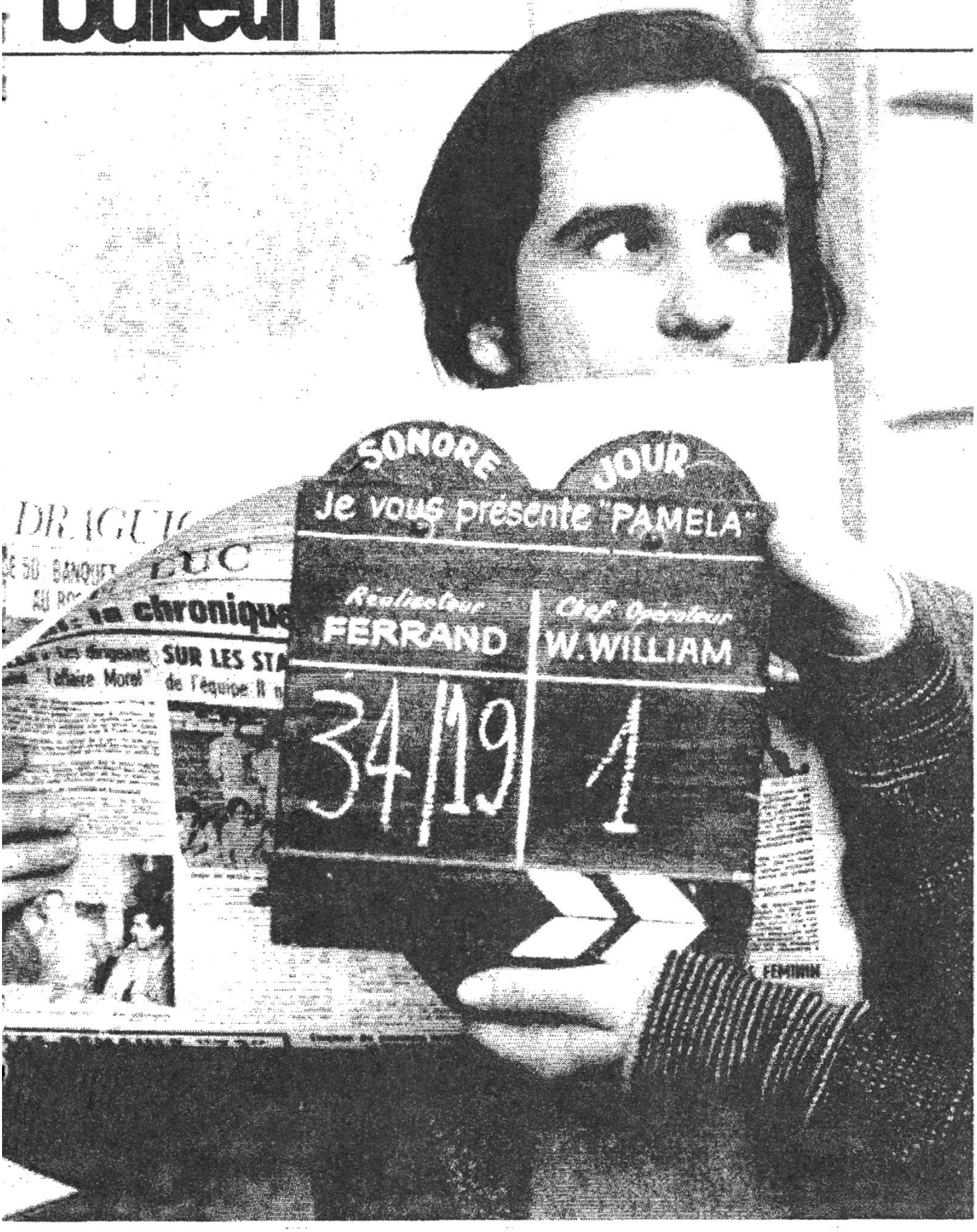
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans 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: 07.08.2025

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

Film bulletin



MIT DOKUMENTATION ZUR RETROSPEKTIVE FILM IM FILM

KURZ BELICHTET

Filmpodium und Kath. Filmkreis Zürich
zeigen in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque Suisse:
FILM IM FILM RETROSPEKTIVE
23. März bis 20 Juni, jeweils Montag 3, 5, 7, 9 Uhr und Freitag/Samstag 12.15, 23.15 Uhr, im Kino Movie 1, Zürich (Eintrittspreise Fr. 7.--, Ermässigte Fr. 6.--).
Programmänderungen vorbehalten
(* veränderte Anfangszeiten beachten)

23. März (23) LA NUIT AMERICAINE: François Truffaut
27./28. März (23) DER MANN MIT DER KAMERA: Dsiga Wertow
und (24) LE TRAIN EN MARCHE: R: Chris Marker
30. März (25) SUNSET BOULEVARD: R: Billy Wilder
3./4. April (29) TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN: R: Vincente Minelli
6. April (30) SINGIN' IN THE RAIN: R: Gene Kelly/Stanley Donen
10./11. April (31) WHAT PRICE HOLLYWOOD: R: George Cukor
13. April (32) IN A LONELY PLACE: R: Nicholas Ray
24./25. April (32) INSERTS: R: John Byrum
27. April (33) LE SCHPOUNTZ: R: Marcel Pagnol
1./2. Mai (33) DER HAUPTDARSTELLER: R: Reinhard Hauff
4. Mai (34) SHOW PEOPLE: R: King Vidor
8./9. Mai (35) NICKELODEON: R: Peter Bogdanovich
11. Mai (36) THE BAD AND THE BEAUTIFUL: R: Vincente Minelli
15./16. Mai (36) THE LEGEND OF LYLAH CLARE: R: Robert Aldrich
18. Mai (37) FEDORA: R: Billy Wilder
22./23. Mai (38) LA SIGNORA SENZA CAMELIE: R: M. Antonioni
25. Mai (41) AMATOR: R: Krzysztof Kieslowski
29./30. Mai (42) TELEFONI BIANCHI: R: Dino Risi
* 1. Juni (42) OTTO E MEZZO: R: Federico Fellini
5./6. Juni (43) THE LAST TYCOON: R: Elia Kazan
8. Juni (44) LE MEPRIS: R: Jean-Luc Godard
12./13. Juni (45) SULLIVAN'S TRAVELS: R: Preston Sturges
15. Juni (45) WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE: R.Fassbinder
19./20. Juni (46) DER MANN AUS MARMOR: R: Andrzej Wajda

Die Zahlen in Klammern () verweisen auf die Seite, auf der dieser Film in diesem Heft dokumentiert ist.

***

GRENZLANDFILMTAGE 81
Selb/Oberfranken, 23. - 26. April 1981, Kino-Center Selb.
An den vier Festivaltagen sollen etwa 35 Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme vorgestellt werden: Deutsche Filme aus den Kinojahren 80/81, Filme aus der Schweiz, der DDR, Polen, Jugoslawien, Ungarn, Italien und Frankreich sind geplant, wowie eine Retrospektive.

"LES MILLE NUITS AMERICAINE"

SEHT DIE LEGENDEN DER LEGENDEN

Ich weiss, dass es ein Privatleben gibt. Aber das Privatleben ist für alle wackelig. Die Filme sind harmonischer als das Leben, Alphonse. Es gibt keine Verkehrsstauung in den Filmen, keine toten Zeiten. Filme kommen voran wie Züge, verstehst du, wie Züge in der Nacht. Leute wie du, wie ich, das weisst du genau, sind dazu geschaffen in der Arbeit - in unserer Filmarbeit - glücklich zu werden. Salut Alphonse, ich zähle auf dich.

Der Regisseur zu seinem Darsteller
in LA NUIT AMERICAINE

Auch Filme von Dreharbeiten kommen voran, wie Züge in der Nacht. Dreharbeiten selbst dagegen eben nicht. An einem normalen zehn-Stunden-Arbeitstag drei Minuten des fertigen Films in den Kasten zu bringen, gilt als gute Leistung. Ein Drehtag besteht für den Beobachter von aussen besehen scheinbar NUR aus toten Zeiten.
Darin liegt ein Wiederspruch.
Echte Filme, von echten Dreharbeiten, wären langweilig wie - wenigstens für den unbeteiligten Zuschauer - die Dreharbeiten selbst. Spielfilme,Kinofilme aber sollten wenigstens eines nicht sein: langweilig.
Es findet eine Verklärung statt - sie "muss" stattfinden: "La nuit américaine".
"La nuit américaine" ist der französische Ausdruck für das Verfahren, mit Hilfe von Filtern bei Tag Aufnahmen zu machen, die wie in der Nacht gedreht wirken. Filter: eine dünne Schicht eingefärbter Gelatine, die, in einen Glasrahmen montiert, vor dem Objektiv der Kamera befestigt wird, um die Farbe des Lichts zu ändern, das auf den Film trifft. Die "nuit américaine" wird heute kaum mehr eingesetzt, da hochempfindliches Filmmaterial und andere technischen Entwicklungen die Anwendung des Verfahrens prak-

tisch erübrigen und tatsächlich in der Nacht gedrehte Aufnahmen doch realistischer wirken. Ein gefährlicher Stunt, wie das titelgebende Beispiel in LA NUIT AMERICAINE, mag aber immer noch eine gezwungenermassen notwendige Anwendung sein.
Der Titel von François Truffauts Film verweist aber auch - und darin mag man eine diskrete Huldigung an das Film-im-Film Genre sehen - geschickt auf die Künstlichkeit und die Kunstfertigkeit des Filmemachens überhaupt. Die Märchen aus tausend-und-eine Nacht sind auch Literatur.
"Wer keine Märchen liebt, war nie in Not." Alexander Kluge, DIE PATRIOTIN.
François Truffaut: "Man hat mich während der Dreharbeiten (zu LA NUIT AMERICAINE) oft gefragt: Glauben Sie nicht ein Metier zu entmystifizieren, dass sie so sehr lieben? Und ich habe jedesmal geantwortet, dass ein Flieger ohne weiteres alles erklären kann, was er über das Fliegen weiss: es wird ihm niemals gelingen, den Rausch des Fluges zu entmystifizieren."
Zunächst aber - als die Bilder gerade das Laufen lernten - waren die Gründe auf das Thema des Filmens beim Filmen zurückzugreifen, viel einfacher, viel praktischer und weitgehend ökonomisch bedingt. Damals, als ein Team pro Tag noch einen Streifen in den Kasten kurbelte, sparte man ganz einfach an Dekor - und damit Kosten -, oder Energie beim Suchen und Aufsuchen interessanter Schauplätze - und damit Zeit, Transportkapazitäten, auch wieder Kosten -, wenn man gleich vor und in der Bretterhütte, die sich stolz Filmstudio nannte, in eigener Sache drehte. THE FILM JOHNNY, 1914 von Mac Sennet mit Charlie Chaplin in der Titelrolle, ist ein - wenn auch nur eines von vielen - sehr schönes Beispiel dafür. Slapstick war auch vor dieser Kulisse möglich. Und mehr noch: der Stoff war geeignet.

Ueber 200 Filme lassen sich inzwischen mehr oder minder eindeutig dem Genre "Film-im-Film" zuordnen. Bei diesem Umfang drängen sich natürlich schnell einmal Untergruppen auf und die Zuordnung in diese Kategorien kann selbstverständlich nach den verschiedensten Kriterien erfolgen: Hollywood bildet als Thema und als Herstellungsort unvermeidlich den Hauptharst, aber es finden sich - wie die Retrospektive des Filmpodiums zeigt - leicht auch Beispiele aus andern Ländern. Es gibt Filme, die tiefer schürfen und solche, die nur oberflächlich und vordergründig auf das Thema zurückgreifen - das Filmemachen nur als leicht austauschbaren Hintergrund oder Aufhänger benützen. KING KONG etwa könnte ohne weiteres auch von einer Zirkustruppe gefunden und in die Grossstadt gebracht werden. Dazu braucht es keine Filmequipe, die sich auch noch dem Wiederspruch aussetzt, "the real thing" plötzlich für wichtiger als ihre eigenen Bilder zu halten. Der Mord im Filmstudio - er könnte ebensogut auch anderswo verübt worden sein usw. Dennoch lassen sich Zuteilungen nach "Krimis", "Western", "Komödien", "Musicals" innerhalb des Film-im-Film Genres einigermassen sinnvoll vornehmen. Eine andere, eher noch sinnvollere, Zuordnung könnte nach "Themen" erfolgen: der Produzent als Herrscher über ein Imperium; Aufstieg eines Unbekannten zu Starruhm; Regisseur in einer Schaffenskrise; Drehbuchautor, der Fiktion und Realität vermengt; verblichener Star, der sein Comeback versucht - und dies alles in der Spielart der bissigen bösen Satire oder auch in der Version der verbrämenden, idealisierenden Mystifizierung.

Inszenierung vor der Kamera

LA NUIT AMERICAINE

Film im Film vor der Kamera

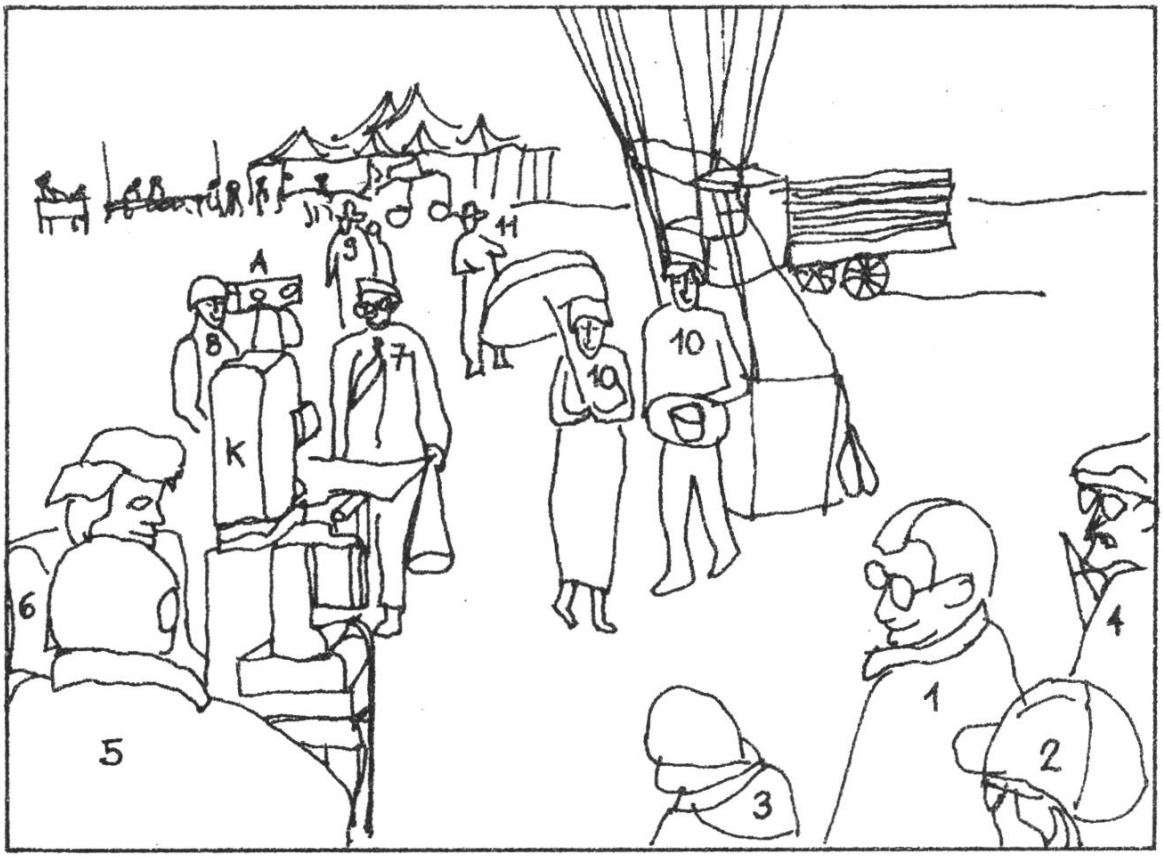
Drehplatz mit Dekor und Technik vor der Kamera

LA NUIT AMERICAINE

Kamera mit Schauspieler-Equipe vor der Kamera

Mit dem Aufkommen des Kinos und der schlagartigen Verbreitung des Films, verbreitete sich natürlich der Wunsch unter den Zuschauern, selbst ein Filmstar zu werden. Ein Traum, den Hollywood bald einmal aufnahm und "verarbeitete" in Geschichten wie: Tochter vom Land reist nach Hollywood, statt sich in Starruhm sonnen zu können, fegt sie erst einmal Studioböden bis ja - bis der Star ein Bein bricht und kein Ersatz zu finden ist, worauf ein Filmgewaltiger ihr eine Chance gibt und sie ihren Durchbruch schafft. ELLA CINDERS (1926, von Alfred E. Green) ist ein frühes Beispiel dafür, aber auch King Vidors SHOW PEOPLE - der sich im Programm der Retrospektive findet - ist hier einzuordnen. FREE AND EASY (1930)mit einem übrigens sehr vorlauten und wortgewaltigen Buster Keaton bringt hierzu eine lustige Variation: eigentlich begleitet er nur als Manager seine Verlobte und Schönheit vom Land in die Filmmetropole, wird aber auf der Suche nach seiner Verlobten durch die Studios stolpernd, in seiner Eigenschaft als Witzbold entdeckt. Starruhm bleibt ihm als Trost dafür, dass seine Verlobte ihre eigenen Filmträume begräbt und einen(andern)Filmhelden heiratet.
Mit solchen Vorläufern wurde der Boden für den Erfolg des Films A STAR IS BORN (1937) vorbereitet. Werbung, Fan-Magazine und Illustrierte, mit intimen Details aus dem Leben der Publikumslieblinge, hatten das ihre dazu beigetragen, Hollywood und seine Legenden, die "Hollywood-Legende" zu begründen: Hollywood war bereits die Verklärung seiner selbst. Oder wie Thomas Baird im Aufsatz "Ein Unschuldiger in Hollywood" 1937 in "World Film News" schreibt: "Sie machen Filme in Hollywood wenn die Sonne scheint, aber es ist schwierig zu entscheiden, welches die "Sets" sind und welches die (echten) Hotels und Restaurants. Das Essen in den Studios ist besser als in den Restaurants und die Studios sehen den Hotels ähnlicher als die Hotels. Alles sieht aus wie ein Set - ausgenommen die Sets. Es ist in der Tat schwierig." Hollywood ist auf der Höhe seines Wesens oder Unwesens und erregte in vielen Autoren und Regisseuren eine Faszination, Ekel oder eine Mischung aus beidem - was sich auch in den Filmen des Genres "Film-im-Film" deutlich niederschlägt.
Es bleibt eine verklärte Wirklichkeit, eine durch Filter gesehene Realität - (auf die das Publikum übrigens recht gut anzusprechen scheint; die im Tenor bitter-bösen Beiträge dagegen - die sich einer Verklärung allerdings auch nicht entziehen können, sie eigentlich nur mit umgedrehten Vorzeichen betreiben - haben selten bis nie Erfolg)
und dies ist DIE Gemeinsamkeit aller Filme des Genres "Film-im-Film". Filme wie SULLIVAN'S TRAVELS (1941), der einen Regisseur auf der Suche nach Realität und Realismus in seinen Filmen zeigt, diesen aber die Realität eben doch nur im Studio-Dekor, in einem Studio-Realismus suchen lässt, greifen auf Hollywoods grosszügig-unbekümmerte Art Themen und "Probleme" auf, die ohne problemorientiert zu sein dennoch - mehr oder minder tiefschürfende - Reflexionen ermöglichen.

An der technischen Seite lässt sich die Unmöglichkeit, über diese Verklärung hinwegzukommen am deutlichsten aufzeigen: hinter oder eben vor der Kamera, die auf der Leinwand zu sehen ist, stand immer NOCH EINE Kamera, welche die Aufnahme machte - hinter den "Regisseur" oder "Filmtechniker" markierenden Darstellern immer noch ein Regisseur und Techniker.



Equipe:	Darsteller suponierte Equipe:	Darsteller:
1 Regisseur		
2 Kameramann		
3 Script		10 "Hauptdarsteller"
4 Regieassistent	7 "Regisseur"	11 Statist und "Statist"
5 Kameraoperateur	8 "Kameramann"	K Kamera
6 Kameraassistent	9 "Assistent"	A Kamera-Attrappe

Peter Bogdanovicj inszeniert Ryan O'Neal beim Inszenieren von Burt Reynolds: Skizze eines Standfotos vom Filmen des Filmen in NICKELODEON

Diese technische Seite ist im Genre eigentlich unterrepräsentiert und kommt selten ausführlicher zum Zuge. Für mich ist das wenig einleuchtend, weil ich mich dem anschliessen kann, was Erza Goodman 1938 in "World Film News" schrieb: "Bei den Filmarbeiten, da gibt's was zu sehen! Da gibt's die grossen Scheinwerfer, aufregend stromlinienförmige Kameras, den Kamerakram auf Schienen, schwingende Mikrofongalgen und andere mechanische Zutaten. Der Regisseur eines C-Films, hingeduckt auf der karrenartigen Plattform eines hin und her schiessenden Kamerawagens ist auf Anhieb die eindrücklichere Figur als der unsterbliche Rembrandt von Charles Laughten. Der Poet an seiner Schreibmaschine ist dagegen etwa so dramatisch, wie ein Mann, der seine Goldfische füttert. Ausserdem gibt's da den gottähnlichen Kameramann, der so furchtlos unter den Scheinwerferlichtern auf seinem Kran dahinschwebt, dass die zwerghaften Darsteller auf der Studiobühne unten verblassen müssen. Kurz:hinter den Kulissen spielt sich dramatischeres ab, als vor ihnen."
François Truffaut, ein Kenner der Filme zum Thema hat das auch erkannt und seinen Beitrag bewusst auf die Phase der Dreharbeiten beschränkt - was nach

Beendigung der Dreharbeiten passiert, kümmert ihn nicht mehr, was vorher in der Phase der kreativen Vorbereitung - und damit wäre noch eine weitere, mögliche Kategorisierung anzezeigt - passiert, schien ihm mit Fellinis OTTO E MEZZO umfassend ausgeschöpft.
Ich meine, es ist ihm bewusst, dass auch er in LA NUIT AMERICAINE nur ein gefiltertes Abbild der Wirklichkeit des Filmemachens gibt. Truffaut meinte dazu: "Ich sage nicht die GANZE WAHRHEIT über die Dreharbeiten, aber ich erzähle NUR DINGE DIE WAHR sind darüber", und gibt (in anderem Zusammenhang) zu bedenken:
"LA NUIT AMERICAINE handelt von der Frage: 'Ist das Kino dem Leben überlegen?', ohne eine Antwort zu geben, weil es darauf ebensowenig eine Antwort gibt, wie auf die Frage: 'Sind die Bücher den Filmen überlegen?' Es ist dasselbe, wie ein Kind zu fragen, ob es seinen Vater seiner Mutter vorzieht."

Walt R. Vian

Hintergründe am Beispiel

"NICKELODEON"

SEHT DAMALS IM FERNEN AMERIKA...

Filme: Galoppierende Zinnfiguren, von denen niemand erwarten kann, dass sie sich zu etwas entwickeln können, das, selbst bei wildestem Gebrauch der Phantasie, je Kunst genannt werden könnte.

(sinngemäss nach William de Mille, 1911)

Peter Bogdanovichs NICKELODEON erzählt Geschichtchen, die sich in den frühen Tagen des amerikanischen Kinos abgespielt haben könnten. Er setzt irgendwann um 1912 ein und endet mit der Uraufführung von Griffiths BIRTH OF A NATION, 1915, dem "greatest picture ever made". Für Nickel

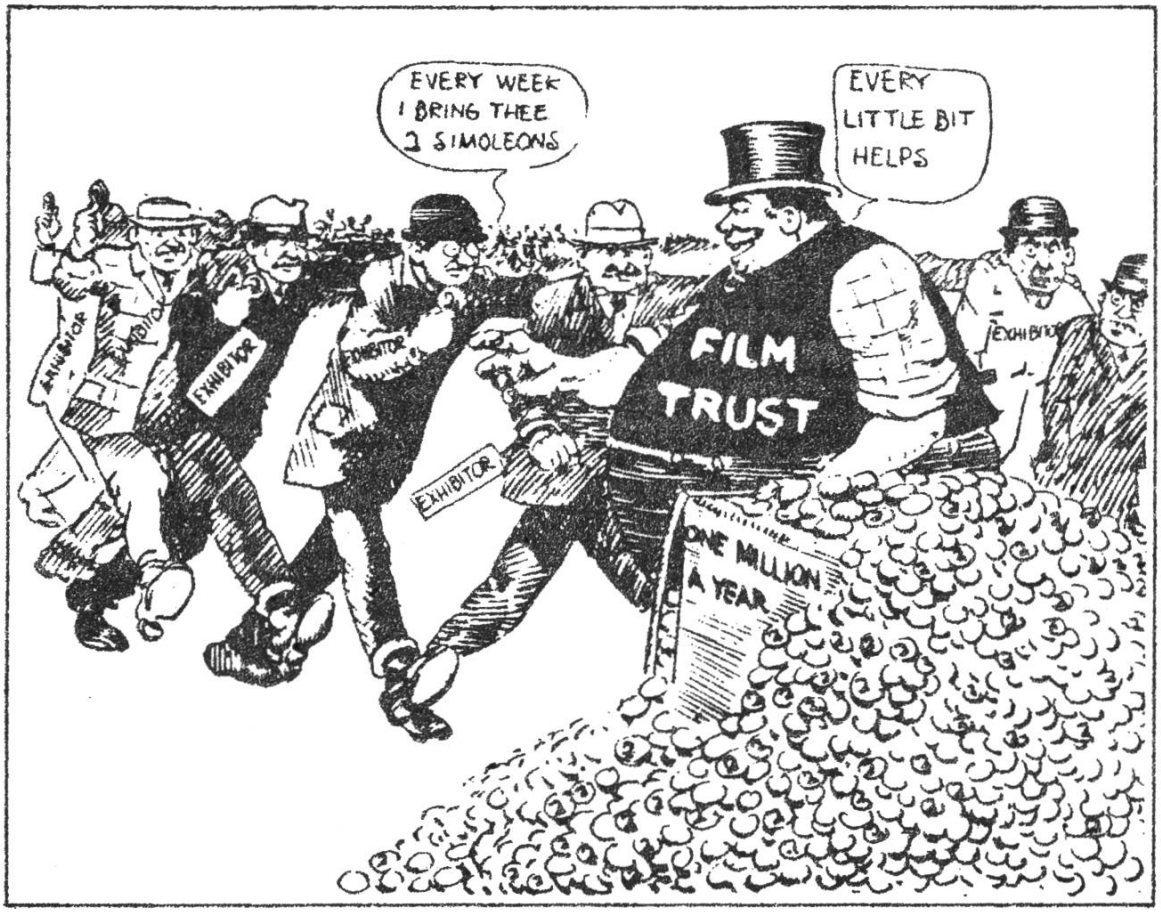
(5 Cents) konnte man sich zu jener Zeit Eintritt verschaffen in eines von tausenden Odeons, einem "Gebäude für musikalische und deklamatorische Aufführungen im Altertum (griech: Odeion); heute ein grösseres Gebäude für musikalische, Theater- und Filmaufführungen" (Brockhaus). Es würde den Rahmen sprengen, die ganze Vorgeschichte zu rekapitulieren, also leuchten wir zumindest punktuell ein wenig ins Umfeld des Begriffes.

Am 23. April 1896 (nach Gregor/Patalas bereits am 16.) fand in "Koster and Bial's Music Hall", an der 34. Strasse in New York, Edisons erste öffentliche Filmvorführung statt, nachdem die Gebrüder Lumière bereits 4 Monate zuvor, am 28. Dezember 1895, im Pariser Grand Café ihren Cinématographen der staunenden Oeffentlichkeit demonstriert hatten. In den USA wird allgemein Edison für die Einführung des Films verantwortlich gemacht. In seinen Labors in New Jersey entstanden aber nicht nur die ersten tauglichen Projektoren, auch die Filme selbst, ihre Herstellung und Verbreitung, lag in den Anfangsjahren noch in den Händen der Erfinder. "Der Konkurrenzkampf, der 1896 einsetzte, war hektisch und höllisch. Ein Vorsprung von drei Monaten konnte einen Filmhersteller reich machen, seinen Nachbarn zugrunde richten" (Ceram, Aerchologie des Kinos). Edison selbst hatte dabei gar nicht jene Vorstellungen von "Film", die sich in der Folge bald breit machten. Er entwickelte immer neue Projektionssysteme, wobei er eher an kleine private, denn an grosse öffentliche Vorführungen zu denken schien. Die Entwicklung, die er damals vorantrieb, entsprachen schon viel eher einem Trend, der erst heute mit dem Video-Heimkino wieder an Interesse gewinnt. Fürs erste war aber die grosse Oeffentlichkeit am ganzen Zauber kollektiv interessiert, und so entstanden denn bald weitere Produktionsfirmen, die sich neben Edisons "Kinetoscope" rasant verbreiteten. Als erste die "American Mutoscope and Biograph Company", die von Dickson, einem früheren Mitarbeiter Edisons gegründet wurde, weil dieser eben andere Vorstellungen von der Verbreitung des Kinetoscopes hatte und den amerikanischen Film auch bald schon dominierte. Daneben vor allem J. Stuart Blacktons "Vitagraph", die nur ein paar Blocks von der Biograph entfernt produzierte. Bewusst hatte man sich in einer Theatergegend niedergelassen, denn so konnten die Schauspieler, die an den Abenden noch auf der Bühne standen, die freien Nachmittage bei den Dreharbeiten verbringen.

Kurzfilmprogramme gehörten bald schon zum Repertoire eines jeden Varietétheaters, und Schausteller verbreiteten daneben das neue Medium im ganzen Land. Ein Streik der Schauspieler veranlasste im Jahr 1900 zahlreiche Bühnen gänzlich auf Filmvorführungen umzustellen; in den sogenannten "Penny-Arkaden" sah man sich die Filmchen in Guckkästchen an, wie man sie heute - wenn auch leicht modernisiert - auf unseren Bahnhöfen noch antreffen kann. Die grosse konzeptionelle Umstellung setzte dann 1905 ein, als eigentliche Film-Theater entstanden und wie Pilze aus dem Boden schossen. Das erste davon, Tally's "Electric Theater", war bereits 1902 ausgerechnet in Los Angeles eröffnet worden. Bis 1908 waren es über 5000 "Nikkelodeons" - wie man sie jetzt nannte -, die sich über das ganze Land verteilten. Damit war die letzte Stufe in der heute noch üblichen Kette (Pro-

duktion-Verleih-Kino) erreicht; ein wahrer Produktionsboom setzte dadurch nun ein.
Den alten Gesellschaften, Edison, Vitagraph und Biograph, gesellten sich neue bei, die ihre Niederlassung in New York, Chicago und Philadelphia hatten. Es waren dies eigentliche Film-Fabriken, denn, - das Eingangszitat des kleineren Bruders de Mille verdeutlicht das - von einem künstlerischen Sendungsbewusstsein konnte damals noch nicht die Rede sein; wie wild wurde drauflosproduziert, möglichst einen Film pro Tag, wobei es sich dabei natürlich nur um Kürzestfilmchen von 5-10 Minuten Dauer handelte, die zumeist zudem noch direkt aus dem Leben gegriffen waren.

Come Out of It, Mr. Exhibitor!



Bitterly sore because they have...

1909 begann dann ein wahrhaftiger Kampf um die Kontrolle der blühenden Film-Industrie. Am 1. Januar wurde die "Motion Picture Patents Company" gegründet, die neun Produzenten - Edison, Biograph, Vitagraph, dann Essanay, Selig, Lubin und Kalem, sowie die Vertretungen der Franzosen Méliès und Pathé - mit dem grössten Verleiher Kleine zu einem Patent-Pool vereinigte. Georges Eastman (Kodak), der wichtigste Lieferant von Film-Mate-

rial, schloss einen Vertrag mit den Mitgliedern der MPC ab, und man erliess Sanktionen, die die Kinobesitzer verpflichten sollten, keine ausserhalb des Pools entstandenen Filme zu zeigen. Mit der ein Jahr später gegründeten "General Film Company" wollte man endgültig das totale Monopol - und damit natürlich das Preisdiktat - verankern. Dachte man!
So dumm waren nun andere, kleine Produzenten auch wieder nicht, dass sie nicht auf die Idee gekommen wären, einen eigenen Trust, mit eigenen Kinos, aufzubauen: die "General Film Company" entstand - ein zweiter Monopolbetrieb. Um 1912 kontrollierten die beiden grossen Companys über die Hälfte der 10'000 Nickelodeons in den Staaten, nicht alle, womit immer noch genügend Platz für kleinste, unabhängige Alleingänger vorhanden war, und diese hatten einen nicht immer leichten, aber doch erfolgreichen Kampf vor sich. NICKELODEON spielt in - und gekonnt mit - dieser turbulenten Phase, wo zum einen industriell produziert wird, zum andern Leute wie Griffith ihren eigenen Weg zu gehen beginnen, das entstehen lassen, was als "Filmkunst" in die betreffende Geschichte eingegangen ist, während vom grossen Rest nur wenig übrig blieb. Die Uraufführung von Griffiths THE CLANSMAN (später umbenannt in THE BIRTH OF A NATION) und das damit verbundene Aufsehen überzeugte alle, dass nun das grosse Zeitalter des Spielfilms angebrochen war - und damit auch der Tod des Nickelodeons, mit seinen "belanglosen" Attraktionsstreifchen. "Film" war nun plötzlich nicht mehr nur mechanisch reproduzierte Wirklichkeit, und THE BIRTH OF A NATION setzte mit seinem für damalige Verhältnisse sagenhaften Erfolg wirklich einen Grundstein.
Griffith, der ein Wesentliches zum Erfolg der Biograph beigetragen hatte - um die fünfhundert Filme hatte er zwischen 1908 und 1913 fertiggestellt -, verliess die Firma und trat 1913 der neu gegründeten Mutual Company bei, da die Biograph kein Interesse für seine kostspieligen Spielfilmprojekte hatte. Der unerwartet hohe finanzielle Erfolg von BIRTH OF A NATION (etwa 110'000 Dollars Aufwand standen zwischen 20 und 100 Millionen Einnahmen gegenüber - genaue Zahlen lassen sich hier nicht ausmachen) war als Wegweiser deutlich genug. Nun waren es die "Independents", die endlich Auftrieb erhielten und die ehemals grossen, alles dominierenden Companys abserbeln liessen oder mit der Zeit in sich aufnahmen. Sie sind es denn auch, die bis heute überlebten: Paramount, Universal, Fox, Warner oder Goldwyn und Mayer. Sie waren nun die Grossen und sollten 1919 noch einmal angegriffen werden von einer Gruppe von Schauspielern, die sich selbständig organisierten: Chaplin, Pickford und Fairbanks begründeten zusammen mit Griffith die United Artists - all dies Firmen-Namen, die dem heutigen Kinogänger noch Begriffe sind.
Film als Kunstform hatte in den frühen Jahren in Amerika keinen leichten Stand, denn der Konkurenzkampf - wie er in NICKELODEON schön zur Darstellung kommt, spielte sich bis 1915 einzig im Bereich kommerzieller Interessen ab, so dass ein eigentlicher Kämpfer wie Griffith notwendig war, um im Bewusstsein der damaligen Film-Mächtigen einiges zu wecken. Für die meisten von ihnen war die Einsicht allerdings eine zu späte; sie gingen mitsamt ihren Nickelodeons in die Geschichtsschreibung unter.

Walter Ruggle

Dsiga Wertow

EIN MANN MIT DER KAMERA

"SEHT HIER DAS LEBEN"

Für Euch bedeuten Filme Unterhaltung.
Für mich sind sie fast eine Art zu leben.

Vladimir Mayakovsky (1922)

Die zwanziger Jahre sind die grosse Zeit des sowjetischen Kinos, nachdem der russische Film im Anschluss an die Revolution mit grossen materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Lew Kuleschow und Vsevolod Meyerhold haben getrennt ähnliche Theorien entwickelt, die dann aufgenommen und in grandioser Weise in filmischen Werken umgesetzt wurden, von Leuten wie Sergej Eisenstein (STREIK, 1924; POTEMKIN, 1925), Vsewolod Pudowkin (MUTTER, 1926; DAS ENDE VON ST.PETERSBURG, 1927) und Alexander Dowshenko (ARSENAL, 1929; ERDE, 1930). Vor allem der POTEMKIN-Film Eisensteins kann als das deutlichste und eindrücklichste Beispiel für die damals propagierten Montage-Theorien angesehen werden, in denen "Film" als dialektischer Prozess verstanden wird. Die Revolution wird hier auf allen Ebenen filmisch adäquat abgehandelt.
Zur gleichen Zeit entwickelte Dsiga Wertow seine eigenen Theorien der "Film-Wahrheit" und experimentierte damit in einer Serie von 23 Beiträgen der KINO-PRAWDA (Kino-Wahrheit), 1922-25, in denen er laufend Material von unzähligen Kameraleuten zusammenstellte und so wochenschauartige Momentaufnahmen aus dem gesamten Einzugsbereich der Revolution komponierte. Die wohl berühmteste davon ist die Nummer 21, LENINSKAJA KINO-PRAWDA (1925), die, ein Jahr nach Lenins Tod zusammengestellt, eine spektakuläre Würdigung des Gründers der UdSSR darstellt. Wertow hatte Lenins Anspruch an den Film, als "Förderer revolutionärer Kräfte", immer wahrgenommen und bis ins letzte Detail hinein verfolgt, so dass bei ihm selbst Zwischentitel in der Gestaltung eine gesteigerte Aussagekraft bekamen.

Der Titel eines weiteren Experiments aus dieser Zeit, KINO-AUGE (1924), ist identisch mit dem Namen der Gruppe, die sich um Wertow scharte und sich vehement für die Durchsetzung seiner Theorien einsetzte. Die führenden Köpfe von "Kino-Glaz" - eben "Kino-Auge" - waren er selbst, seine Frau Elizaweta Swilowa und sein um ein Jahr jüngerer Bruder Michail Kaufman. Wertow hiess mit bürgerlichem Namen Denis Kaufman - der dritte Bruder des überaus filmischen Sprosses war Boris Kaufman, der nach Frankreich übersiedelte und dort als Kameramann bei Jean Vigo (A PROPOS DE NICE, 1930; ZERO DE CONDUITE, 1933; L'ATALANTE, 1934) berühmt wurde, bevor er anfangs Vierziger in die USA auswanderte und für Leute wie Kazan oder Lumet weiter hinter der Kamera stand. - Aus der Eintragung Wertows in sein Tagebuch am 27. März 1927 erkennt man klar, was ihm und seinen "Kinoki", wie sich die Leute des "Kino-Glaz" nannten, vorschwebte:

"Aus dem Filmatelier treten wir hinaus ins Leben, in den Strudel des Sichtbaren, wo alles Wirkliche ist, wo Menschen, Strassenbahnen, Motorräder und Züge zusammentreffen und sich trennen, wo jeder Bus seine eigene Fahrroute hat, wo die Autos vorbeifahren, jedes mit seinem Ziel, wo Lachen und Weinen, Sterben und Steuerzahlen nicht den Anweisungen eines Filmregisseurs unterworfen sind.
Mit deiner Kamera springst du in den Strudel des Lebens, das Leben geht seinen gewohnten Gang. Es lässt sich nicht aufhalten. Niemand beugt sich dir. Du musst dich so anpassen, dass du deine Studien treibst, ohne jemanden zu stören.
Die ersten Fehlschläge. Man schaut auf dich, kleine Jungen sammeln sich um dich. Die Gefilmten blicken in die Kamera. Du wirst erfahrener. Du wendest alle möglichen Tricks an, um unbemerkt zu bleiben, um mit deiner Arbeit weiterzukommen, ohne die Arbeit der anderen aufzuhalten.
Jeder Versuch, laufende, essende, arbeitende Menschen zu filmen, schlägt fehl. Die Mädchen beginnen ihre Frisur zu ordnen, die Burschen machen ein 'Fairbanks' - oder ein 'Conrad Veidt'-Gesicht. Alle grüssen freundlich in die Kamera. Manchmal stockt der Verkehr. Eine Schar Neugieriger umringt den Apparat und verdeckt den Platz, der gefilmt werden soll.
Noch schlimmer ist es am Abend, wenn das Lampenlicht eine Menge Neugieriger anlockt. Hier wartet das Leben nicht, die Menschen bewegen sich. Jeder tut seine Arbeit.
Der Kameramann muss bei seiner Arbeit sehr erfinderisch sein. Es ist wichtig, von der Unbeweglichkeit der Kamera loszukommen. Es muss ein Maximum an Beweglichkeit und Erfindungsgabe erreicht werden." (aus: Dsiga Wertow, Aus den Tagebüchern, Wien 1967

Kampf der "Kinematographie"

Leicht hatten es die Kinoki nicht. Auf ihrer Suche nach einem unliterarischen "reinen Filmstil" stiessen sie vielerorts auf harten Widerstand. Sie traten "der künstlerischen Kinematographie entgegen", aber diese erwies sich ihnen - so Wertow - "hundertmal überlegen". Aussagen, die er damals machte, liessen sich mit Leichtigkeit auf heute übertragen: "Mit den Geldkrümeln, die vom Tisch der künstlerischen Kinematographie fallen, aber manchmal auch gänzlich ohne Mittel, bauen wir unsere bescheidenen Filmchen zusammen." (1924 , Tagebücher) "Kinematographie" war alles, was irgendwie konstruiert war, übernommenes Theater, bürgerlich und somit zu bekämpfen. "Wir ziehen die trockene Chronik dem konstruierter Szenarium vor,

wenn wir über die Lebensgewohnheiten und die Arbeit der Menschen berichten. Wir mischen uns niemals ins Leben ein. Wir nehmen Fakten auf, organisieren sie und bringen sie über die Filmleinwand ins Bewusstsein der Arbeitenden." Das ganze mündete 1923 im Aufruf:

> "Wir erklären: die alten Filme, die romantischen, die theaterhaften und dergleichen sind aussätzig.
> - Kommt ihnen nicht zu nahe!
> - Wendet Eure Blicke ab!
> - Sie sind lebensgefährlich!
> - Ansteckungsgefahr! Wir behaupten: die Zukunft der Filmkunst liegt in der Missachtung dieser Machwerke.
>
> Der Tod der "Kinematographie" ist notwendig für das Leben der Filmkunst."

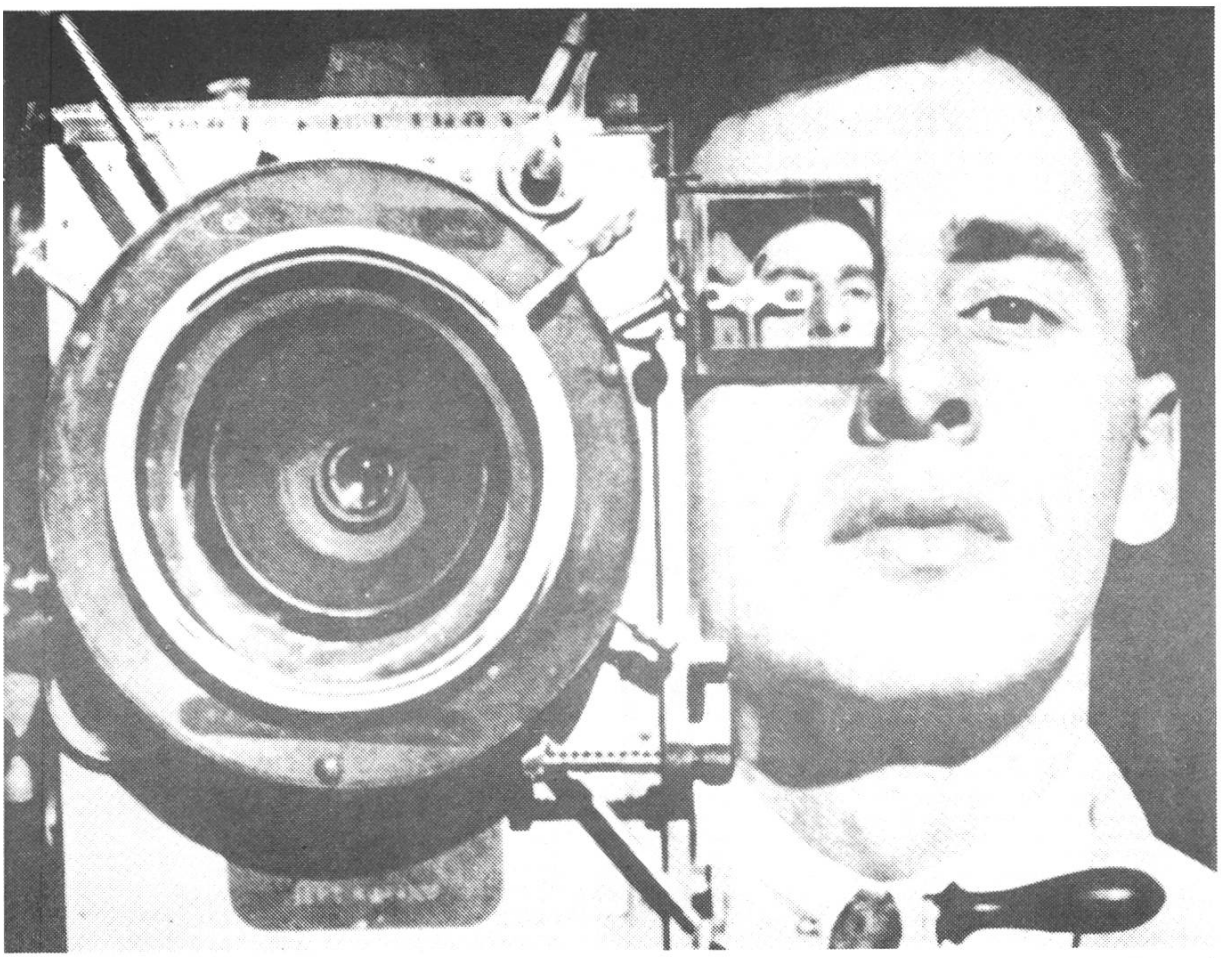
Drei Jahre später ist in den vorläufigen "Instruktionen an den Zirkel des Kino-Glaz" zu lesen: "Das Filmdrama ist Opium für das Volk. (...) Nieder mit den bourgeoisen Märchenszenarien! Es lebe das Leben, wie es ist!" (Wertow, Schriften)
Das, was Wertow unter "Filmkunst" verstand, sollte 1929 im MANN MIT DER KAMERA in höchster Vollendung zum Ausdruck kommen. Der Film besteht zum einen aus "Molekülen des Lebens", wie Béla Balázs die Resultate des Wertowschen Film-Auges umschrieb, erspähte Alltags-Wirklichkeit im zeitgenössichen Moskau, mit deren Hilfe der Regisseur seine gewünschte "Kino-Wahrheit" zusammenmontiert. "Hier ist es tatsächlich die Schere, die dichtet und spricht: Seht hier das Leben!" (Balázs, in: Der Film) Darüber hinaus ist ein Film über das Filmen gemacht worden, der sich selbst, seine Entstehung wie seine Rezeption, zum Thema hat. DER MANN MIT DER KAMERA hebt sich vollkommen von den üblichen FILM-IM-FILM Werken ab. Er stellt nicht nur dar, er thematisiert, postuliert und demonstriert in einem. Er hat keine Handlung, er ist Handlung selbst. Er hat keine Darsteller, er ist sein eigener Darsteller. Die Hauptfigur vor der Kamera - die Kamera - ist gleichzeitig hinter der Kamera. Das "Film-Auge" betrachtet sich selbst, es sieht zu, wie es sich in seiner permanent wechselnden Umgebung verhält und gibt - fast nebenbei - Alltags-Realität wieder. Der Zuschauer im Kino wird mit einbezogen ins Geschehen auf der Leinwand. Er ist ein wesentlicher Bestandteil davon, die letzte Stufe praktisch, in der Vollendung des Gesamtwerks.

DER MANN MIT DER KAMERA demonstriert als Mann mit der Kamera wie das Leben aus sich heraus gefilmt werden muss, der Film zeichnet seine - des Filmes - schöpferische Möglichkeiten auf, indem er sie laufend selber schafft. Die Kamera macht sich - wie das in einer herrlichen Tricksequenz einmal deutlich wird - geradezu selbständig. Nicht der Mensch, der irgendetwas Konstruiertes vor der Kamera sich abspielen lässt, ist in der FILM-KUNST Wertows wichtig, wichtig ist "nur" die Position, die er der unbearbeiteten Realität gegenüber einnimmt. Denn - um noch einmal Balázs zu

Wort kommen zu lassen: "Jeder visuelle Standpunkt bedeutet einen seelischen Standpunkt. Es gibt nichts subjektiveres als das Objektiv." - Das Leben hautnah einfangen, direkt erleben, ohne es durch die Präsenz des Fremdartigen zu stören, bewusst auswählen, aber unverfälscht wiedergeben, in dem Sinn, dass Inhalte gegeben sind und Formen gefunden werden: das ist wertowsche Filmkunst - und diese lässt sich denn immer wieder, auch heute noch, aktiv er-leben. Was den MANN MIT DER KAMERA erlebbar macht, ist nichts Geringeres, als das LEBEN, das aus ihm strudelt.

"Ein dokumentarer Film ohne Worte"

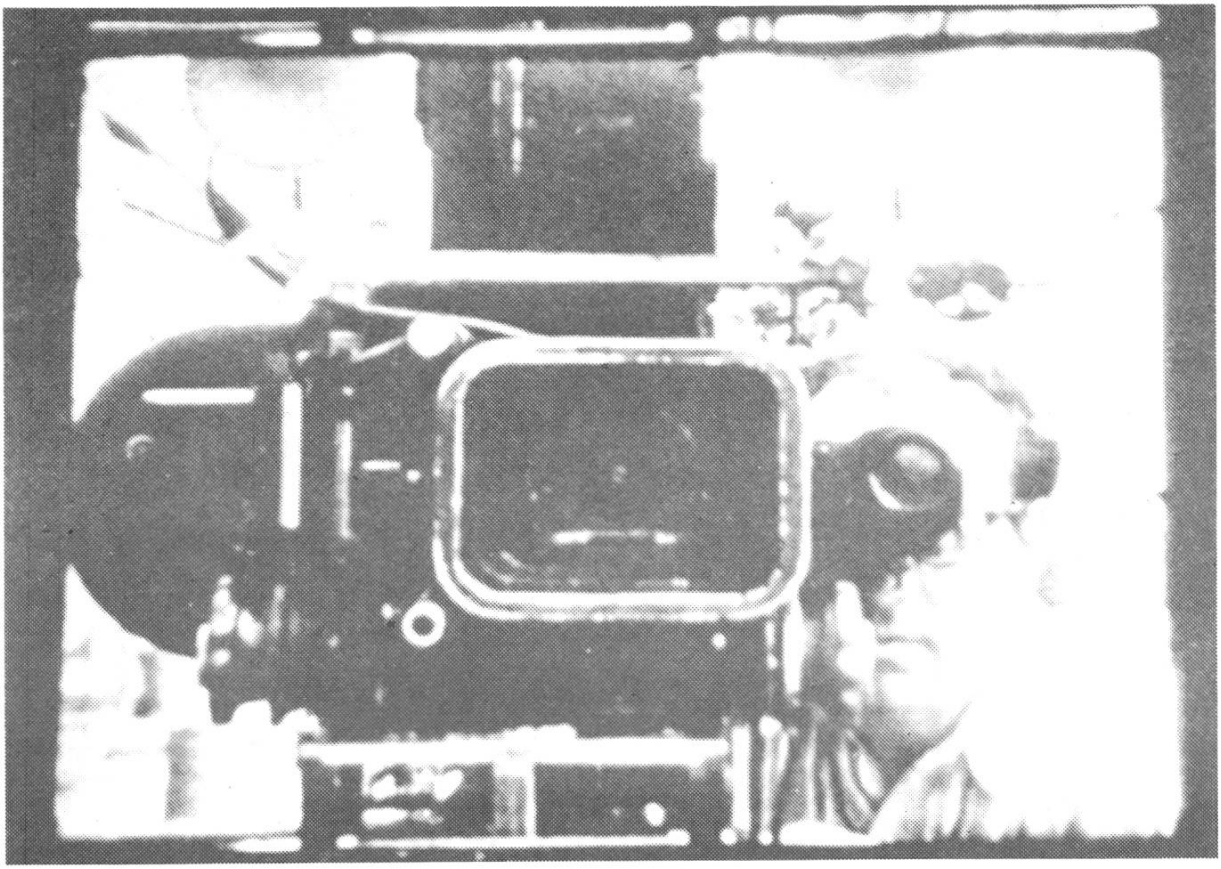
Wenn es einen Film gibt, dessen Inhalt sich jeglicher Deskription widersetzt, so ist es bestimmt DER MANN MIT DER KAMERA. Zwei Hauptdarsteller - ihrer selbst, und deshalb ist diese Bezeichnung eigentlich bereits falsch - lassen sich ausmachen: eine Stadt, mit all ihren Menschen und Dingen, und ein MANN mit der KAMERA, der diese Stadt erobert. Ein Gegenstand und das "Kino-Auge", die in ihrer gegenseitigen und wechselseitigen Beziehung den Gehalt des Filmes ausmachen, wobei der Zuschauer im Kino die dritte Hauptrolle spielt. Wertow filmt das Leben der Stadt, das sich in der frühmorgentlichen Dämmerung zu regen beginnt und erst spät in der Nacht wieder zur Ruhe kommt. Die Rezeption des Filmes ist im Film selbst bereits vorweggenommen, Wertows Film beginnt dort, wo ein Film normalerweise endet: im Kinosaal. Kinosessel, ein Mann mit einer Kamera, der sich hinter den Vorhang begibt, sich versteckt, Sessel, die reihenweise herunterklappen; der Operateur spannt jenen Film ein, den man selbst eben sieht, das Kino füllt sich mit Publikum, das Orchester stimmt ein: die Vorführung kann beginnen. Wie in Wertows EIN SECHSTEL DER ERDE (1926) ist die Vorführung des Filmes im Film bereits eingeschlossen - im MANN MIT DER KAMERA kommt die totale Integration der Herstellung noch dazu.
Der Faszination der Kinotechnik wird sich bald diejenige der Stadt, der Fabriken, des Verkehrs beigesellen, ganz in einer Weise, wie man sie ebenfalls vom SECHSTEL DER ERDE her bereits kennt. Der Projektor, der Schneidetisch, die Kamera ist für Wertow nichts anderes, als die Traktoren für die russichen Bauern im SECHSTEL DER ERDE, oder die Rahmmaschine fürs gegründete Kollektiv in Eisensteins GENERALLINIE. Von ihnen geht eine ungeheure Faszination aus, denn mit ihrer Hilfe lässt sich je ein kollektiver Fortschritt erreichen. Wertow hat einmal gesagt, er wage nicht das Wort "verliebt" zu gebrauchen, wenn er von seiner Beziehung zu einer bestimmten Fabrik spreche, aber er habe wirklich Lust, sie an sich zu drücken, sie zu liebkosen.
Die Stadt schläft und erwacht, sie erwacht zum Leben. Dialoge in Form von Zwischentexten sind nicht nötig; Plakate oder Inschriften gibt es in jeder Stadt, und sie lassen sich in neuer Funktion genausogut verwenden. Laternen, ein schlafender Tramp auf der Parkbank, vorübergehend funktionslose Geräte, ein Augenpaar - der Kameramann verlässt sein Haus. Er begibt sich auf seine grosse Jagd. Wie Lumière filmt er den Zug; eine Frau steht auf, wäscht sich, kleidet sich an - diskret von der Kamera beobachtet. Die Flugzeuge verlassen ihren Hangar wie die Leute ihr Haus. Die Trams beginnen in der Stadt ihren Weg unter die Räder zu nehmen - "wertow" heisst übri-

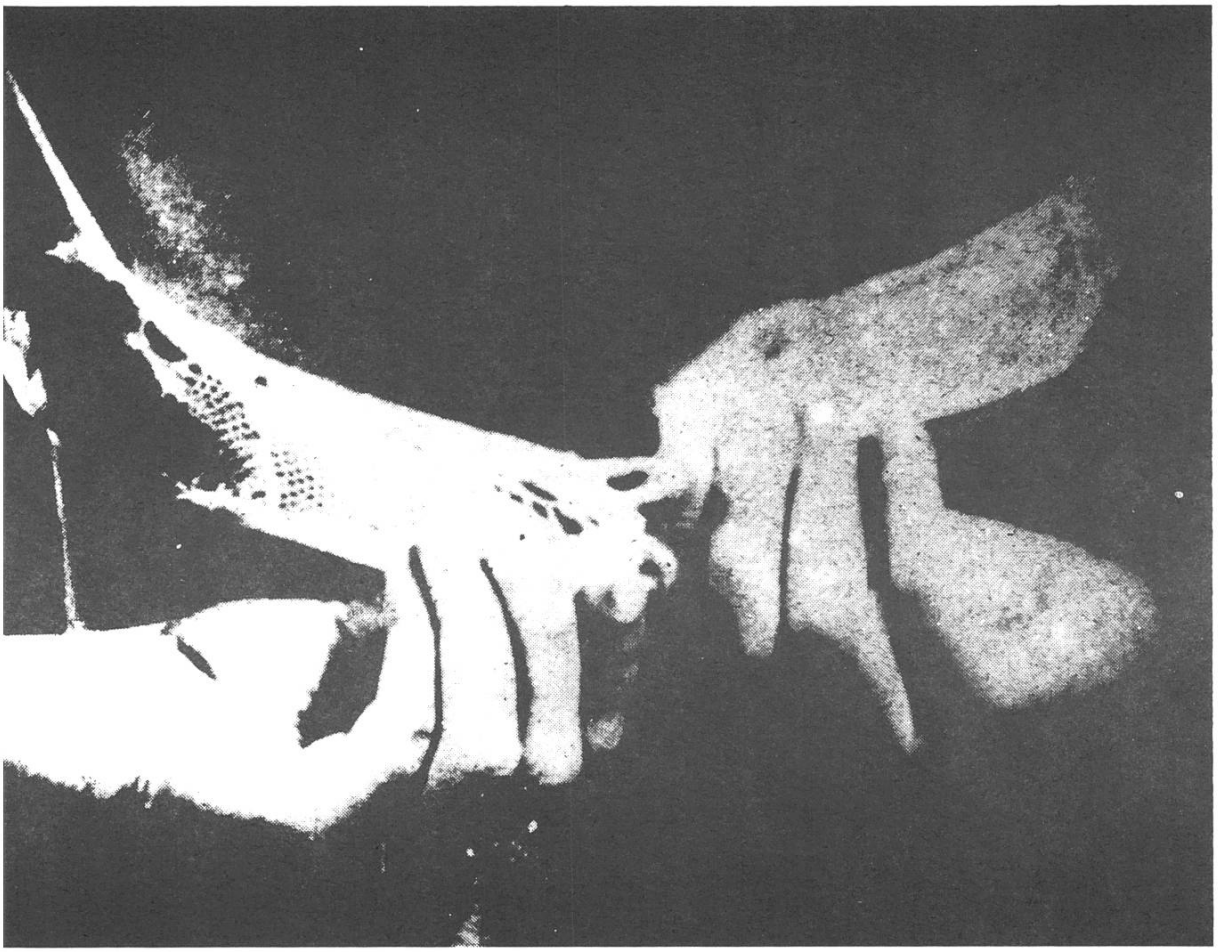


Wertow · DER MANN MIT DER KAMERA (1929)

DAS KINO-AUGE

Godard · LOIN DU VIETNAM (1967)

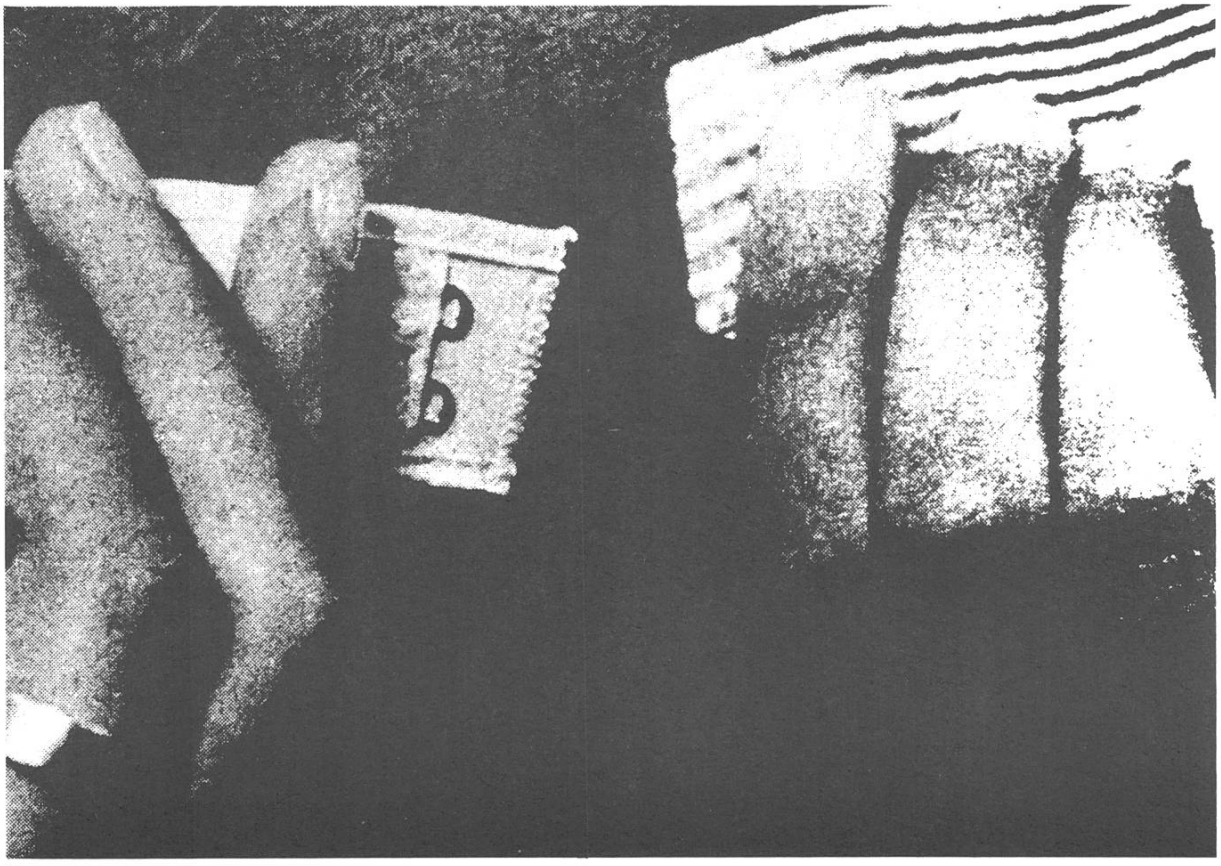




Wertow · DER MANN MIT DER KAMERA (1929)

Die Kamera beobachtet

Godard · UNE FEMME MARIEE (1964)



gens etwa soviel wie "ein sich drehendes Rad" -, sie beginnen ihren Weg durch den Tag. Ein Alltag, der geordnet verläuft und voller Eindrücke ist, die sich in zunehmendem Mass in seinem Verlauf anhäufen und mit der Zeit auch im Bewusstsein des "Kino-Auges" chaotischer werden.
Die Arbeit beginnt. Um ihr gerecht zu werden, darf der Kameramann keinen Weg, keine Position scheuen, die sich ihm anbietet, die ihn herausfordert. Er besteigt den Fabrikschlot, das Baugerüst, verfolgt im Auto den gemütlichen Autoausflug - eine Art Travelling zweiten Grades -, zieht sich die Badehose an, wenn er am Strand filmt. Er setzt sich dem Verkehr aus - seine Eindrücke steigern sich.
Am Schneidetisch werden Szenen vom MANN MIT DER KAMERA montiert, Szenen, die wir zuerst stehend zu sehen bekommen, die später im Film dann wieder zu Leben erwachen.Ob er aus einem Wasserfall herauskommt oder dem Bierglas entsteigt, immer findet der Kameramann Bilder vor, die seinem Film-Auge nicht entgehen. Feuerwehr und Sanität rasen aus entgegengesetzten Richtungen aufeinander zu, ein Paar heiratet, ein Kind wird geboren. Die sich schminkende Frau wird in der Montage dem Pflaster der Mauer gleichgesetzt, und immer wieder wird der Film als Wunder erlebbar gemacht: Bilder beginnen zu laufen oder erstarren. Der Kameramann taucht auf, im Bild, in der Spiegelung im Schaufenster, in der Linse, dem Kino-Auge. Gesten wiederholen sich, Aufnahmen, die der Kameramann im Bild macht, werden erst später in die Filmhandlung wieder aufgenommen, nun integriert in jenen "Strudel des Sichtbaren", neue Werte erhaltend.
Ton wird im Stummfilm hörbar, die Kamera beginnt zu tanzen, die Zuschauer im Kino werden vom Zug auf der Leinwand überfahren wie der Kameramann vom Verkehr, vom Leben der Stadt. Keine Position ist verrückt genug, um nicht aus ihr heraus zu filmen. Der Tag hat sich in seiner Bewegung gesteigert, es wird Abend und Nacht - das Kino-Auge schliesst sich wieder.

Die Fortsetzung einer Idee

Dsiga Wertow hat seinen Film DER MANN MIT DER KAMERA in einem Aufsatz über das "Alphabet der Kinoki" (neu herausgegeben in: Theorie des Kinos, von Karsten Witte) als "dokumentaren Film ohne Worte" bezeichnet, der "nach der Methode des Kino-Auges hergestellt" ist. DER MANN MIT DER KAMERA stellt den eigentlichen Höhepunkt im avantgardistischen Dokumentarfilmschaffen seiner Zeit dar und lässt sich dort einordnen in die Tradition eines René Clair (PARIS QUI DORT, 1924), Cavalcanti (RIEN QUE DES HEURES, 1926), Walter Ruttmann (BERLIN SINFONIE DER GROSSSTADT, 1927) oder Jean Vigo (A PROPOS DE NICE, 1929/30). Während Wertow der Technik huldigt und wie Ruttmann Impressionen des Grossstadttempos vermittelt, ist Vigos Film bereits bis zu einem gewissen Grad sozialkritisch geprägt, vergleichbar mit LA ZONE (1929) von Georges Lacombe, einem Film über die Pariser Randgebiete. Louis Bunuel wird in seinem ersten Dokumentarfilm LAS HURDES (1932) in dieser Richtung weiterarbeiten, andere werden mit Ideen Wertows ihre Filme zu gestalten wissen, dennoch verschwinden die Postulate der Kinoki in ihrer Radikalität im Dokumentarfilm angewandt für einige Zeit. Erst Jean Rouch und Edgar Morin sollten sein Konzept der "Film Wahrheit" in CHRONIQUE D'UN ETE (1961) wieder auf-

leben lassen; fortan wird man von "Cinéma-Vérité" sprechen, sofern man an die französische Richtung denkt, von "Direct Cinema", bei der gleichzeitig entstandenen amerikanischen. Der Fundus ist für beide - wenn auch in unterschiedlicher theoretischer Ausprägung - derselbe: Dsiga Wertow. Er übte ebenso unübersehbar Einfluss auf die Leute der NOUVELLE VAGUE aus, indem diese seine ungeheure Spontanität in ihren frühen Werken umzusetzen wussten, und - vielleicht noch dirketer - auf den amerikanischen Untergrund-Film, in dessen Werken Motive Wertows immer wieder auftauchen.
Bleibt zum Schluss noch der Bogen zu heute zu spannen, den mir zum einen - für den hiesigen Kinogänger deutlich einsehbar - Jean-Luc Godard liefert. Im Zuge der 68-er Zeit hatte dieser seine "Groupe Dsiga Wertow" gegründet und mit ihr Filme wie UN FILM COMME LES AUTRES oder PRAVDA produziert, den Bezugspunkt im Gruppennamen also überdeutlich geliefert. Schaut man sich jetzt seinen SAUVE QUI PEUT (LA VIE) an, so erscheint dieser - unter anderem - als klare Fortsetzung und - durch den technischen Fortschritt bedingt - teilweise Erweiterung von Wertows Schaffen. Hätte Wertow eine Videotechnik zur Verfügung gehabt, er hätte sie bestimmt auszuschöpfen gewusst wie Godard - bei beiden spielt das "Spiel" mit der Filmgeschwindigkeit beispielsweise eine wichtige Rolle. In Godard-Filmen stösst man zudem immer wieder auf diskrete Wertow-Zitate, Hommagen an das grosse Vorbild, wie die Schlafzimmer-Szene im UNE FEMME MARIEE (1964). Godard setzt die Umgebung, Plakate, Schriften bewusst ein, seine Zwischen-Titel sind gestaltet, er arbeitet mit dem Filmbild.
Hätte Wertow schliesslich im heutigen Zürich gelebt, er könnte ZUERI BRAENNT zeichnen, denn: "Die Methode des Kino-Auges ist eine wissenschaftlich experimentelle, die die sichtbare Welt analysiert. (...) Kino-Auge = Kino-Niederschrift der Fakten = Bewegung für den dokumentaren Film. (...) Kino-Auge ist eine sich immer weiter verbreitende Bewegung, ist die Einwirkung durch Fakten gegenüber der Einwirkung durch Erdichtetes, wie stark diese Wirkung auch immer sein mag. Kino-Auge ist die dokumentare Kino-Dechiffrierung der sichtbaren Welt mit Hilfe des menschlichen, unbewaffneten Auges. (...) Kino-Auge ist die Ueberwindung der Entfernung, - ist ein visuelles Bündnis zwischen den Menschen der ganzen Welt auf Grundlage des unaufhörlichen Austausches der sichtbaren Fakten, der Kino-Dokumente. (...) Kino-Auge ist die Ueberwindung der Zeit, - ist ein visuelles Bündnis zwischen zeitlich voneinander getrennten Gegebenheiten."
(Aus dem "Alphabet der Kinoki", erstmals deutsch erschienen, übrigens in Zürich, 1929!)

- Wertows Theorien erscheine aktueller denn je. Mit Hilfe der neuen Technik lassen sie sich - das beweisst ZUERI BRAENNT - erweitert ausschöpfen, und man wünscht sich eigentlich nur noch dass die langweiligen Fernsehreportagen sich von ihnen endlich einmal inspirieren lassen - was jetzt nicht in direktem Bezug auf aktuelle Filme gedacht ist, als vielmehr auf Dokumentarfilm-Ideen Wertows zurückgreifend. Hier liegt ein den Fernsehleuten - und damit gezwungenermassen auch den Fernseh-Konsumenten - verborgener Schatz, den zu entdecken und in die Möglichkeiten heutiger Technologie umzusetzen es gilt.

Walter Ruggle

DOKUMENTATION

DATEN ZU DEN FILMEN

Verwendete Abkürzungen: R: Regie, S: Drehbuch (Szenario), K: Kamera, M: Musik, C: Schnitt (Cutter), B: Bauten, A: Ausstattung, D: Darsteller, P: Produktion

FILM IM FILM - Kleine Filmografie

1914	THE FILM JOHNNY (Chaplin, Kurzfilm)	Mac Sennett
1924	MERTON OF THE MOVIES	James Cruze
1926	ELLA CINDERS	Alfred E. Green
1927	FELIX IN HOLLYWOOD (Trickfilm,11min)	Pat Sullivan
1928	THE LAST COMMAND	J. von Sternberg
1930	FREE AND EASY (mit Buster Keaton)	E. Sedgwick
1933	KING KONG	E.B. Schoedsack
1933	GOING HOLLYWOOD	Raoul Walsh
1936	GO WEST YOUNG MAN (mit May West)	Henry Hathaway
1937	STAND-IN (mit Humphrey Bogart)	Tay Garnett
1937	HOLLYWOOD HOTEL	Busby Berkeley
1937	A STAR IS BORN	William Wellman
1937	COWBOY STAR	David Selman
1938	BOY MEETS GIRL	Lloyd Bacon
1939	HOLLYWOOD CAVALCADE (Buster Keaton)	Irving Cummings
1941	NEVER GIVE A SUCKER AN EVEN BREAK	Eddie Cline
1941	WORLD PREMIERE	Ted Tetzlaff
1944	HOLLYWOOD CANTEEN	Delmer Daves
1954	A STAR IS BORN	George Cukor
1954	THE BAREFOOT CONTESSA	J. L. Mankiewiez
1955	BIG KNIFE	Robert Aldrich
1957	MAN OF A THOUSAND FACES	Joseph Pevney
1958	THE GODDESS	John Cromwell
1962	VIE PRIVEE (Frankreich)	Louis Malle
1962	WHATEVER HAPPENED TO BABY JANE?	Robert Aldrich
1963	PARIS WHEN IT SIZZLES	Richard Quine
1965	HOLLYWOOD OR BUST (mit Jerry Lewis)	Frank Tashlin
1965	HARLOW	Alex Segal
1966	INSIDE DAISY CLOVER	Robert Mulligan
1967	TARGETS	Peter Bogdanovich
1968	ALLES ZU VERKAUFEN (Polen)	Andrej Wajda
1972	HEAT	Paul Morrissey
1975	THE DAY OF THE LOCUST	John Schlesinger
1977	SKLAVIN DER LIEBE (UdSSR)	Nikita Mikhalkov

Bücher zum Thema FILM IM FILM:
Richard Meyers "Movies on Movies, How Hollywood Sees Itself", Drake Publishers Inc. New York/London, 1978.
Rudy Behlmer und Tony Thomas "The Movies about the Movies, Hollywood's Hollywood", The Citadel Press, Secaucus, N.J., 1975.

Als Romane, die in der Filmwelt handeln und zum Teil als Vorlage für Filme des Genres "Film-im-Film" dienten, seien angeführt: H.L. Wilson "Merton of the Movies" (1932), Nathanael West "The Day of the Locust" (1939), Scott Fitzgerald "The Last Tycoon" (1941), Budd Schulberg "What Makes Sammy Run" (1941), Norman Mailer "The Deer Park" (1955) und Gore Vidal "Myra Breckinridge" (1968).

LA NUIT AMERICAINE

Frankreich 1973

R: François Truffaut. S: François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman. K: Pierre William Glenn (Farbe). M: Georges Delerue. C: Yann Dedet.
D: Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Aumont, François Truffaut, Jean Champion, Nathalie Baye, Dani, Bernard Menez, Nike Arrighi, Jean-Pierre Léaud, David Markham, Gaston Joly, Jean Panisse, Maurice Séveno, Zénaide Rossi.

Truffauts Film ist eine Art stimmungsvolle Filmdokumentation über die Herstellung eines Films - wobei "Dokumentation" nicht allzu wörtlich zu nehmen ist, weil all die Begebenheiten und Episoden entlang des Wegs zum fertigen, nur scheinbar dokumentarisch, eben geschickt gefunden, gut erfunden und brillant erzählt sind. Truffauts Stärke und Spezialität waren und sind die Kleinst-Episoden und Kürzest-Geschichten - beinahe möchte man sagen Sketchs - und seine Filme werden immer dann eindrücklich und wirken dann überzeugend, wenn sich diese 'Geschichtchen' wie selbstverständlich aneinanderreihen, ganz natürlich ergänzen und wie von selbst zu einem Stoff, einer Geschichte vereinigen.

François Truffaut spielt selbst den Regisseur vor der Kamera, Ferrand, der in den Studios de la Victorine in Nizza den Film "Je vous presente Pamela" dreht - Pamela hiess übrigens die Dame, die in Hitchcocks THE THIRTY - NINE STEPS, mit mit einer Handschelle an Robert Donat gekettet durchs Schottische Hochland gezerrt wird - und seine Probleme so beschreibt: "Bevor ich anfange, hoffe ich einen guten Film zu machen, mitten in den Dreharbeiten hoffe ich nur noch, den Film überhaupt beenden zu können." Und das hat durchaus so seine Gründe: das Labor verpatzt die Tagesarbeit ausgerechnet an einer Sequenz mit vielen Statisten, ein Hauptdarsteller will davonlaufen, weil seine Geliebte mit dem Stuntman abgehauen ist, eine Nebendarstellerin hat verschwiegen, dass sie schwanger ist, ein Altstar schlürft mittlerweile soviel Champagner, dass sie ihre Texte nicht memorieren kann, eine Katze tut nicht, was von ihr erwartet wird... und schliesslich stirbt noch der Star des Films bei einem Autounfall, bevor die Aufnahmen mit ihm beendet waren. Kein Wunder also auch, dass Ferrand unruhig schläft und in sich wiederholenden Träumen nocheinmal die Aengste durchsteht, die er hatte als er als Junge Bilder von CITIZEN KANE im Kinoaushang klaute.
Ausgangspunkt von LA NUIT AMERICAINE war Truffauts Beobachtung, dass manche Begebenheiten bei den Dreharbeiten eigentlich amüsanter sind, als die entsprechende Szene im fertigen Film - und davon wollte er ganz einfach mal erzählen: nichts weiter. (an)

MANN MIT DER KAMERA

UdSSR 1929

R: Dsiga Wertow, Regieassistenz: Elizaweta Swikowa, K: Michail Kaufmann.
D: die Kamera und Moskau

"Wertows letzter Stummfilm", schreibt das rororo-Filmlexikon, "eine Montage von Szenen aus dem Stadtleben, soll weniger ein Dokument sein als

vielmehr alle technischen Möglichkeiten der Kamera zeigen, die der eigentliche Held des Filmes ist. Der Film geht in dem Versuch, dem Zuschauer die Rolle des Regisseurs zu geben, noch weiter als KINOGLAS: entsprechend der Absicht Wertows läuft der Film so schnell ab wie die Gedanken des Publikums.
Der Film wurde vor allem von Eisenstein wegen der formalen Virtuosität der Technik kritisiert, ist aber eine Offenbarung des feinen Verhältnisses zwischen Wirklichkeit, wahrgenommener Wirklichkeit und gefilmter Wirklichkeit. Darüber hinaus hält Wertow von der ersten Aufnahme an die entwaffnende Stimmung ansteckender Fröhlichkeit aufrecht." Eine vertieftere Auseinandersetzung mit dem MANN MIT DER KAMERA und Wertows Theorien finden Sie in diesem Filmbulletin.

LE TRAIN EN MARCHE

Frankreich 1971

Konzept und Regie: Chris Marker, unter Verwendung von Archivmaterial über die russichen Agitations-Züge. Beratende Mitarbeit: Alexander Medwedkin
Produktion: SLON

In der Biographie Alexander Medwedkins finden sich zwei Daten, die in Zusammenhang mit Chris Markers Kurzfilm LE TRAIN EN MARCHE stehen:
>1932 - 1935: der 32-jährige Medwedkin ist Direktor des ersten Zug-Studios von Sojuskino.
>1971: Medwedkin nimmt in Paris an den Arbeiten zu LE TRAIN EN MARCH teil.
1967 hatte sich ein Arbeitskollektiv von Besançon zur Filmkooperative SLON zusammengeschlossen und gleichzeitig eine GROUPE MEDWEDKIN gegründet. Zu ihnen gehörte auch der frühe Mitarbeiter der Cahiers du Cinéma, Chris Marker. Im Vorfeld der 68-er Ereignisse legte Marker mit der Produktion des Anti-Vietnamfilmes LOIN DU VIETNAM (1967, mit Episoden von Godard, Lelouch, Ivens, Resnais, Varda, Klein - andere Quellen reden von einem "Montagefilm", an dem rund 150 Filmtechniker beteiligt waren) einen Grundstein zur Arbeit des Kollektivs. Neben Filmen, die man zu aktuellen Vorkommnissen in eigener Regie herstellte, war man bei der SLON auch daran interssiert, Fabrikarbeiter zu aktivieren. 1971 weilt Medwedkin in Paris und Chris Marker stellt mit ihm zusammen aus vorhandenem Archivmaterial einen äusserst interessanten Kurzfilm über die russischen Agitationszüge der dreissiger Jahre zusammen: LE TRAIN EN MARCHE. Medwedkin selbst war drei Jahre lang für den wohl bedeutendsten dieser Züge verantwortlich.
Zum Kino-Zug selbst schreibt Jay Leyda (in "Kino: A History of the Russian and Soviet Film"):
"Der Kino-Zug bestand aus drei Eisenbahnwagen. Im ersten befanden sich die Schlaf- und Essräume für ein Team von 32 Personen, im zweiten ein Vorführraum, ein Magazin für Apparate und eine vollständige Einrichtung zur Herstellung von Animationsfilmen; im dritten Wagen befanden sich ein Laboratorium und ein Kopierwerk. Der Zug war ein selbständiges Filmstudio, das

führraum, ein Magazin für Apparate und eine vollständige Einrichtung zur Herstellung von Animationsfilmen; im dritten Wagen befanden sich ein Laboratorium und ein Kopierwerk. Der Zug war ein selbständiges Filmstudio, das unter der Obhut des Eisenbahnsytems sich monatelangen Filmarbeiten widmen konnte, ohne auf die Versorgung von einer Zentrale angewiesen zu sein."
Seine Einführung gründe auf einem "Befehl des Volkskommissariats für Transportwesen" vom 29.12.1931, der mit der Anweisung an alle Eisenbahnstationen und deren Vorsteher endet, sie hätten "die Bedürfnisse des Kinozuges vorrangig zu behandeln."
Medwedkin wurde mit der Leitung des ersten Kinozuges beauftragt. "Neben Lehrfilmen, die lokalen Problemen abhelfen sollten, (...) war das Team auch in der Lage, kritische Filme über lokale Verhältnisse (Bürokratie, Schlamperei, Vetternwirtschaft usw.) zu produzieren, die ihnen oder den örtlichen politischen Stellen ihrer unsanften Aufmerksamkeit wert schienen. Das primäre Publikum (...) war das lokale, das diese mit Widerhaken versehenen Filmkomödien mit Lachen und Beschämung quittierte." (-gg)

SUNSET BOULEVARD

USA 1950

R: Billy Wilder. S: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman, Jr. K: John F. Seitz. M: Franz Waxman. B: Hans Dreier, John Meehan. C: Doane Harrison, Arthur P. Schmidt.
D: William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nacy Olson, Fred Clark, Lloyd Gough, Jack Webb, Franklin Farnum, Larry Blake, Charles Dayton und mit Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H.B. Warner, Cecil B. DeMille, Hedda Hopper, Ray Evans, Jay Livingston.
P: Charles Brackett - Paramount.

Der wohl immer noch berühmteste und beste aller Hollywood-on-Hollywood-Filme scheint Billy Wilders 1950 entstandener SUNSET BOULEVARD zu sein, in dem der grosse, alte Stummfilm-Star Gloria Swanson die Rolle der Norma Desmond spielt, des grossen, alten Stummfilmstars, der nicht damit fertig wird, nicht mehr gefragt zu sein. Norma ist eine fünfzigjährige Frau, die ihre Welterfolge in den frühen Zwanzigern feierte. Sie engagiert Joe Gillis (Wiliam Holden), der durch einen Zufall in ihr Haus gelangt ist, als Drehbuchautor für eine "Salome"-Verfilmung, die sie selbst unter Obhut des Regie-Altmeisters Cecil B. de Mille interpretieren möchte. Holden hat hier, wie dreissig Jahre später in FEDORA, die Aufgabe, den Zuschauern die Wahrheit zu vermitteln; während er in FEDORA den (scheinbaren) Star überlebt, ist er in SUNSET BOULEVARD bereits zu Beginn des Filmes tot. Es ist ein Toter, der uns hier seine Geschichte erzählt, eine Geschichte, in der das "Tot-Sein" unter Lebenden eine wichtige Rolle spielt. Es soll Leute gegeben haben, erzählt Wilder, die ihn gefragt hätten, wie das denn gehe, dass ein Toter etwas berichtet. "Ich weiss nicht, wie es geht, er macht es einfach!" war kurz seine Antwort.
Rückblende und Voice-Over-Narration sind als Stilmittel ziemlich typisch für Wilder, obwohl ungezählte andere diese Techniken auch verwendet hat-

ten - so beispielsweise Mankiewicz in seinem Film-im-Film Werk THE BAREFOOT CONTESSA (mit Bogart), 1954. Wilder aber ist zweifellos derjenige, der ihre bewusste Verwendung am weitesten getrieben hat, von DOUBLE INDEMNITY über SUNSET BOULEVARD oder ACE IN THE HOLE bis hin zu seinem bisher letzten Film FEDORA, in dem er sie gesteigert, mit mehreren Erzählern und Rückblenden innerhalb der Rückblenden,zum Einsatz bringt. Immer waren sie dabei Bestandteil einer - verspäteten - Bewusstseinswerdung der jeweiligen Hauptfiguren, die sich die Erbärmlichkeit ihres Handels erst nachträglich und zu spät eingestehen konnten. "Ich habe manch hartgesottenen Eierkopf getroffen in meinem Leben," sagt Lorraine Minosa zum Reporter Chuck Tatum in ACE IN THE HOLE, "aber du, du bist ein Zwanzig-Minuten-Eierkopf!" - So'einfach' kommt Gillis im SUNSET BOULEVARD nicht davon; Norma erschiesst ihn, nachdem er geglaubt hatte, ihr die sie am Leben erhaltende Illusion zerstören zu müssen. Auf die gleiche Art versucht Bette Davis zehn Jahre später in Aldrichs WHATEVER HAPPENED TO BABY JANE - ein Film-im-Film Werk, notabene - ihren Traum aufrecht zu erhalten.
Doch bleiben wir bei SUNSET BOULEVARD, dessen filmische Anspielungen von einem seltenen Reichtum sind - er kann hier nur andeutungsweise aufgezeigt werden -, in dem sich die Realität am Schnittpunkt von Vergangenheitstraum und Zukunftsvision genial trifft. Vorausblickend zeichnet Wilder ein düsteres Bild seines Hollywood auf, in dem wahrhaft grosse Künstler in immer stärkerem Ausmass kastriert werden. (Er selbst war damals noch voll integriert, ahnte aber offenbar, dass auch ihm einmal das Schicksal des Ausgestossenen blühen könnte - bei FEDORA war es dann soweit; der Film ist eine deutsch/französische Co-Produktion.)
Norma/Gloria spielt den Stummfilmstar, für den der Tonfilm keinen Bedarf mehr haben will. Zusammen mit ihrem Diener und Ex-Ehemann Max von Mayerling, der früher auch einmal Filme gemacht habe, und Joe schaut sie sich immer wieder ihre alten Leinwandauftritte an, so auch jenen in QUEEN KELLY, den zweitletzten Film, den Erich von Stroheim inszenieren konnte (1928), mit Gloria Swanson in der Hauptrolle. Stroheim spielt den Diener Max; auch er ist unter anderem dem Tonfilm zum Opfer gefallen.

Oder andersherum: "Lubitsch und Stroheim, das waren die beiden Regisseure, die mich am meisten beeinflusst haben", sagte Billy Wilder vor nicht allzu langer Zeit. Logisch, dass dem ausgestossenen Regisseur neben dem ausgeschlossenen Star ein Platz in SUNSET BOULEVARD zustand. Die Runde wird noch erweitert: Cecil B. de Mille tritt als er selbst auf, bei den Dreharbeiten zu SAMSON AND DELILAH, die damals tatsächlich liefen. De Mille hatte die Swanson 1919 mit DONT CHANGE YOUR HUSBAND berühmt gemacht. - Schliesslich, womit bei weitem nicht alle genannt sind, noch die Bridge-Runde Norma/Glorias, die Joe überheblich als "Wachsfigurenkabinett" bezeichnet. In ihr spielen sich selbst: H.B. Warner (der Christus in de Milles THE KIND OF KINGS, 1927), Anna Q. Nilsson (sie hatte in REGENERATION 1916, dem Erstling von Raoul Walsh, die Hauptrolle), natürlich Gloria Swanson und - last but not least, Buster Keaton, der in SUNSET BOULEVARD endlich zu Wort kommt - und wie:"Passé!" ist das einzige, was er noch zu sagen hat, sagen will.

SINGIN' IN THE RAIN

SHOW PEOPLE

SUNSET BOULEVARD

FEDORA

Neben den Figuren, die bis in die kleinsten Nebenrollen hinein durchdacht eingesetzt sind, verblüffen Bildkompositionen, Dialoge oder das Dekor in ihrer durch und durch beherrschten Gestaltung. Normas verfallene Villa ist voll von "Reliquien" aus Glorias Glanzzeit. Ihr Isotta Fraschini steht "aufgebahrt" in der Garage - er ist es, nicht Norma, wofür sich die Studios heute noch interessieren. Wenn Joe vom Haus sagt, dass es "von einer Art schleichender Paralyse befallen"sei, "einer anderen Zeit und einer anderen Welt zugehörig", so schafft er damit den Bezug zu Norma, die, wiederum wie das Haus, ja auch "zerfällt in Zeitlupe". In FEDORA wird der Schluss der Eingangssequenz auf dem Bahnhof dann sogar einen Momentlang stillstehen - etwas, was eben "nur" im Film möglich ist.
Ich habe von Bette Davis in WAHTEVER HAPPENED TO BABY JANE gesprochen, von ihrem Mord zur Aufrechterhaltung ihrer ILLUSION. Noch weit eindrücklicher - genial scheint hier wirklich angebracht - ist das Ende von SUNSET BOULEVARD. Norma/Gloria hat Joe, den sie wie Max ganz für sich haben wollte, von dem sie erwartete, dass er ihr, ohne davon zu sprechen, beim Weiterträumen hilft, umgebracht. Billy Wilder gab Joe noch die Möglichkeit, seine Geschichte zu erzählen, nun ist noch einmal, ein allerletztes Mal Norma am Zug, und Max/Erich steht ihr dabei gerne hilfreich zur Seite. Wenn sie die Treppe hinunterkommt, auf all die Kameras und Scheinwerfer der wartenden Klatschspaltenmeute zu, denen Gillis mit seiner Schilderung für den Kino-Zuschauer zuvorgekommen ist, so wähnt sie sich nicht mehr im Leben, dafür voll in ihrer "Salome"-Inszenierung; für sie ist die Illusion endgültig zur totalen Realität geworden. "In Ordnung, Mister de Mille, ich bin bereit für die Grossaufnahme!" sagt sie zu Max, der sofort die Regie für die Pressekameras übernimmt. Wilder verzichtet darauf, es zur Grossaufnahme kommen zu lassen; das Bild löst sich auf, endgültig wie der alte Star. Was bleibt, sind seine Filme, sein Mythos. In ihnen spielt das wahre Leben keine Rolle, darf es keine spielen. (gg)

TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN USA 1962

R: Vincente Minnelli. S: Charles Schnee (nach dem Roman von Irving Shaw). K: Milton Krasner (Metrocolor/Cinemascope). M: David Raksin. B: George W. Davis, Urie Mc Cleary. C: Adrienne Fazan, Robert J. Kern Jr.
D: Kirk Douglas, Edward G. Robinson, Cyd Charisse, George Hamilton, Dahlia Lavia, Claire Trevor, Rosanna Schiaffino, James Gregory, Mino Doro, Stefan Schnabel, George Mc Ready, Eric von Stroheim Jr., Vito Scotti.
P: John Housemann - MGM

Zehn Jahre nach THE BAD AND THE BEAUTIFUL (siehe auch da) realisierten weitgehend dieselben Leute - Regisseur Minnelli, Produzent Houseman, Drehbuchautor Schnee, Komponist Raksin und Hauptdarsteller Kirk Douglas - nocheinmal einen Film über das Leben in der Filmindustrie. Obwohl Teile des früheren Films im Projektionsraum vorgeführt werden, handelt es sich we-

der um ein Re-make noch um eine Fortsetzung. TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN ist allerdings deutlich der Schwächere und weniger gefällige der beiden Filme. Die Beteiligten führen dazu ins Feld, das ein hoher Verantwortlicher den Film massiv umgeschnitten und damit weitgehend verstümmelt hat. Ein weiterer Grund mag aber auch darin liegen, dass zur Entstehungszeit des Films viele amerikanische Filmleute nur noch in Rom - die "Andere Stadt" auf die der Titel anspielt - Arbeit finden konnten, was einige Veteranen des amerikanischen Films eher verbitterte und Rom die Bezeichnung "Hollywood-by-the-Tiber" einbrachte.
Der einstige Oskar-Preisträger Jack Andrus (Kirk Douglas) sieht sich gezwungen, nachdem er einen Autounfall, einen Nervenzusammenbruch und eine Alkohol-Entziehungskur überstanden hat, mit einer Nebenrolle neu einzusteigen. Er fährt nach Rom, wo der Regisseur mit dem er manchen Erfolg geteilt hat, Maurice Kruger (Edward G. Robinson), bereits mit Schwierigkeiten kämpft, an frühere Leistungen anzuknüpfen. Nach einer Herzkriese bittet Kruger Andrus die Regie zu übernehmen und den Film fertig zu stellen. Die Gewissheit, das verfahrene Projekt gerettet zu haben, gibt Andrus schliesslich auch die Sicherheit und das Selbstvertrauen seine privaten Schwierigkeiten zu überwinden. (er)

SINGIN' IN THE RAIN

USA 1952

R: Gene Kelly und Stanley Donen. S: Betty Comden, Adolph Green. K: Harold Rosson (Technicolor). M: Lennie Hayton; Songs: Nacio Herb Brown (Musik), Arthur Freed (Lyrics). B: Cedric Gibbons, Randall Duell. C: Adrienne Fazan.
D: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Mitchell, Rita Moreno, Douglas Fowley, Cyd Charisse, Madge Blake, King Donovan, Kathleen Freeman.
P: Arthur Freed - MGM

Der Film gehört zweifelslos zu den schönsten und gelungensten Filmen über Hollywood. Sein Tenor ist weder bitter, noch kritisch, sondern nostalgisch, aber er bewältigt die Nostalgie mit Witz und Humor. Die Anmassungen der Stars und die endlosen Kämpfe um den Erfolg werden in einfallsreichen Tanznummern und komödiantischen Episoden verarbeitet. SINGIN' IN THE RAIN schreckt nicht vor den beliebtesten Stereotypen Hollywoods und den Legenden über sich selbst zurück - aber schliesslich hat der Film - und darin holt er das "Märchen" im Film wieder ein! - Debbie Reynolds tatsächlich zu Starruhm verholfen. Auch wenn er Themen und Stoffe bei andern Filmen ausborgt, etwa HOLLYWOOD HOTEL und HOLLYWOOD CAVALCADE, übertrifft er diese "Vorbilder" bei weitem.
Der erfolgreiche Star Don Lockwood (Gene Kelly) kommt zur Premiere seines neusten Films. Da er ein paar Worte an seine zahlreich wartenden Fans richten soll, erzählt er von seiner Karriere, was Gelegenheit zu Rückblenden gibt. Angefangen hat Don als unerschrockener Stuntman, dem als gezeichnetem Hungerleider gar nichts übrigblieb, als die Kastanien aus dem Feuer zu holen. Allzulange aber konnten Lockwoods Schönheit und Talent auch einem

depperten Regisseur nicht verborgen bleiben - womit auch schon das einzige Hindernis auf dem Weg zu "Publikumsliebling-Nummer-Eins" überwunden war.
Doch da stellt der Tonfilm das alte Hollywood auf den Kopf. "Hollywood learns to talk", lautet eine Schlagzeile, aber manche lernens nie: Lockwoods Ergänzung zum Traumpaar, Lina Lamont, wird nie einen vernünftigen Satz sagen. Auch die Technik der Tonaufzeichnung - wo soll da bloss das Mikrofon verstaut werden? - macht den "Monumental Pictures" vorwiegend Probleme. Die tragische Romanze im königlichen Frankreich erzeugt, folgerichtig, in der Preview schliesslich nur schallendes Gelächter. Lockwood holt tief Luft und weiss noch aus der Niederlage einen Erfolg zu machen. Kurzerhand gestaltet er die Tragödie, zusammen mit seinem Freund Cosmo Brown (Donald O'Connor), in ein fröhliches Musical um - und da die Lamont natürlich auch nicht singen kann, kommt Katy Selden (Debbi Reynolds) ins Spiel, die dem Star ihre Stimme leiht. (Filmgeschichtliches Detail: In Reynolds erstem Musical THREE LITTLE WORDS, wurde ihre Singstimme von einer Sängerin synchronisiert.) Ja und weil der Film nach einem Happy-End ruft, wird die unmögliche Lamont bei der Premiere natürlich noch entlarvt.
Selbstverständlich zeigt SINGIN' IN THE RAIN sämtliche Gags, die mit dem Aufkommen des Tonfilms die Runde machten und bringt so auch eine amüsante kleine Einführung in die "Technik des Tonfilms" - sehenswert aber wird der Film allein schon durch Donald O'Conners grossartige Slapstick Tanznummer "Make 'em Laugh." (-an)

WHAT PRICE HOLLYWOOD? USA 1932

R: George Cukor. S: Gene Fowler, Rowland Brown. K: Charles Rosher. M: Max Steiner. A: Carroll Clark. C: Jack Kitchin.
D: Constance Bennett, Lowell Sherman, Neil Hamilton, Gregory Ratoff, Brooks Benedict Louise Beavers, Eddie Anderson, Florence Roberts, Nick Caruso, Bryant Washburn, Gordon DeMain.
P: David O. Selznick - RKO

Der Film wurde zunächst vor allem als Entwurf für Cukors späteren Film zum gleichen Thema, A STAR IS BORN, gesehen. In den letzten Jahren aber wurde WHAT PRICE HOLLYWOOD gewissermassen in seiner Eigenständigkeit wiederentdeckt und teils als Meisterwerk gefeiert. Der Film erzählt die Geschichte der unbeachteten Kellnerin, Mary Evans (Constance Bennet), die eines Tages eben doch für den Film entdeckt wird und zu Starruhm aufsteigt - was natürlich alle Verkäuferinnen und kleinen Angestelltinnen, die damals mit dem Traum ihrer eigenen Entdeckung im Kino sassen, in ihrer Hoffnung bestärkte. Der Aufstieg der Mary Evans findet allerdings sein Gegengewicht im Abstieg jenes Mannes, der sie entdeckt und entscheidend gefördert hat, Maximilian Carey (Lowell Sherman), der sich immer stärker dem Alkohol hingibt. Der Film ist allerdings besser, als seine fade und stereotype Story - insbesondere gibt er mehr Einblicke in Dreharbeiten im Studio als die meisten Filme des "Hollywood on Hollywood" Genres und trifft die Werkstatt-Atmosphäre dabei recht gut. (er)

IN A LONELY PLACE

USA 1949

R: Nicholas Ray. S: Andrew Solt (nach der Adaptation von Edmund H. North des Romans von Dorothy B. Hughes). K: Brunett Guffey. M: George Antheil. B: Robert Peterson. C: Viola Lawrence.
D: Humphrey Borgart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy, Carl Benton Reid, Art Smith, Jeff Donnell, Martha Stewart, Robert Warwick, Morris Ankrum, William Ching, Steven Gray.
P: Robert Lord - Santana Pictures.

Der Hollywood Drehbuchautor Dixon Steel (Humphrey Bogart) wird eines Mordes verdächtigt, wegen seines gewalttätigen Charakters, vor allem aber, weil es zu den Geschichten passt, die er für seine Erfolgsfilme erfindet. Bogart wendet sich an seine Nachbarin, dargestellt von Gloria Grahame, weil sie die einzige ist, die ihm ein Alibi geben kann - und verliebt sich. Dabei zeigt sich, dass Dixon Steel so stahlhart im Grunde gar nicht ist, ja sogar recht zärtlich sein könnte, solange ihn nicht seine Aengste, für schuldig gehalten zu werden, treiben. Als er annimmt, dass ihn auch noch seine neu gefundene Geliebte für schuldig hält, spitzt sich die Lage zu - die Verwischung der Grenzen von Fiktion und Realität, an sich ein beliebtes und traditionelles "Film-im-Film" Thema, findet statt, aus der Fiktion wird Wirklichkeit.
Als Gemeischaftsproduktion von Bogarts eigener Firma und Columbia realisiert, war dem Film kein grosser Erfolg beschieden. Auch die ersten Besprechungen waren eher kühl - aber seither hat sich sein Ruf stetig verbessert. Gloria Grahame als Partnerin von Bogart in der Regie von Nicholas Ray verspricht doch einiges. (er)

INSERTS

USA/England 1975

R. und S: John Byrum. K: Denys Coop (Deluxe Color). M: "Moonglow" von Will Hudson Eddie de Lange, Irving Mills, gespielt von Joe Venuti and his Orchestra; Klavier: Trevor York; Musikalische Beratung: Jessica Harper. B: John Clark. C: Michael Bradsell.
D: Richard Dreyfuss, Jessica Harper, Veronica Cartwright, Bob Hoskins, Stephan Davies.
P: Davina Belling, Clive Parsons/Harry Benn - Film - General Productions.

"Inserts" ist eigentlich ein Fachbegriff für spezielle Grossaufnahmen, die ausserhalb der normalen Dreharbeiten von Spezialisten hergestellt werden, um dann am Schneidetisch in die Handlung des betrffenden Filmes eingefügt zu werden. John Byrums Erstlingswerk besteht genaugenommen nur aus derartigen Inserts, wenn auch in einer leicht übertragenen Bedeutung. Hollywood mit all seinen Zerstörungsmechanismen wäre "der Film", doch Byrum interessieren nur die Inserts, die Grossaufnahmen des dortigen Lebens, die er in einem einzigen Raum gekonnt inszeniert. Boy Wonder (Richard Dreyfuss) war ein vielversprechender Stummfilmregisseur, der Stroheim über die Schultern geschaut hat. Inzwischen, man schreibt die dreissiger Jahre, haust er heruntergekommen in seiner Luxus-Villa und stellt kurze Porno-Filme her.
Im Mittelpunkt von INSERTS stehen Boy Wonders Arbeit, die Beziehung zu

vier Personen (seinen beiden Modellen einerseits, seinem Produzenten mit Frau andererseits) und der Kontakt zur Aussenwelt, den er mit seiner Filmkamera bewerkstelligt. Hollywood als Mikrokosmos, gesehen nicht zuletzt aus dem Blickwinkel des New-Yorker Undergrounds, aus dem Byrum selber stammt.

(-le)

LE SCHPOUNTZ

Frankreich 1938

R.,S., Dialoge,P: Marcel Pagnol. K: Willy. M: Oberfeld. C: Suzanne de Troye.
D: Fernandel, Orane Demazis, Léon Belières, Robert Vattier, Maupi, Enrico Glori, Louisard, Henri Poupon, Robert Bessac, Charpin, Blavette, Jean Castan.

Eingebildete, eitle Tröpfe, die jeden gewöhnlichen Beruf verachten, weil sie sich für verkannte Genies halten, die sich zum Film berufen fühlen, wurden dereinst als Schpountze bezeichnet.
Der Komiker Fernandel wird im Film von Marcel Pagnol gleichsam zum Prototyp des Schpountz. Er kutschiert mit einer Naivität und Eitelkeit ohnegleichen in ein Abenteuer hinein, das mit einer fürchterlichen Enttäuschung endet, da er in seiner Aufgeblasenheit nicht merkt, wie er von ein paar Spassvögeln zum Narren gehalten wird. Die Witzbolde sind die Mitglieder einer Filmequipe, denen Fernandel, bei Dreharbeiten zu den Aussenaufnahmen, interessiert zuschaut. Sie machen den naiven und gutmütigen Fernandel erst eigentlich zum Schpountz, denn sie setzen ihm den Floh, zum Film berufen zu sein, ins Ohr. Und da Fernandel darauf anspricht, sein Verhalten und Auftreten zu ändern beginnt, treiben sie ihr Spiel immer weiter - bei der Abreise laden sie ihn schliesslich sogar nach Paris in die Filmstudios ein. Und Fernandel reist ihnen tatsächlich nach, allerdings nur um mit ungezählten Schpountzen vor den geschlossenen Toren der Studios zu stehen,und von den Porties immer aufs neue abgewiesen zu werden.
Aber auch die Filmleute sind nicht frei von Eitelkeit - und auch diese wird in Pagnols humorvollem Film der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Ausdrucksformen haben sich im Laufe der Jahre, wenigstens dem äusseren Erscheinungsbild nach, sicherlich verändert, die geistreiche Satire, die mit soviel Witz aufbereitet ist, bleibt aber auch heute noch amüsant - und verständlich, da etliche Wahrheiten in ihr stecken.

(-an)

DER HAUPTDARSTELLER

Deutschland 1977

R: Reinhard Hauff. S: Christel Buschmann, Reinhard Hauff. K: Frank Brühne (Eastmancolor). M: Klaus Doldinger. B: Winifried Hennig. C: Stefanie Wilke.
D: Mario Adorf, Vadim Glowna, Michael Schweiger, Hans Brenner, Rolf Zacher, Akim Ahrens, Carola Wittmann, Doris Dörrie, Eberhard Hauff, Karl Obermayr.
P: Eberhard Junkersdorf - Bioskop-Film/WDR.

Reinhard Hauff hat in diesem Film Erfahrungen verarbeitet, die er beim Drehen von PAULE PAULÄNDER gemacht hat. Hauff hat in jenem Film weitgehend mit Laiendarstellern gearbeitet, die ihre eigene Situation in einen Spielfilm einzubringen hatten. Dies hat, insbesondere bei Paule, der in

PAULE PAULÄNDER Stationen seiner "schwierigen Jugend" nocheinmal durcherlebt, die nach fiktivem Drehbuch dann in eine Emanzipationsbewegung münden, einiges ins Rollen gebracht, hat bei Paule Erwartungen in den Filmemacher geschürt, mit denen sich der Regisseur nach Abschluss der Dreharbeiten plötzlich konfrontiert sieht.
DER HAUPTDARSTELLER beginnt da, wo die Arbeiten zum vorangehenden Film beendet werden. Paule reisst zu Hause aus und setzt sich dem Filmemacher ins Nest. Dieser hat zwar sowas wie ein soziales Engagement - wie er das dadurch schon bewiesen hat, dass er den Sozial-kritischen Streifen überhaupt drehte -, will aber auf Dauer doch eher gute Filme machen, als sich mit Sozialfällen herumzuschlagen. Der Konflikt ist vorprogrammiert - was der Filmemacher im Vater-Sohn-Verhältnis ins Rollen brachte, rollt nun auch auf ihn zu: Paule erkennt, dass er eigentlich nur für einen Film benützt wurde und beginnt seine Wut aus Enttäuschung, seine Aggression gegen den Film und den Filmemacher zu richten.
Hauff greift im HAUPTDARSTELLER Probleme auf, die sich jedem Filmemacher, der mit Laien arbeitet, stellen, er deutet die Verantwortung an, die ein Filmemacher mit seinem Eingriff in das Leben anderer Leute übernimmt, zeigt aber auch die Problematik des Filmemachers, der nicht nur erfundene Geschichten erzählen will.
Antworten auf die aufgeworfenen Fragen zu geben, überlässt Hauff dem Zuschauer - vorschnelle Antworten würden sich die Sache auch zu einfach machen. (-an)

SHOW PEOPLE

USA 1928

R: King Vidor. S: Agnes Christine Johnstone, Laurence Stallings. K: John Arnold. B: Cedric Gibbons Zwischentitel: Ralph Spence. Kostüme: Henrietta Frazer.
D: Marion Davies, William Haines, Dell Henderson, Paul Ralli, Tenen Holz, Polly Moran und King Vidor, John Gilbert, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Renée Adorée, Louella Parsons, Estelle Taylor, Norma Talmadge, Norman Z. Leonard.

Peggy Pepper (Marion Davies) hat es sich, sowohl mit der moralischen wie auch der handfesteren Unterstützung ihres Vaters, in den Kopf gesetzt, ein Filmstar zu werden. Die beiden sind naiv genug, darüber zu staunen, dass man in der Filmstadt auch noch andere Sorgen hat, als ihre plötzliche Ankunft würdig zu begehen.
Billy Boone (William Haines), der in den Comet Studios Slapstick macht, hat ein Herz für die beiden - und ein Auge auf Peggy - und vermittelt ihr eine Chance bei seinem Regisseur. Peggy, die von ihrem Auftritt ganz andere Vorstellungen hat, reagiert sehr "natürlich" und deshalb überzeugend auf die Streiche, die ihr die Komödianten spielen: sie wird engagiert. Zunächst traurig, nicht mit ihrer dramatischen Kunst glänzen zu dürfen, entscheidet sie schliesslich, dass es besser sei wenigstens Slapstick, als gar keine Filme zu machen - und wird zum neuen Publikumsliebling. Charlie Chaplin (himself) bittet sie nach der Vorstellung um ein Autogramm.
Zu Berühmtheit gelangt, lassen sich auch ihre alten Träume verwirklichen, Peggy wechselt zu den MGM-Studios, pflegt ihre dramatischen Fähigkeiten,

macht jetzt in "Filmkunst" und nennt sich ab sofort Patricia Peppoire. Ihr neuer Leinwandpartner ist der geschleckte André, der sich auch "Le Compte D'Avignon" nennt. Der Spass ist vorbei, dafür sind Allüren erlaubt und gefragt. Aus dem Publikumsliebling ist ein manierierter Filmstar geworden, der die Zuschauer zum gähnen reizt. - Aber Billy Boone wird sie retten.
Ausser Charlie Chaplin haben noch andere Stars dieser Jahre einen persönlichen Auftritt in SHOW PEOPLE - Douglas Fairbanks, William S. Hart, um nur zwei zu nennen. Es gibt auch eine Szene, in der Marion Davies als Peggy Pepper Marion Davies als Marion Davies sieht und die Schultern zuckt. King Vidor ist in der Schlusszene auch selbst dabei zu sehen, wie er eine Szene mit den Darstellern Haines und Davies inszeniert für ein Epos, das im ersten Weltkrieg spielt (- ich vermute BIG PARADE).
Glücklicherweise gibt es von SHOW PEOPLE - anders als bei vielen Hollywoodfilmen aus den zwanziger Jahren - immer noch gute Kopien, womit der Film weiterhin zugänglich bleibt. (-an)

NICKELODEON

USA/England 1976

R: Peter Bogdanovich. S: W. D. Richter, Peter Bogdanovich. K: Laszlo Kovacs (Metrocolor). M: Richard Hazan. B: Richard Berger. A: Darrell Silvera. C: William Carruth.
D: Ryan O'Neal, Burt Reynolds, Tatum O'Neal, Brian Keith, Stella Stevens, John Ritter Jane Hitchcock, Jack Perkins, Brian James, Sidney Armus, Harry Carey Jr., James Best.
P: Irwin Winkler/Robert Chartoff - Columbia/Britishlion/EMI

Der Titel verrät bereits, mit welcher Thematik sich der passionierte Kinogänger Bogdanovitch in seinem achten Werk für einmal ganz direkt beschäftigen will. Während Filmgeschichte sonst bei ihm immer in Form von Zitaten und Hommagen ihren Niederschlag fand, knüpft er hier an die Tradition der ersten amerikanischen Kinoindustriephase an, jener der NICKELODEONs.
In den Spielstätten der frühesten Kinozeit - den Odeons - wurden in laufend wechselnden Programmen kurze und auch längere Filmchen für einen Nickel gezeigt. Klein- und Kleinstproduktionen schossen damals wie Pilze aus dem Boden, überall wurden Kulissen aufgestellt und einzelne Equipen drehten fast täglich einen neuen Streifen in den Kasten. Auf diese Art setzte natürlich bald schon ein harter Konkurrenzkampf ein, man begab sich - wie Bogdanovicht es einmal ausdrückte - auf die letzte Eroberungsreise nach dem Goldrausch.
Das dies eine herrliche Szenerie und viel Stoff für eine nachträgliche filmische Bearbeitung liefern kann, liegt auf der Hand. Bogdanovitch hat es verstanden, auf diesem historischen Hintergrund eine herrlich-nostalgische Geschich te aufzubauen, ohne sich dabei allzugross um Faktizität zu kümmern: Stimmung ist wichtig. Zudem bietet sich ihm die Möglichkeit zahllose Register der Slapstick- und Stummfilmzeit zu ziehen. Filmgeschichte wiedergegeben und neu geschaffen in einem. Man erlebt unter anderem die Uraufführung von Griffith' BIRTH OF A NATION, der ausschnittsweise unter dem Titel "The Clansman" eingebaut ist, und eine Figur in Bodanvi chs Film wiederholt dabei teilweise ein Zitat von ihm, indem sie nach der Vorführung sagt, der beste Film sei nun gemacht worden. (-gg)

THE BAD AND THE BEAUTIFUL USA 1953

R: Vincente Minnelli. S: Charles Schnee. K: Robert Surtees. M: David Raksin. B: Cedric Gibbons, Edward Carfagno. C: Conrad A. Nervig.
D: Kirk Douglas, Lana Turner, Walter Pidgeon, Dick Powell, Barry Sullivan, Gloria Graham, Gilbert Roland, Leo G. Carroll, Vanessa Brown, Paul Stewart, Sammy White, Elaine Stewart, Jonathan Cott, Ivan Triesault, Kathleen Freeman, Marietta Canty, Steve Forrest, Ned Glass, Peggy King.
P: John Houseman - MGM

Der Film untersucht, wenn man so will, die Beziehung zwischen Privat- und Berufsleben. Ein Drehbuchautor, ein Regisseur und eine Schauspielerin beklagen sich alle, dass sie sich auf privater Ebene durch die Machenschaften ihres ruchlosen Produzenten (Kirk Douglas) betrogen fühlen. Zu dessen Verteidigung wird vorgebracht, dass sie alle in ihrer beruflichen Karriere nicht soweit gekommen wären, hätten sie sich nicht mit ihm zusammengetan. Das Privatleben, so scheint es, lässt sich von einer Karriere im Filmgeschäft nicht trennen, nicht losgelöst betrachten und es scheint auch nicht möglich, DIE Wahrheit aus einer komplexen Aufeinanderfolge von Ereignissen herauszufiltern.
Diese Thematik wird indirekt noch dadurch variiert, dass für die Rollen Anleihen bei den verschiedensten Hollywood-Legenden gemacht wurden. "Die Hauptfigur setzt sich aus vielen Vorbildern zusammen - Val Lewton inspirierte uns für jene Szene, in der Kirk Douglas hervorstreicht, dass Terror viel schrecklicher wirkt, wenn die "Quelle" der Beunruhigung nicht gezeigt wird, von David O. Selznick lässt sich manch anderes ableiten", sagte Vincente Minnelli selbst dazu.
In Minnellis Film wird das Leben so dargestellt, dass es das Kino nachahmt - als Beispiel sei auf die Szene verwiesen, wo Dick Powell, ein Schriftsteller der mit Hollywood zu tun hat, seine Frau (Gloria Grahame) küsst, die ihrerseits in die "Filmszene" geraten ist: sie wendet sich ab, setzt sich in Pose und führt die Umarmung im traditionellen Hollywood-Stil aus.
Jean Negulesco hat einmal hervorgehoben, dass Minnelli mit dem Auge eines Malers inszeniert, während Shirley MacLaine verärgert darauf hinwies, dass Minnelli jedem Stückchen Dekor dieselbe Aufmerksamkeit zukommen lasse, wie den Schauspielern. Diese Liebe zum Detail und zum Künstlichen gilt es bei Minnelli zu beachten, sie macht aus THE BAD AND THE BEAUTIFUL auch einen der auserlesensten Hollywood-on-Hollywood Filme. (er)

THE LEGEND OF LYLAH CLARE USA 1968

R. und P: Robert Aldrich. S: Hugo Butler, Jean Rouverol. K: Joseph Biroc (Metrocolor). M: Frank DeVol. B: George W. Davis, William Glasgow. C: Michael Luciano.
D: Kim Novak, Peter Finch, Ernest Borgnine, Milton Selzer, Rosella Falk, Gabriele Tinti, Valentina Cortese, Jean Carroll, Michael Murphy, Lee Meriwether, James Lanphier, Nick Dennis, Dave Willock, Coral Browne, Ellen Corby, George Kennedy, Dick Miller.
P: Associates and Aldrich - MGM

Robert Aldrich hatte sich bereits 1955 - wenn auch nur am Rande - in THE BIG KNIFE gegen Machenschaften Hollywoods gewendet. In seiner LEGEND

OF LYLAH CLARE ist die Attacke gegen die allmächtige Filmstadt viel klarer und zielbewusster geworden. Hier spielt er nur so mit diversen alten Mythen, vor allem mit der Sternberg-Dietrich-Liaison. Im einzelnen aber soll THE LEGEND OF LYLAH CLARE angeblich auf dem erfolgreichen Versuch Cohns (Harry Cohn, Produzent, Präsident und Produktionschef der "Columbia Pictures") basieren, Kim Novak als Star zu lancieren und damit seinen ersten Erfolg auf diesem Sektor - Rita Hayworth hatte er zu Starruhm verholfen - zu wiederholen - wobei Ernest Borgine, in der Rolle des Studioboss, den hervorragend - bösartigen Hollywood - Tycoon abzugeben hat und Kim Novak, als Lylah Clare, ihre interessanteste Rolle, die sich an ihrer eigenen Karriere orientierte, findet. Als Handlung: Ein legendärer skrupelloser Regisseur (Peter Finch) wird mit der ~~mit der~~ Chance, seinen grossen längst verstorbenen Star Lylah noch einmal auferstehen zu lassen, aus der altersbedingten Zurückgezogenheit gelockt. Sein Studioboss (Ernest Borgine) und der Mitleid erheischende krebskranke Produzent (Milton Selzner) wollen, dass er mit Lylah Clare, die früher seine Filme erfolgreich zierte, einen weiteren Streifen macht.
Aldrichs Vision seines Hollywood ist merkwürdig roh und romantisch in einem. Er trifft die Film-Stadt aus sich selbst heraus und schafft gleichzeitig auch eine Kritik an all den damals modisch gewordenen Star-Bio-Filmen. MGM hatte THE LEGEND OF LYLAH CLARE seit seiner Entstehung (1968) immer zu unterdrücken versucht, während Aldrich selbst - endlich konsequent - noch im selben Jahr ein eigenes, unabhängiges Studio eröffnete.

(-le)

FEDORA

USA 1978

R: Billy Wilder. S: Billy Wilder, I.A.L. Diamond (nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Thomas Tryon in dessen Buch "Crowned Heads"). K: Gerry Fisher (Eastmancolor) M: Miklos Rozsa. B: Alexander Trauner, Robert André. C: Frederic Steinkamp, Stefan Arnsten.
D: William Holden, Marthe Keller, Hildegard Knef, José Ferrer, Frances Sternhagen, Mario Adorf, Stephan Collins, Henry Fonda, Michael York, Hans Jaray, Gottfried John Arlene Francis, Jacques Maury, Christine Müller, Ellen Schwiers, Ferdy Mayne, Peter Capell.
P: Billy Wilder/I.A.L. Diamond - N.F. Geria II Filmgesellschaft; Bavaria Atelier Gesellschaft/Société Française de Production.

Billy Wilders Alterswerk FEDORA lebt nicht von seiner schwachen Geschichte, die letztlich nicht mehr - eher schon weniger - ist, als ein Remake seines SUNSET BOULEVARD. Was denn an FEDORA zu interessieren vermag, ist seine Konstruktion, die auf einem kühnen Drehbuch Wilders beruht, entstanden nach der Gleichnamigen Story aus "Crowned Heads" vom Thomas Tryon. Im Uebrigen behandelt er die Thematik des Altstars, der noch einmal aus der Mottenkiste Hollywoods hervorgekramt werden soll, um letzlich - wie Gloria Swanson in AIRPORT 75 - die Vergänglichkeit von Filmschönheiten auf der Leinwand zu verkörpern.
Die abgetretene Diva Fedora (Marthe Keller - in ihrer ganzen Unmöglichkeit) wird von einer polnischen Gräfin (Hildegard Knef) und deren Hausdok-

tor (José Ferrer) auf einer unbewohnten griechischen Insel vor der Weltöffentlichkeit versteckt. Ein freier amerikanischer Produzent (William Holden, der vor Jahren einmal mit der Film-Schönen zu tun gehabt haben will, stöbert sie in ihrem Exil auf, versucht krampfhaft den erloschenen Stern noch einmal zum erglühen - lies: vor die Kameras - zu bringen. Er unterliegt dabei, wie übrigens auch der Zuschauer, einer Täuschung, die ihn am Schluss seinen Tatendrang doch eher bereuen lässt.
Wilder treibt in diesem bisher letzten Film seine bewährte Voice-Over-Narration, die er keinem geringeren als Akira Kurosawa "abgeguckt" hat, weiter denn je. So gibt es in FEDORA nicht mehr nur Rückblenden, der ganze Film an sich ist bereits heraufgeholte Vergangenheit, in der er dann - so zusagen im zweiten Grad - erneut wieder Rückblenden einzubauen weiss, um ganz am Schluss den Zuschauer wieder in die Gegenwart zurückzuführen. Eine Kunst, die Wilder wahrlich versteht, auch wenn sie hier teils der nicht allzu überzeugenden Geschichte, vor allem aber den dürftigen darstellerischen Leistungen zum Opfer fällt. (-gg)

LA SIGNORA SENZA CAMELIE

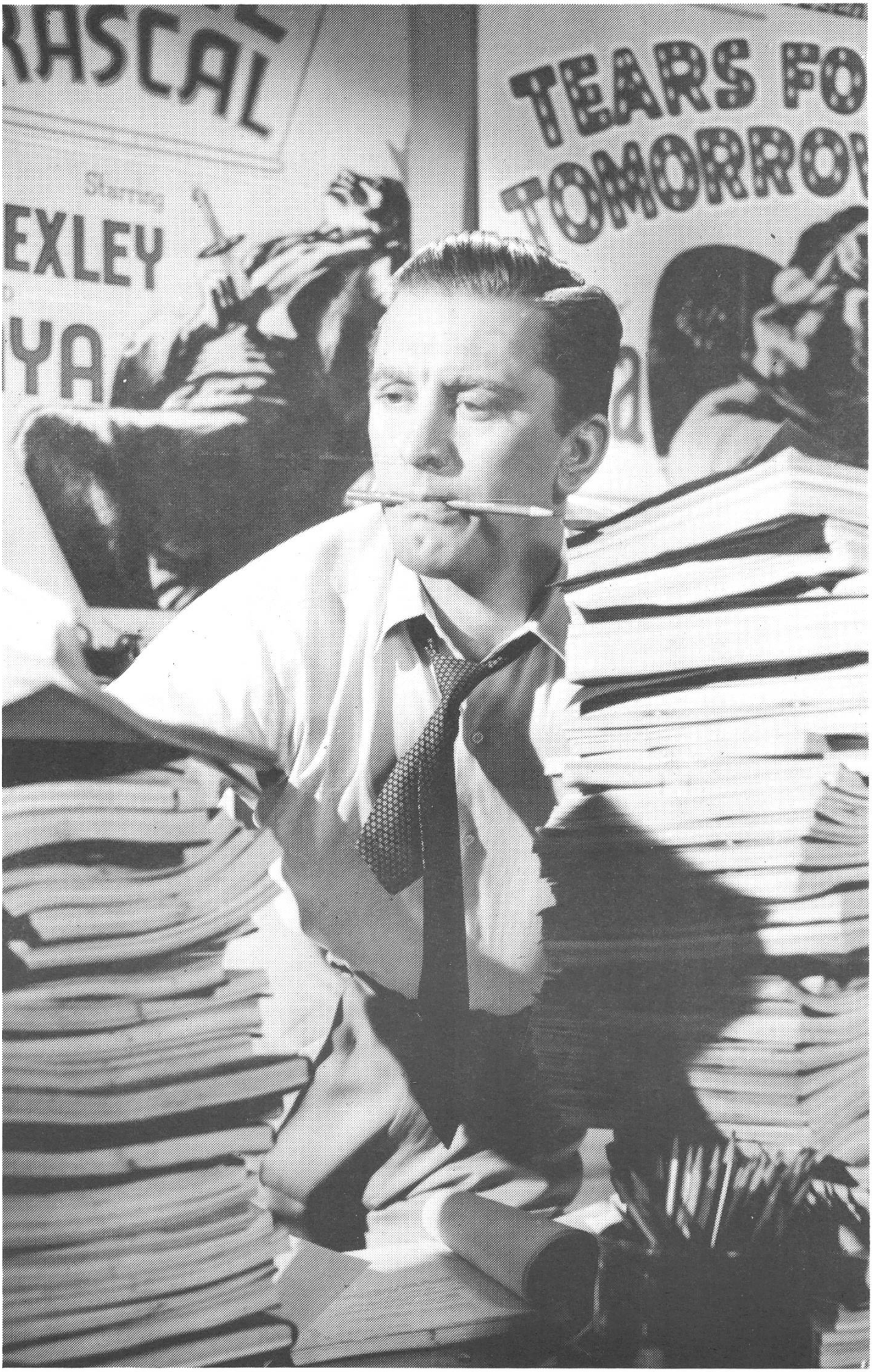
Italien 1952

R: Michlangelo Antonioni. S:,Dialog: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P.M. Pasinetti, K: Enzo Serafin. M: Giovanni Fusco. B: Gianni Polidori.
D: Lucia Bosè, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Alain Cuny, Monica Clay, Enrico Glori,
P: Domenico Forges Davanzati - Enic

Wie schon in seinem Spielfilmerstling CRONACA DI UN AMORE (1950) lässt Michelangelo Antonioni auch in LA SIGNORA SENZA CAMELIE Lucia Bosè die Hauptrolle spielen - in beiden Fällen stellt diese Tatsache allein schon ein Erlebnis dar, denn sie hat, wie Freddy Buache dies einmal treffend formulierte, "durch die Kamera Antonionis die Magie der Divas wiedergefunden und gleichzeitig die Hexerei der Louise Brooks".
Doch nicht nur die Bosè ist es, die diesen frühen Film Antonionis sehenswert macht; noch bevor er mit IL GRIDO (1957) und L'AVVENTURA (1960) endlich die ihm gebührende Anerkennung fand, legt er hier schon wesentliche formale Konstanten, aber auch thematische Schwerpunkte seines Schaffens fest. Mit LA SIGNORA SENZA CAMELIE entmystifizierte Antonioni die Filmwelt in einer Art, die bei Publikum und Kritik auf wenig Gegenliebe stossen konnte. Er stellt einen Publikumsliebling in seinem falschen Glanz und der Schein-Glückseligkeit bloss. Er erzählt - wenn auch nicht ohne Schwächen - von einer Frau, der Verkäuferin Clara (Lucia Bosè), die zu einem Filmstar geworden , nach einem ambitionierten Misserfolg, Kitschrollen zu spielen hat. Diesem filmischen Strip fallen Mechanismen der Filmindustrie wie Verhaltensmuster der italienischen Mittelklasse gleichsam zum Opfer. In der bei Antonioni ohnehin immer bemerkenswerten Schlussequenz des Filmes sagt ein Produzent in der regennassen, düsteren Szenerie der römischen Cinécittà zu Clara, vor einer Herde zusammengetriebener Komparsen:"Das ist dein Reich und dort sind deine Sklaven." Zuvor hat er sie einen Vertrag unterschreiben lassen für einen Streifen mit dem (ironischen) Titel: " La schiava delle Piramidi", (Die Sklavin der Piramiden). (-gg)

TELEFONI BIANCHI

THE LAST TYCOON



THE BAD AND THE BEAUTIFUL

AMATOR

Polen 1979

R: Krzysztof Kieslowski. S: Kr. Kieslowski, Jerzy Stuhr. K: Jacek Petrycki (Farbe) M: Krzysztof Knittel.
D: Jerzy Stuhr, Malgorzata Zabkowska, Ewa Pokas, Stefan Czyzewski, Jerzy Nowak, Tadeusz Bradecki.

Filip Mosz (Jerzy Stuhr) ist der Held in Krzysztof Kieslowskis polnischem Aufsteller-Film AMATOR, dem jüngsten Werk der Reihe des Filmpodiums. Nicht erst die aktuellen politischen Ereignisse machten dieses an sich kleine Werk zu einem Meisterstück des feinfühligen, scharfsinnigen Kinospiels. "Film" wird Filips grosse Liebe und als solche von ihm - und Kieslowski - reflektiert, mit all ihren Freuden und Leiden.
Eigentlich war es die Geburt seiner Tochter, die Filip veranlasst hat, eine eigene Kamera zu kaufen. Er wollte die Entwicklung des Kindes von den ersten Tagen an festhalten. Bald schon merkt er aber, dass er durch die Linse seine nähere und weitere Umgebung unter die Lupe nehmen kann, dass er dabei Dinge entdeckt, die ihm bisher verschlossen waren und die er jetzt aufzeichnen will. Bei einem Firmen-Jubiläum wird er zum ersten Mal 'öffentlich' aktiv. Seine gefundenen Sujets erhalten im späteren filmischen Ablauf ihren Eigenwert, zur Freude der Arbeitskollegen, weniger zu der des Direktors. Parallel mit der in beträchtlichem Ausmass zunehmenden öffentlichen Anerkennung verläuft für Filip die familiäre Trennung, von der er fürs erste eigentlich nicht viel mitkriegt. Seine Frau ist alles andere als daran interessiert, in seiner Kinowelt irgendeine Nebenrolle spielen zu müssen: sie verlässt ihn. Doch nicht genug damit. Als direkte Folge der verschiedenen Filme, die Filip in kurzen Abständen realisiert hat, wird seinem engsten Freund gekündigt. Hier beginnt Filip zu begreifen, dass die moralischen Kosten seiner endgültig öffentlich gewordenen Tätigkeit ziemlich hoch sind, er erkennt aber auch, dass er nicht mehr einfach zu seinem früheren Leben zurückkehren kann, denn er hat inzwischen gelernt, Dinge zu erkennen und zu sehen. Am Schluss richtet er deshalbt die Kamera gegen sich selbst - was sich, aufgeschrieben, anhört wie ein Krimi-Ende, aber durchaus optimistisch gedacht ist.

Kieslowski bezeichnete seinen Film in einem Interview als "reine Fiktion", wobei er hinzufügte, dass auch er selbst viele Erfahrungen habe machen müssen, die jetzt sein Filmheld macht. Nach genaueren Fragen konkretisiert er: "Alle Dokumentarfilme, die der Filmautor in meinem Film AMATOR dreht, wollte ich selbst einmal drehen." Es sei dann nicht dazu gekommen, "weil es mir nicht erlaubt wurde." So hat Kieslowski zu allem durch die Hintertür des Kinofilms nachträglich seine Amateur-Film-Träume verwirklichen können - in einer fiktionalen Handlung eingebettet, sind sie offensichtlich erlaubt.

AMATOR ist ein herrlicher Film über die Passion eines Film-Amateurs geworden, der mit Hilfe seiner Kamera erst die Umwelt entdeckt, in einer Weise, die mir durchaus vergleichbar scheint mit der des Pipe in den PETITES FUGUES. Es ist gleichzeitig aber auch ein Film über das (Dokumentar-) Filmschaffen überhaupt geworden, über Funktionen, die dieses im Amateur- wie im professionellen Bereich haben kann und könnte. (gg)

TELEFONI BIANCHI

Italien 1975

R: Dino Risi. S: Ruggero Maccari, Dino Risi, Bernardino Zapponi. K: Claudio Cirillo (Farbe). M: Armando Trovaioli. B: Luciano Ricceri. C: Alberto Gallitti.
D: Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Agostina Belli, Cochi Ponzoni, Maurizio Arena, Willam Berger, Lino Toffolo, Paolo Baroni, Dino Balduzzi, Marcella Fusco, Carla Terlizzi, Eleanora Morana, Laura Trotter

In seinem 34. Film beschäftigte sich Dino Risi einerseits mit einer Zeit des italienischen Kinos, deren melodramatische Streifchen später das Attribut "Telefoni bianchi" bekamen und deren Ende er selbst noch miterlebte: mit der Kinowirtschaft Mussolinis. Auf der individuelleren Ebene behandelt er den Aufstieg einer norditalienischen Bauerntochter, die von ihrer besorgten Mutter vor der Abreise aus Venedig noch den Wahlspruch "Lieber Hure als Sklavin" mit auf den Weg nach Rom bekommt. Während der Verlobte Marcellas (Agostina Belli) den Faschismus auf diversen Schlachtfeldern ausser Landes erleben darf, schläft sie sich in der Hauptstadt rasch vomStarlet zur Diva hoch, zu guter Letzt unter der Protektion des Duce personalmente. Zwar angelt sie sich auf diese Art auch noch den Leinwandhelden, von dem sie in jungen Tagen kaum zu träumen gewagt hätte, doch wird ihr bald schon bewusst, dass Geld allein halt auch nicht glücklich macht. Sie träumt wieder vom Bräutigam und von vergangenen Zeiten.
Risis Film ist - ähnlich wie PROFUMA DI DONNA - eine nicht ungelungene Mischung aus Melodrama, Komödie und bissiger Satire. Er vermag zwar nur ein wenig an der Oberfläche des angeprangerten Systems zu kratzen und verfällt letzlich der von diesem ausgehenden Faszination selbst. So bleiben die darstellerischen Leistungen der Agostina Belli und des Vittorio Gassman, die den Film auf jeden Fall retten. (-le)

OTTO E MEZZO

Italien 1962

R: Federico Fellini. S: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, Tullio Pinelli.
K: Gianni Di Venanzo. M: Nino Rota. B: Piero Gherardi. C: M. Cattozzo.
D: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto Annibale Ninchi.
P: Rizzoli - Cineriz.

Sieben Filme und zwei Viertelfilme hatte Federico Fellini bereits gedreht, als er 1962 den "achteinhalbten"unter eben diesem Arbeitstitel in Angriff nahm. Er ist dabei geblieben, OTTO E MEZZO entstand, und damit jener Film, über den Truffaut ein Jahr später schrieb: "Die Filme über Medizin ärgern die Mediziner, die Filme über die Luftfahrt regen die Flieger auf, aber Federico Fellini ist es mit 81/2, der die schwierige Schwangerschaft eines Regisseurs vor Drehbeginn zum Thema hat, gelungen, die Filmleute restlos glücklich zu machen." - Film über Film, nicht als Metafilm, aber als geleb-

te schöpferische Tätigkeit und, im Falle Fellinis, als Bewältigung einer Schaffenskrise durch die Darstellung ihrer selbst.
Im Mittelpunkt steht der 43-jährige Regisseur Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), der einen neuen Film vorbereitet, ohne dass er über dessen Inhalt genauere Auskünfte geben könnte. Auf Anraten seines Arztes zieht er sich zur Erholung in ein Thermalbad zurück, wo er, von Erinnerungen und Erfolgsängsten verfolgt, weiter an den Vorbereitungsarbeiten für sein neues Werk schafft. Aus der benötigten Ruhe wird allerdings nichts. Im Traum begegnet er seiner Mutter, dem Vater, im Tagtraum der schönen Claudia (die schöne Claudia Cardinale), einem jungen Mädchen, das sich später als berechnende Schauspielerin entpuppt. Sein Produzent (Guido Alberti) drängt ihn zur Eile, die ersten Bauten stehen schon und die eintreffenden Schauspielerinnen wollen etwas über ihre Rollen wissen. Die permanente Erstickungsgefahr, die sich in der Autometapher der Eingangssequenz angekündigt hatte, wird Wirklichkeit, alle erwarten etwas.
Carla (Sandra Milo), Guidos Geliebte, und Luisa (Anouk Aimée), seine Frau, reisen ihm nach; die eine beschränkt, mit grossem Hintern, die andere umso intellektueller. In nächtlichen Hotelzimmergesprächen wird klar, dass auch Guidos Ehe ihre Krise durchlebt. Die Diskussionen mit dem Schriftsteller und Kritiker Carini (Jean Rougeul) nehmen alle Vorwürfe, die der in Vorbereitung begriffene Film ernten könnte, vorweg - und überhaupt wissen alle anderen besser, wie man seinen Film macht.

Immer schwieriger wird es indes für den Zuschauer, Realität und Traumwelt, Film und Vision auseinanderzuhalten. Die Grenzen sind endgültig aufgehoben, man wird vom Strom der Bilder erfasst und mitgerissen, ohne dass man sich seiner erwehren könnte - und wollte. Fellini selbst meinte dazu:
"Guido erlebt, was ich heute selbst auch erlebt habe. Aus alldem lässt sich der Schluss ziehen, dass man sich nicht darauf versteifen soll, die Dinge zu verstehen, sondern man muss versuchen, sie zu fühlen, sich ihnen hinzugeben."
Während Guido seine Krise durchlebt, ohne am Ende einen Film gemacht zu haben - seine Realisierung bleibt nach einer phantastischen Endsequenz offen -, hat Fellini seinen Film gedreht: OTTO E MEZZO. - Woody Allen hat inzwischen mit seinen STARDUST MEMORIES weniger überzeugend Aehnliches versucht.

(-gg)

THE LAST TYCOON

USA 1976

R: Elia Kazan. S: Harold Pinter (nach dem Roman von F. Scott Fitzgerald). K: Victor J. Kemper (Technicolor). M: Maurice Jarre. B: Gene Callahan, Jack Collis. C: Richard Marks.

D: Robert De Niro, Tony Curtis, Robert Mitchum, Jeanne Moreau, Jack Nicholson, Ingrid Boulting, Ray Milland, Dana Andrews, Theresa Russell, Peter Strauss, Tige Andrews, Morgan Farley, John Carradine, Jeff Corey, Diane Shalet, Seymour Cassell, Anjelica Huston, Leslie Curtis.
P: Sam Spiegel / Academy Pictures Paramount

Der Film spielt in der Blütezeit Hollywoods, Mitte der dreissiger Jahre. Vor dem Hintergrund der täglichen Routine in einem der grossen Studios ereignet sich die grosse Romanze: der "Tycoon", allmächtiger Herrscher über sein Filmimperium verliebt sich hoffnungslos in ein unbedeutendes Mädchen, die Engländerin Kathleen, die nur zufällig in sein Reich geraten ist, und zerbricht an der unglücklichen Liebe.
Der "letzte Tycoon", Monroe Stahr, ist zu grossen Teilen dem Wunderkind und MGM-Produzenten Irving Thalberg nachgebildet. Stahr, von Robert de Niro gespielt, verkörpert noch einen Produzenten der "alten Schule", der sich persönlich um jede Kleinigkeit - vom Drehbuch über die Besetzung bis zur letzten Schraube im Studiodekor unterliegt alles seiner Genehmigung - bei der Produktion eines Films kümmert. Doch hinter ihm drängen sich bereits die neuen Monopolisten, denen es allein um den Profit geht. Sie können einen Produzenten vom Genie eines Stahr nicht mehr gebrauchen und nützen dessen kleinste Schwäche rücksichtslos aus.
THE LAST TYCOON erlaubt Elia Kazan, in greifbaren und klischeehaften Bildern zu zeigen, was er sich unter amerikanischem Kino vorstellt. Dabei standen dem Altmeister offensichtlich Mittel zur Verfügung, die es ihm erlaubten, auch Nebenrollen mit grossen Namen zu besetzen - so versprühen etwa Jeanne Moreau und Tony Curtis als Stars Glamour und ein wenig Hysterie in und bei der Betrachtung der Ausschnitte des Films im Film. (er)

LE MEPRIS

Frankreich/Italien 1963

R. und S: Jean-Luc Godard (nach dem Roman von Alberto Moravia). K: Raoul Coutard (Eastmancolor). M: Georges Delerue. C: Agnès Guillemot, Lila Lakshmaman.
D: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang, Georgia Moll, Jean-luc Godard, Linda Véras.
P: Georges de Beauregard, Carlo Ponti, Joseph E. Levine

Der amerikanische Produzent Prokosch, der wie viele Amerikaner zu der Zeit in Rom produziert, ruft den Autor Paul Javal (Michel Piccoli) zu Hilfe, weil nach seiner Meinung sein Regisseur (Fritz Lang als Fritz Lang) einen kommerziell nicht tragbaren, völlig altmodischen Odysseus-Film dreht. Javal soll das Drehbuch umschreiben, den Film so aufpolieren, dass er Erfolg bringt. Paul hat nicht gerade grosse Lust am Auftrag, aber was soll's, er braucht das Geld.
Prokosch lädt Javal und seine Frau Camille (Brigitte Bardot) in seine Villa ein. Da sein Sportwagen ein Zweisitzer ist, fährt Paul im Taxi nach und verspätet sich dabei. Jetzt hat Paul plötzlich Probleme mit seiner Frau: Camille verachtet ihn. Paul macht Verbindungen und Querbezüge zwischen dem Stoff, den er zu Bearbeiten hat, und seinem Privatleben, indem er etwa Odysseus als Mann mit Eheschwierigkeiten deutet - und Godards Film über die Verachtung (LE MEPRIS) nimmt diese Bezüge auf.
Godard ist als nervös-zappeliger Regieassistent von Fritz Lang zu sehen, der Kameramann Raoul Coutart fährt mit seinem Aufnahmegerät auf uns Zuschauer zu, Fritz Lang gibt dem Film eine zusätzlich gediegene Note und Jack Palance, als Produzent, muss einem Kulturverständnis Ausdruck geben, wie es Godard einem Hollywood-Produzenten jederzeit zutraut. (er)

SULLIVAN'S TRAVELS

USA 1941

R. und P: Preston Sturges. K: John F. Seitz. M: Leo Shuken, Charles Bradshaw. B: Hans Dreier, Earl Hedrick. C: Stuart Gilmore.
D: Joel Mc Crea, Veronica Lake, Robert Warwick, William Demarest, Franklin Pang - born, Porter Hall, Byron Foulger, Margaret Hayes, Robert Greig, Eric Blore.
P: Paul Jones - Paramount.

John L. Sullivan (Joel McCrea) ein erfolgreicher Komödienfilm-Regisseur, möchte endlich einen sozial engagierten Film über das Leben armer Leute drehen. Um Erfahrungen und eigene Eindrücke über die Armut zu sammeln zieht er los, kommt aber nicht sehr weit, da er überall erkannt und freundlich ins unbeschwerte Leben des Erfolgreichen zurückbegleitet wird. Es bleibt Sullivan nichts übrig, als sich in Hollywoods Kostümabteilung in einen "echten" Tramp zu "verkleiden", damit er eigene Erfahrungen mit der Armut machen kann. Der Witz der Sache ist eigentlich der, dass auch diese Schauplätze der "echten" Unterprivilegiertheit, in die sich Sullivan mit seinenem Hollywoodkostüm hineinschmuggelt, in einem Filmstudio aufgebaut und gestaltet wurden. (Die Werbung wies seinerzeit darauf hin, dass einer der Tramps den Mantel, den Emil Janning in THE WAY OF ALL FLESH getragen hat und den Preston Sturges auch schon in seinem THE GREAT MC GINTY wiederverwendet hatte, trägt.)
Beachtlich ist wie Sturges mühelos von Stil zu Stil wechselt und den Film, im Gewand des "Hollywood on Hollywood" Stoffes, dennoch geschlossen hält. "If ever a plot needed a new twist, this one does" sagt der Regisseur im Film, und der Film - in dem er ja nur eine Rolle spielt - macht es wahr. Bedeutungsschwere Fragen, wie Realismus im Spielfilm, werden da mit einer selbstironischen Leichtigkeit aufgegriffen und vorgeführt, die erstaunlich ist. (Dass die Fragen nicht gelöst werden, liegt in der Natur des Films - aber auch in der Natur der Sache.) (-an)

WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE

Deutschland 1970

R. und S: Rainer Werner Fassbinder. K: Michael Ballhaus (Farbe). M: Peer Raben. A: Kurt Raab. C: Franz Walsch, Thea Eymèsz.
D: Lou Castel, Eddie Constantine, Hanna Schygulla, Marquard Bohm, Rainer Werner Fassbinder, Ulli Lommel, Katrin Schaake, Margarethe von Trotta, Kurt Raab, Ingrid Caven, Harry Baer, Werner Schroeter.
P: Antiteater - X - Film / Nova International Rom

Die heilige Nutte vor der da gewarnt wird ist im Grunde genommen der Film an sich - und dieser Film hier, ist die schonungslose Selbstdarstellung eines Künstlers, der sich selbst als eine Art Vampir sieht, der alle an der Filmherstellung beteiligten restlos für seine Zwecke ausbeutet, aber auch als Sammler und Koordinator wirkt, der die Fähigkeiten der andern, ohne die der Film nicht entstehen könnte, bündelt. Dieses Künstlers Metier, das Filmemachen, ist für ihn eine einzige Prostitution, in die alle, von der Maskenbildnerin bis zum Regisseur, einbezogen sind. Die wechselnden, nicht auf Zuneigung sondern auf Besitzanspruch beruhenden erotischen Verhältnisse sind

deren direkter Ausdruck. Filmen bedeutet da: Ersatzhandlungen vollziehen.
WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE ist der fünfte von sechs Spielfilmen die Fassbinder allein im Jahre 1970 drehte, nachdem er 1969 in die Startlöcher ging und im ersten Jahr seiner Tätigkeit als Spielfilmregisseur gleich vier Filme machte. WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE - ein Schlüsselwerk in Fassbinders Karriere, weil er einen ersten Wendepunkt darstellt - kennzeichnet das Ende des Kollektivs, das sich einst zum "actiontheater" und "antitheater" zusammengefunden und auch das Team der ersten Fassbinderfilme gebildet hatte. Anderseits wird hier eine für Fassbinder neue Souveränität des Inszenierens deutlich, ein Filmstil sichtbar, der sich auch Kamerabewegung und Tiefe des Raumes dienstbar macht.
Diese Wendung wird auch durch einen Bruch in der Figur des Regisseurs-im-Film, Jeff, deutlich: während er in den persönlichen Auseinandersetzungen den hysterischen Ton des Teams aufnimmt, erläutert er dem Kameramann seine Vorstellungen ganz gelassen - als Handwerker, als Profi. (-er)

DER MANN AUS MARMOR

Polen 1976

R: Andrzej Wajda. S: Aleksander Scibor Rylski. K: Edward Klosinski (Farbe). M: Andrzej Korzynski. B: Allan Starski. C: Halina Pugarowa.
D: Jerzy Radziwilowicz, Krystyna Janda, Tadeusz Lomnicki, Jacek Lomnicki, Michal Tarkowski, Mjotr Cieslak, Wieslaw Wojcik, Krystyna Zachwatowicz, Magda Teresa Wojcik.

Als "den kurzweiligsten überlangen Film (161 Minuten)" hatte der "Stern" vor zwei Jahren Andrzej Wajdas MANN AUS MARMOR bezeichnet, ein Werk, für das der polnische Autor immerhin dreizehn Jahre lang gearbeitet hat. Von 1963 an beantragte er Jahr für Jahr eine Genehmigung für sein fertiggestelltes Drehbuch - jedesmal stiess er auf taube Ohren. Damit ist es ihm ähnlich ergangen, wie der Hauptfigur in seinem Film: Die junge Filmemacher in Agniezka (Krystina Janda), die eben die Filmhochschule mit einer Diplomarbeit über die 50er Jahre abschliessen möchte, stösst bei ihren Recherchen auf immer grösser werdende Schwierigkeiten. Anhand eines "Helden der Arbeit" möchte sie für sich und ihre Altersgenossen die Generation ihrer Eltern besser durchleuchten. Das Schicksal des Rekordarbeiters Birkut - des Mannes aus Marmor - liefert ihr (und Wajda) den roten Faden. Der Mann, der einmal in einer Schichtarbeit 30'000 Ziegel verlegt hatte und dafür von der Partei gross gefeiert worden war, fiel später aus unerklärlichen Gründen in Ungnade. Doch die Spuren, denen die Filmemacherin nachgeht, verlaufen, je näher sie der Gegenwart kommen, im Sande. Sein Standbild verstaubt im Abstellraum eines Museums, die Zeitgenossen drücken sich darum, an die Aufbaujahre und deren Methoden erinnert zu werden.
Wajda entwickelt in seinem MANN AUS MARMOR aus Wirklichkeit und Fiktion eine hervorragende Collage, in der er einerseits echte und nachgestellte Dokumente geschickt montiert, anderseits aber auch Einzelschicksale abstrakten politischen Ideologien gegenüberzustellen weiss und damit seinem erklärten Vorbild CITIZEN KANE mehr als gerecht wird. (-le)

Drehbuch zu STARDUST MEMORIES (und 8 1/2)

FILMMACHER IN DER KRISE

Woody Allen hat die europäischen Rechte an seinen Drehbüchern dem Diogenes Verlag überlassen. Dieser brachte inzwischen vier - "Manhatten", "Der Stadtneurotiker" ("Annie Hall"), "Interiors" und "Stardust Memories" - davon, unter dem Titel "Woody Allen Werkausgabe seiner Drehbücher" mit der Nummer detebe 225 (Strich 1 bis 4) heraus.
(Die Reihe Federico Fellini, darunter das Drehbuch zu OTTO E MEZZO, ist bereits 1974, ebenfalls von Diogenes herausgebracht worden.)

> STARDUST MEMORIES ist Woody Allens OTTO E MEZZO
> Time Magazine

> Mann aus dem Publikum: "Ich habe eine Frage an Mr. Roberts. Sollte die Szene im Wachsfiguren-Kabinett zwischen Ihnen und Sandy Bates eine Homage an Vincent Prices Horror-Film THE HOUSE OF WAX sein?"
> Der Mann im Publikum dreht sich im Sessel um und blinzelt dem Mann hinter ihm zu.
> Tony (Mr. Roberts): "Eine Hommage? Nicht eigentlich. Wir haben die Idee ganz einfach geklaut."
> Szene aus STARDUST MEMORIES

Filmemacher in der Krise. Der eine heisst Guido, wird von Marcello Mastroianni dargestellt und ist in Federico Fellinis OTTO E MEZZO anzutreffen. Der andere heisst Sandy Bates, wird von Woody Allen dargestellt und ist in Woody Allens STARDUST MEMORIES anzutreffen.
In vielen Besprechungen von STARDUST MEMORIES wurde OTTO E MEZZO erwähnt. Ich weiss nicht, was Woody Allen, gefragt ob es sich um eine Hommage an Fellinis OTTO E MEZZO handle, antworten würde. Ganz einfach geklaut ist es nicht, aber ich würde doch weiter gehen, als die beiden Filme nur lose, so vom Thema her, zu vergleichen, ich würde STARDUST MEMORIES als eigentliches Remake von OTTO E MEZZO bezeichnen - von mir aus ein sogenannt kongeniales.
Guido hockt hinter einer Fensterscheibe, in einer Autokolonne eingeklemmt, fühlt sich von den Leuten in den andern Wagen beobachtet, es wird ihm mulmig, er will raus; Sandy hockt hinter einer Fensterscheibe, in einem Eisenbahnwagen, der nicht fahren will, fühlt sich von den Leuten in den andern Coupes beobachtet, es wird ihm mulmig, er will raus - Guido erwacht aus einem Alptraum, der Arzt schickt ihn in die Kur: "Ihr Organismus ist etwas erschöpft", bei Sandy bricht der Film ab, die Presseagentin schickt ihn

auf eine Veranstaltung, die zu seinen Ehren durch geführt werden soll, der Anwalt meint: "Die gute saubere Meeresluft" und der Arzt: "Hier haben Sie Valium".
Und das ist erst der Anfang.
Guido setzt sich mit den Frauen seines Lebens auseinander, der Ehefrau, der Geliebten, begegnet seiner Mutter, in Visionen und Träumen durchlebt er Stationen seiner Kindheit und bereitet nebenher seinen neuen Film vor. Sandy setzt sich mit den Frauen seines Lebens auseinander, der Ex-Frau, der Geliebten, begegnet seiner (Film-)Mutter, in Visionen und Träumen kommt seine Kindheit hoch und nebenher versucht er seinen neusten Film umzuarbeiten.
Guido wird gefragt: "Wieder ein Film ohne Hoffnung?" Sandy wird gesagt: "Wir mögen deine Filme. Vor allem die frühen lustigen".
Auf einer Wiese, wo so eine Raumraketenrampe als Dekor für den kommenden Film aufgebaut ist, soll sich Guido der Presse stellen. Er wird von Fragen bestürmt, verkriecht sich unter den Tisch, der Presseagent reicht ihm eine Pistole und Guido erschiesst sich damit.
Auf einer Wiese gehen Ballons mit Wesen von einem andern Planeten nieder. Eine Gruppe neugieriger Fragesteller bedrängt Sandy. Ein Mann kommt auf ihn zu: "Hören Sie, Sie sind mein Idol", der Mann zieht einen Revolver und erschiesst Sandy.
Guido "erlebt" den Himmel als Harem, wo alle seine Frauen versammelt sind, Sandy sieht sich nach seinem Ableben in eine Vorführung des Films "Die Erschaffung des Alls" in dem er die Rolle von Gott spielte und einen Oscar dafür gewann, geworfen.
Gerne würde man Filme, die sich so nahe kommen, genau miteinander vergleichen. Allerdings gelingt es der Erinnerung leicht, dem Erinnernden bei solchen Versuchen zum Vergleich wiederholt Schnippchen zu schlagen. Die Filme hervorholen und "nachschlagen" ist den wenigsten möglich - um so dankbarer greift man zu den Drehbüchern, die in Buchform erschienen sind. Der Glücksfall, STARDUST MEMORIES und OTTO E MEZZO im selben Verlag - denkste! Die beiden Bücher sind nach ganz verschiedenen Prinzipien aufgebaut: "Stardust Memories" enthält das Transscript - gewissermassen eine Abschrift - des fertigen Films, "Otto e mezzo" das "echte" Drehbuch, vom ersten bis zum definitiven Entwurf, der sich im Laufe der Dreharbeiten doch noch stark verändert hat, ein Manusscript also, das erheblich vom fertigen Film abweicht. Bei der genaueren Lektüre und beim Vergleich der beiden Bücher wird einem so richtig bewusst, wie wichtig, notwendig und sinnvoll beide Formen sind.
Schade nur, dass die jeweils andere Form im gleichen Buch zum selben Film auch noch realisiert wurde.

Walt R. Vian

Woody Allen, "Stardust Memories" detebe 225/4 Drehbuch, aus dem Amerikanischen von Hellmuth Karasek und Armgard Seegers, mit 30 Fotos, ca 150 Seiten, Diogenes Verlag Zürich, 1981.
(Aus der Reihe: Woody Allen, Werkausgabe seiner Drehbücher)
Federico Fellini, "Otto e mezzo" detebe 55/III Idee und Drehbuch, mit 50 Fotos, ca. 170 Seiten, Herausgegeben von Christian Strick. Diogenes Verlag Zürich, 1974
(Aus der Reihe: Federico Fellini, Werkausgabe)

OTTO E MEZZO

STARDUST MEMORIES

BELLISSIMA

ANATOMIE EINER HUNGERSNOT

Luchino Visconti
BELLISSIMA

DER FALSCHE WEG ZUM BESSEREN LEBEN

Endlich gelangt BELLISSIMA wieder in unsere Kinos: einer der schönsten Filme mit Anna Magnani und ein für Luchino Visconti ungewöhnlich humorvoller, volksnaher Film. 1951 zwischen LA TERRA TREMA und SENSO entstanden, erzählt er mit sprühender Vitalität vom Traum einer Arbeiterfrau, das Kino möge ihre Tochter entdecken und ihr zu einer besseren Zukunft verhelfen. Visconti entlarvt das Ganze als kleinbürgerliche Illusion: ironisch und gefühlsstark, unbeschönigt und doch liebevoll.
BELLISSIMA ist Kino, wie es heute kaum noch gemacht wird und werden kann. Viscontis Abrechnung mit Filmindustrie und Kinotraum, seine nuancierte Kritik am zu Ende gehenden Neorealismus, seine Sympathie - und sein genauer Blick - für Nöte, Irrwege und Stärke des einfachen Volkes verbinden so ziemlich alles, was das Publikum wünscht: das Publikum vom Samstagabend und jenes der Intellektuellen, das Publikum, das Schauspieler und Emotionen liebt, und jenes, das gerne auch den Raum hinter dem Geschehen erforscht. BELLISSIMA ist ein Vergnügen - und ein lehrreiches dazu: lebensvoll und überlegt, sinnlich und differenziert, volkstümlich und brillant. Ein Feuerwerk mit völlig konkret gefasster Substanz.

Verführung und Betrug

Maddalena und ihre Familie leben "unten". Das eine Fenster beginnt auf der Höhe der Strasse, auf der schicke Autos und elegante Lackschuhe vorüberziehen; auf der andern Seite der Wohnung sind am Abend John Wayne und Montgomery Clift auf einer Leinwand im Freien zu bewundern. Mit Spartaco spart Maddalena für die Raten, mit denen ein anderes, besseres Zuhause ermöglicht werden soll: mit Lift! Doch dann gibt es plötzlich die Möglichkeit, die Tochter Maria, wenigstens sie und vor allem und immer wieder sie, auf eine höhere Ebene dieser Gesellschaft zu bringen. Denn Cinecittà, das Hollywood von Rom, sucht einen Kinderstar. Der berühmte Regisseur Alessandro Blasetti (er spielt sich selbst) dreht"La Bellissima die Roma", und schon drängt sich Maddalena auf die Bühne. Unten gaffen die Proletarier, oben stehen die bürgerlichen Damen mit ihren Kindlein, und mit ihnen eben nun auch Maria und Maddalena. Die Namen klingen irgendwie bekannt. Und warum sollen sie in der Welt der Mythen nicht die Realität fliehen und ganz nach oben kommen können?

Freilich gibt Visconti seinem Film von Anfang an - mit der Musik von Donizetti - den Ton und Kommentar: Das Ganze ist ein umgekehrtes Märchen, eine Desillusionierung, ironisch und ganz auf die Kluft zwischen Schein und Wirklichkeit ausgelegt. So ist das Orchester, das noch vor dem Vorspann erscheint, nicht "wirklich" in der Geschichte, sondern im Radio, und am Radio hört man dann auch von Blasettis Suche nach der "Bellissima". Darauf sieht man so etwas wie einen belebten Dorfplatz, aber es ist Cinecittà, und die Leute kommen bloss wegen der Starsuche. Dabei verliert, in der hysterischen Menge, Maddalena Maria: Plötzlich allein, einsam vor riesigen Kulissen in Konstruktion, sucht sie ihre Tochter, und wo sie sie endlich findet, regt sie sich über Marias Aussehen auf: Denn das Kind hat gespielt, sich verdreckt, ist zwar echt, aber nicht richtig für die Vorstellung vor Blasetti.
Eine glücklose, alternde Schauspielerin dringt später in Maddalenas Wohnung ein, nicht nur als Zeichen, wie ein ganzer Apparat von Träumen des verführten und betrogenen Proletariats profitiert, sondern auch als Beispiel dafür, wie im Schatten der Kino-"Realität" Maria etwas lernen soll, was ihr nicht gehört. Sie darf nicht mehr lispeln, muss unter einer Eiche (die es nicht gibt) Erdbeeren suchen (die sie mehr liebt als sie je bekommen kann). Im Hof der Mietskaserne, auf Bühne und Leinwand, gibt es eine Wirklichkeitsferne, die Maddalena fasziniert, von Spartaco indessen durchschaut und abgelehnt wird. Ihm kann und darf man nicht mit "Kunst" kommen. Diesen Luxus kann, will er sich nicht leisten. Er hat Wichtigeres zu tun, als vor einer "Kunst" in die Knie zu gehen, die ihm nur den realen Boden unter den Füssen wegzieht. Und die ganze Anlage von BELLISSIMA scheint diese Optik zu respektieren.

Traum als Entfremdung

Derartige Kontraste zwischen Echtem und Unwirklichem ziehen sich durch den ganzen Film. Und sie finden ihren Höhenpunkt dort, wo Blasetti und sein Mitarbeiterstab sich die Probeaufnahmen mit Maria ansehen.
Denn zu dieser engeren Wahl hat es Maria-- und Maddalena - tatschächlich gebracht. Auf einem Weg der Demütigungen, Anpassungen und Anmassungen. Unterwegs hat die Mutter sogar das ersparte Geld für die Wohnungsrate einem kleinen Gauner von Cinecittà, Alberto, gegeben: In der Meinung, dieser würde die richtigen Leute schmieren, und das gehöre dazu. Doch in Wirklichkeit brauchte Alberto das Geld für seinen Roller. Maddalena ist es aber schliesslich egal, dass man sie hereingelegt hat: Denn Maria kann es jetzt wirklich schaffen. Ist ja wohl die Hauptsache, oder?
Zwar fällt Maria vor der Kamera aus ihrer Rolle. Sie beginnt - in Fremde und Einsamkeit - zu weinen. Im Vorführraum hört Maddalena, wie Blasettis Mitarbeiter vor diesem hilflos verlorenen Kind in schallendes Lachen ausbrechen. Nur Blasetti entdeckt das Echte: Das, was sich verwerten liesse. Er will Maria engagieren, winkt mit Millionen. "Das ist das Filmgeschäft. Das ist unser Werk", sagt er. Doch Maddalena zieht mit Maria durch die herbstliche Nacht, setzt sich auf eine Bank, mit dem Rücken zum erleuchteten Zirkus, aus dem die gewohnte Musik dringt. Maddalena hat die Masche erkannt. "Ich habe meine Tochter nicht geboren, damit sich andere über sie lustig machen!", sagt sie den Filmleuten später in ihrer Wohnung. Sie lässt sie abwei-

sen. Maria wird nie und nimmer Blasettis "Bellissima" sein, nie und nimmer durch den Film den Erfolg suchen.
Visconti umreisst mit dieser individuellen Lehre völlig konkret eine gesellschaftliche Situation. Die Mutter, die alles tun will, damit es zumindest ihr Kind einmal besser hat und nicht auch von der Gesellschaft zertrampelt wird (man erinnert sich wieder an den Blick aus Maddalenas Fenster), diese Proletarierin entzieht sich mit ihrem kleinbürgerlichen Traum ihrer sozialen Klasse. Sie desolidarisiert sich, verrät sich und die andern. Sie will, als Ausnahme, den Sprung tun, allein.
Sie selbst lacht dabei über die andern Frauen im gleichen Haus, die nicht an ihre (Schein)Chance glauben wollen. Und der Zwiespalt von Echtem und Schein, Wirklichkeit und Trug führt direkt auch zum Konflikt von Wahrheit und Lüge, der selbst Maddalenas Ehe trifft. Der Traum droht nicht nur mit der sozialen, sondern auch mit der persönlichen Entfremdung.
Nur einmal, wo die Mutter ihren Schmerz und ihre Sehnsucht nach einer besseren Zukunft Marias hinausschreit, gibt es unter den Hausbewohnerinnen noch Solidarität. Und dann, eben am Schluss, nach der Absage an die falsche Versuchung.Selbst Alberto muss etwas von der Grösse dieser proletarischen Selbstbehauptung, von diesem Stolz gespürt haben: Eher aus Respekt denn aus schlechtem Gewissen heraus will er Spartaco die Hand geben. Die Geste gilt (auch) Maddalena, die sich schon gar nicht mehr zeigt.

Die Kraft des Volkes

Den Klassenunterschied lässt Visconti freilich während des ganzen Films geradezu physisch spüren: dank Anna Magnani, einer der wenigen grossen Schauspielerinnen, die nicht nur echte Proletarierin war, sondern es auch mit Leib und Seele geblieben ist. Schon äusserlich hebt sie sich von den bürgerlichen Marionetten und lächerlichen Rollenträgern ab. Sie hat weder Handschuhe noch Hut, weder Schleier oder Dauerwellen noch schweren Schmuck (höchstens einen billigen Ohrenklips). Wo andere krampfhaft tun, was sich geziemt, ist sie der Wirbelwind. Sie reagiert impulsiv, direkt, ehrlich. Sie lacht, weint, klatscht und erzürnt, wann es ihr passt. Sie lebt noch auf ihrem Platz, ungebrochen. Und sie weiss im Grunde von Anfang an, dass sie den falschen Weg zum besseren Leben eingeschlagen hat, nur will sie es sich in ihrem Wahn (noch) nicht eingestehen.
Wenn in einer der grausamsten Sequenzen Bürgertöchter in schrecklichen Kleidchen Ballettstunden nehmen, zu bleiernem Klaviergeklimper herumhopsen und dann über Maria gesagt wird, sie habe - wohl als Proletariertochter - zu wenig Köpfchen, weiss der Zuschauer ganz genau, wer da zu wenig Substanz hat. Maddalena ist überlegen - und sie besitzt, was die Bourgeoisie längst verloren hat: Instinkt, Vitalität, Kraft.
Der Entwurf zu dieser Geschichte stammt von Cesare Zavattini, der während des Neorealismus wegweisend war, sich dann aber - zur Zeit von BELLISSIMA schon - mehr und mehr von der Realität entfernte. Was nach seinem Plan ein Melodram hätte werden sollen, gewann in der zugriffigen Bearbeitung so wichtiger Leute wie Francesco Rosi (der auch als Regieassistent arbeitete), Suso Cecchi d'Amico (einem der bis heute fruchtbarsten Drehbuchautoren) und Visconti selbst eine viel strengere Struktur.

Dass ihnen damit eine Korrektur am zum Mythos gewordenen Neorealismus gelang, kann hier nur am Rande vermerkt werden. Immerhin zeigt BELLISSIMA, dass 1951 die Zeit der reinen Chronik vorbei war: Die Wirklichkeit wartete nicht mehr bloss - wie in der unmittelbaren Nachkriegszeit - vor der Haustür und auf der Strasse, um halbdokumentarisch festgehalten zu werden. Die Widersprüche des modernen Italien wurden dafür zu gross - und mit ihnen auch die Widersprüche des Proletariats, das nach dem täuschenden Glanz der Kleinbürger zu schielen begann. Und die Reinheit jener, die das "Echte" und Laiendarsteller benutzen wollten für ihre Filme, war ebenfalls anderem, analytischerem Wissen gewichen. Film und Leben haben sich auch in Italien 1951 längst getrennt.
Die so formulierte Krise des Neorealismus signalisierte gleichzeitig die Krise im Bewusstsein des Proletariats. Dass - und wie - Maddalena sich aus dieser Krise befreit, macht zusätzlich deutlich, was der Film - und das Proletariat - seither aus den Augen verloren hat.

Bruno Jaeggi

DATEN ZUM FILM

Regie: Luchino Visconti, Drehbuch: Visconti, Suso Cecci D'Amico, Francesco Rosi, (nach einer Novelle von Cesare Zavattini), Kamera: Piero Portalupi, Paul Ronald, Schnitt: Mario Serandrei, Bauten: Gianni Polidori, Kostüme: Piero Tosi, Musik: Franco Mannino (unter Verwendung von Themen von Gaetano Donizetti), Regieassistenz: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli.
Darsteller: Anna Magnani, Tina Apicella, Walter Chiari, Alessandro Blasetti, Gastone Renzelli, Tecla Scarano, Lola Braccani, Arturo Bragaglia, Linda Sini.
Produktion: Film Bellissima SRI Rom 1951, Produzent: Salvo D'Angelo
Verleih: Monopol-Films AG, Zürich

Gesehen in Berlin / demnächst in den Kinos

Mrinal Sen

ANATOMIE EINER HUNGERSNOT

FILMLEUTE MÜSSEN IHR EXPERIMENT ABBRECHEN

Mrinal Sens ANATOMIE EINER HUNGERSNOT wurde an den diesjährigen Berliner Filmfestspielen gezeigt. Der Film erhielt im Wettbewerb der Berlinale den Preis des silbernen Bären.
Ein Filmteam reist 1980 in ein Dorf das nahe bei Kalkutta liegt, um einen Film über die Hungersnot Bengalens im Jahre 1943, die fünf

Millionen Tote gefordert hatte, zu drehen. Der Regiesseur beabsichtigt, die Katastrophe mit den Dorfbewohnern zu rekonstruieren. Der Film, zu dem nur ein bruchstückhaftes Drehbuch vorliegt, soll mit aktiver Unterstützung der Dorfbevölkerung realisiert werden. Zu Beginn bestaunen die Leute das bunte Treiben der Filmequipe. Doch bald entsteht Misstrauen, das fortdauernd wächst und schliesslich in Ablehnung umschlägt, als eine Dorffrau gesucht wird, welche die Rolle einer Prostituierten zu verkörpern hat. Eine junge Frau, Mutter eines kranken Kindes, die sich zunächst aus finanzieller Not bereit erklärt zu spielen, gibt das Geld zurück und kehrt den Dreharbeiten den Rücken. Deshalb und weil die Dörfler immer spürbarer zu einer Bedrohung für die Filmleute werden, muss das Experiment abgebrochen werden. In grösster Eile reist das Team ab. Da einige Schauspielerinnen und Schauspieler und der Regisseur während der Dreharbeiten einen Bewusstwerdungsprozess durchlaufen haben, d.h. etwas klüger geworden sind, kann trotz dem Abbruch der Filmarbeiten nicht von einem Scheitern gesprochen werden. Vor allem der Regisseur des Filmes im Film erkennt, dass er gegenüber der Bevölkerung fahrlässig handelt, wenn er mit seiner Equipe in ihr Dorf eindringt und sie mit seinem Projekt, mit Geld und Arbeit zu vereinnahmen versucht.
ANATOMIE EINER HUNGERSNOT gibt auch Einblicke in die Dreharbeiten. Ausser natürlichem Licht wird künstliches benötigt. Die starken Scheinwerfer werden von Generatoren, die mit Diesel oder Benzinmotoren gekoppelt sind, mit dem notwendigen Strom versorgt. Regelmässig wird das Licht gemessen. Aehnlich wie Alain Tanner mit Renato Berta in JONAS - deutlich zu sehen in CINEMA MORT OU VIF? - überprüft Dhritiman Chatterjer mit K.K. Mahajan jede Kameraeinstellung gemeinsam. Oft erscheint der Kameramann im Bild, der auf dem Kamerawagen herumgestossen wird. Der Regisseur erteilt den Schauspielern Anweisungen und bestimmt, ob eine Szene wiederholt wird. Spannungen unter den Schauspielern und zwischen Regisseuren und Produzent werden nicht verschleiert. Mit ANATOMIE EINER HUNGERSNOT gibt Mrinal Sen einen tiefen Einblick in seine Arbeit und die Arbeit des Filmemachers überhaupt. Er zeigt, wie Bilder entstehen und unter welchen Bedingungen und Schwierigkeiten der Film zustande kam. Die harte Konfrontation mit der Umwelt und mit der traditionellen Dorfmoral spricht in ANATOMIE EINER HUNGERSNOT aus eindrücklichen, mich ergreifenden, Bildern.

Alois Schmidlin

DATEN ZUM FILM:

Buch und Regie: Mirnal Sen, Kamera: K.K. Mahajan, Ton: J. Catterjee, Ausstattung: Suresh Chandra, Schnitt: Gangadhar Naskar
Darsteller: Dhritiman Chatterjee (Filmemacher), Smita Patil, Gita Sen, Sreela Majumdar, Dipankar Dey Ua.
Produktion: DK - Film Enterprise, Calcutta, Produzent: Dhiresh Chakraborty, 125Min, 1:1,66, Eastmancolor, Verleih: Cactus-Film, Zürich

Int. Filmfestspiele Berlin 1981

UNSERE AUSWAHL: DREIMAL - FILM REGISSEUR IM FILM PORTRAIT

Die Int. Filmfestspiele Berlin bieten ein breites und weitaufgefächertes Filmangebot in den Kategorien "Wetbewerb", "Internationales Forum des jungen Films" "Retrospektive", "Informationsschau" und der "Reihe neue deutsche Filme", die erst noch von Neben-, Sonder-, Spezialvorführungen und einer umfangreichen "Filmmesse" ergänzt werden. Ueblich sind Berichte von den beiden Hauptteilen der Berlinale "Forum" und " "Wettbewerb", aber es sind durchaus auch andere möglich.
Wir wollen hier nur drei Filme aus der breiten Palette herausgreifen und vorstellen, weil sie einerseits zu den interessantesten Filmen gehören, die wir im Gesamtangebot der Berlinale gesichtet haben und anderseits das Thema dieser Nummer auch noch abrunden und ergänzen. (Der im Wettbewerb preisgekrönte ANATOMIE EINER HUNGERSNOT wurde in diesem Heft mit einer eigenen Besprechung bereits berücksichtigt und auf weitere "Attraktionen" der Int. Filmfestspiele Berlin 1981, werden wir im Laufe des Jahres noch eingehender zurückkommen.) (-an)

DON SIEGEL - LAST OF THE INDEPENDENTS

Thijs Ockersen hat einen recht freundlichen, aber auch völlig konventionellen Film mit und über den in seinen Filmen eher eigenwilligen und für amerikanische Verhältnisse sehr unabhängigen Don Siegel gemacht: Interview mit Siegel, ein paar Aufnahmen von den Dreharbeiten eines neuen Siegelfilms, Interviews mit drei Darstellern, die mehrfach mit ihm gearbeitet haben und einige Ausschnitte aus Filmen, die Siegel realisiert hat - alles sehr sauber gemacht. Wer Don Siegel kaum kennt, gewinnt einen beachtlichen Einblick, Kenner mögen sich fragen, warum der Filmausschnitt, warum nicht jener, warum diese Frage und nicht die andere - noch immer ungestellte. DON SIEGEL - LAST OF THE INDEPENDENTS ist eine anständig gemachte Dokumentation zu einem Regisseur, der diese Aufmerksamkeit durchaus verdient, aber kein ungewöhnlicher Film.

TO WOODY ALLEN FROM EUROPE WITH LOVE

André Delvaux geht da schon sehr viel weiter. Er arbeitet eben nicht als Angestellter, Beschäftigter einer Fernsehanstalt, sondern er schafft als Künstler, Autor: FILMGESTALTER. Er sucht nach Sinn in der Sache, mit der er

sich beschäftigt und arbeitet ihn deutlicher und deutlicher heraus. Das macht dann im fertiggestellten Werk den Unterschied aus - obwohl er zu Beginn seiner Arbeit vor derselben Situation stand wie ein Thijs Ockersen (und andere auch).

Da Delvaux diesen Prozess sehr treffend geschildert hat, soll er selbst ausführlich zu Wort kommen (zitiert nach Pressedokumentation):
Mai 1980. Woody Allen ist auf den Drehplätzen seines Films in Oyster Bay. Er hat STARDUST MEMORIES immer noch nicht fertig gedreht und keiner weiss, wann der Film fertig wird.
Ich habe ihn nur einmal getroffen, in einem kleinen Restaurant nahe Carnegie Hall, um von ihm das zu bekommen, was er immer verweigert hat: die Bewilligung ihn frei zu filmen, wenn er dreht, im Schneideraum, bei sich zu Hause. Keine Anekdoten, kein Einbruch ins Privatleben. Ich bin Filmemacher - und in dieser Eigenschaft will ich ihm begegnen. Wir haben schweigend zu Mittag gegessen. Plötzlich sagt er: "Wann fangen wir an?" Zwei Tage später ist mein Team da.
Sein eigenes Team, um Assistent Fred und Kameramann Gordon Willis gebildet, hat nie eine andere Kamera auf dem Drehplatz gesehen. Ich bleibe also weit vom Geschehen weg, stundenlang. Manchmal kreuzt mich Woody Allen mit einem Blick oder einem schüchternen Lächeln. Er arbeitet schweigsam, mehr europäisch als amerikanisch. Nie hebt er die Stimme. Erste Annäherungsversuche, erste Bilder. Sie geben absolut keinen Sinn her. Was heisst das: "Einem Mann begegnen"? Ich weiss aus Erfahrung, dass ein Filmemacher beim drehen nichts ausplaudert: er löst als Techniker einen Haufen technische Probleme, deren Sinn nur vorher beim Drehbuchschreiben und erst später beim fertigen Film ersichtbar wird. Beim Drehen wird für den Zuschauer gar nichts ersichtlich, selbst wenn er professionelle Kenntnisse hat und aufmerksam beobachtet. Weder der Sinn einer Szene, noch das Gefüge der Spannungsfelder im Team, aber auch nicht die Angst desjenigen, der den Film entstehen lässt.

Es ist aber auch genauso als ich in seinem Schneideraum drehe, wie ich Stunde um Stunde Material sammle. Er spricht mit mir. Wir treffen uns bei ihm. Ueberall Erinnerungen an Diane Keaton, hunderte von Büchern, Gemälden, Früchten und Blumen. Er holt seine Klarinette, er improvisiert.
Wir haben mehrere Themen angeschnitten, nie sein Privatleben. Durcheinander: wie der Kabarettkomiker zum Filmemacher wurde. Ueber die Anhäufung von Gags, um das Lachen nicht abreissen zu lassen ("to feed the monster"), auf Kosten schwerwiegender Themen. Die Liebe. Frauen. Sex. Die schwierigen Beziehungen. Die Angst vor dem Tod. Die Kindheit. New-Orleansmusik. Das Schreiben. Der new-yorkisch-jüdische Humor. Dass Judentum. Das Inszenieren. Das Publikum und die Pflicht es zu respektieren. Die teuer erbeutete Unabhängigkeit.
Ich bringe das alles nach Europa zurück und mich packt die Angst: im Grunde genommen ist es ganz normales Material, weit vom Wesentlichen entfernt, Material welches das "grosse Geheimnis" nicht durchdringt. Was jetzt?
Wochenlang suche ich in Brüssel, zusammen mit meinen Cuttern. Der wahre Film muss noch geschaffen werden. Auf dem Bildschirm des Schneidetisches

studiere ich dieses Gesicht, lasse es langsam vorbeilaufen, dann wieder schneller. Ich schaue mir sorgsam die Fotos an, die Dias die ich bei Tag und bei Nacht in New-York, in Brooklyn, in Oyster Bay angehäuft habe, den riesigen jüdischen Friedhof, die S-Bahn darüber. Von meinem Schneideraum aus sehe ich die Brüsseler Züge, die unentwegt passieren...
Ich sehe wieder die S-Bahnen in Brooklyn, und New York bei Nacht. Die Kinder von Flatbush und die veralteten Fotos des vierjährigen Woody, des zehnjährigen, der junge Mann mit der Klarinette. Ich finde ihn in seinen Filmen wieder - fast immer mit Diane Keaton, mit Jessica Harper. In Oyster Bay mit Marie-Christine Barrault. Die Parallele der Situationen leuchtet auf: dass Metier und seine Techniken, die Aengste und die Freuden, die Züge und die Friedhöfe, die New-Orleansmusik und unsere heimische Musik... Ich habe den Film.
Soweit Delvaux zur Entstehung seiner Dokumentation über Woody Allen - die eben weit mehr ist als eine schlichte Dokumentation. Zu ergänzen bleibt, dass das was hier geschildert wurde in Delvaux's Film selbst Eingang gefunden hat. Es gibt da eine erste, versuchte, bewusst oberflächliche Annäherung, die verworfen wird, eine zweite aus einem andern Gesichtswinkel die ebenfalls verworfen wird - wobei der Zuschauer eben zu sehen bekommt, was verworfen wird. Er bekommt Einsicht in Delvaux's Schneideraum in Brüssel, wo das in Allens Schneideraum in New York aufgezeichnete Interview, gestaltet, der Film TO WOODY ALLEN FROM EUROPE WITH LOVE montiert wird.
Damit wird aus einer Dokumentation über Woody Allen eben auch ein Film, der über sich selber, seine Art, seine Entstehung - und das einschliesslich seiner Montage am Schneidetisch - reflektiert: ein Film,der die "Grenzen" des "Dokumentarfilms" hinnausschiebt. Delvaux leistet damit nicht weniger als Richard Dindo mit seinem MAX FRISCH - JOURNAL I-III am Beispiel des Schriftstellers Max Frsich geleistet hat. Ja - er geht, indem er auch die Montage des Films (die in diesen beiden Filmen die wesenstliche Gestaltungsphase ausmacht!) einbezogen hat,nach einen deutlichen Schritt über Dindo hinaus. (Es mag hier eine Rolle spielen, dass Delvaux bereits mehrere, ebenfalls hervorragende, Spielfilme geschaffen hat, also nicht primär vom Dokumentarfilm her geprägt ist.)

Ausserdem kommt die Parallele - auf die Delvaux hingewiesen hat, zwischen ihm, der einen Film gestaltet und Woody Allen, den er Filme gestaltend dokumentieren will - voll zum tragen: der "Gegenstand" der Dokumentation (erste Ebene) spiegelt sich im Prozess des Erstellens dieser Dokumentation (zweite Ebene) besonders ergibig und einsichtig, weil es derselbe "Gegenstand" ist, nämlich: das Filmemachen.

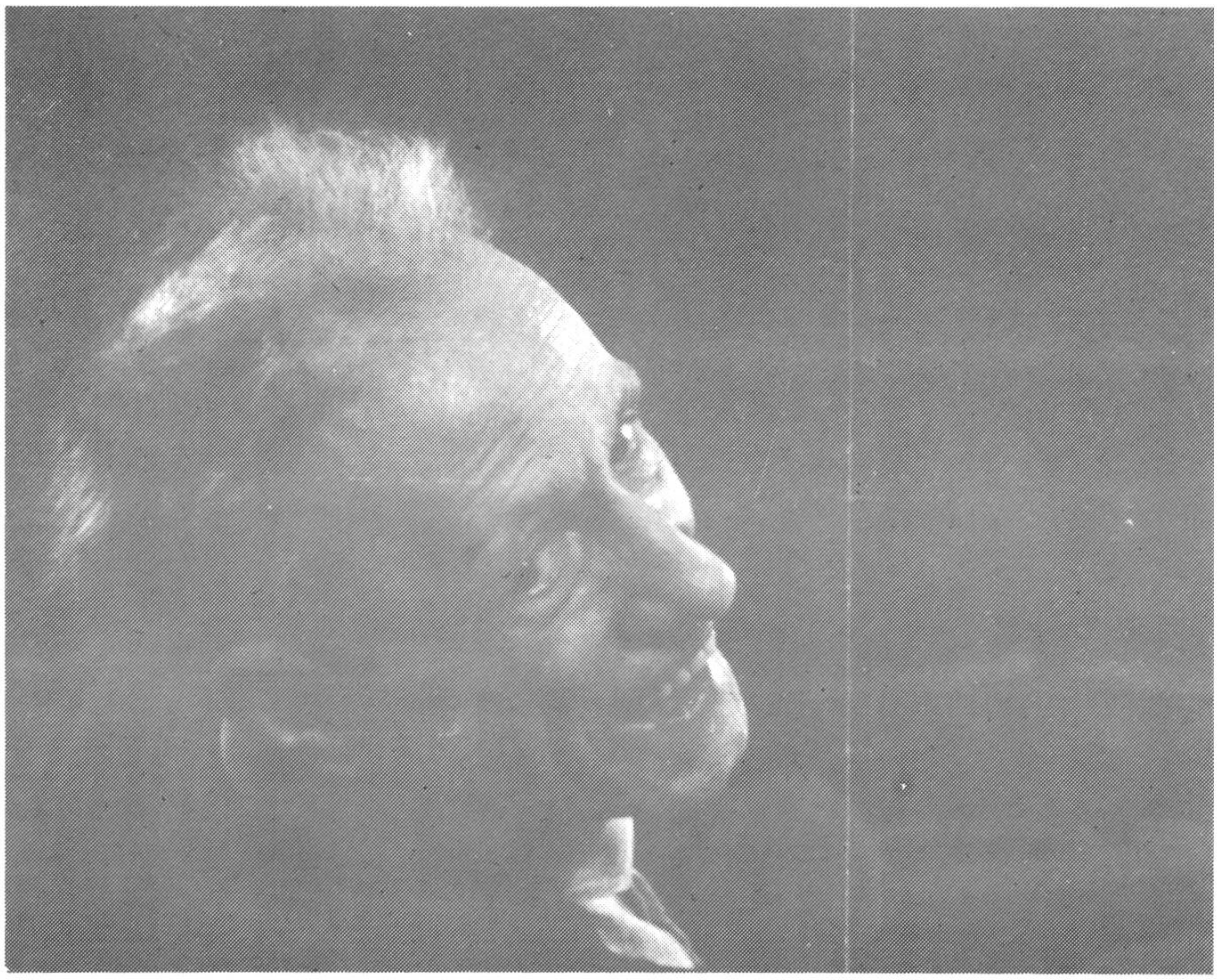
NICK'S MOVIE - LIGHTNING OVER WATER

Mit leicht veränderter Stossrichtung treibt auch NICK'S MOVIE die Grenzen von Spiel- und Dokumentarfilm weiter hinaus - führt eine solche Unterteilung ad absurdum (oder wie das heisst). Die Ausgangslage war allerdings eine andere: Nicholas Ray und Wim Wenders waren bereits Freunde. Ray,

Don Siegel

Woody Allen

NICK'S FILM



seit längerem ein vom Tode gezeichneter Mann, wollte unbedingt noch einen Film machen und dies eben zusammen mit seinem Freund, Wim Wenders. Diese Szene findet sich - als gespielte Szene - im fertigen Film: Ray liest einen Entwurf von einem Maler, der, dem Sterben nahe, reinen Tisch machen und seine Integrität zurückgewinnen will. Wenders fragt: Warum diesen Umweg machen, warum nicht "Filmemacher" und "Nicholas Ray". Ray erklärt sich einverstanden, Wenders hat sich aber ebenfalls, als er selbst, in den Film einzubringen.
NICK'S MOVIE beginnt mit Wenders Ankunft in New York. Ray erwacht. Die beiden begrüssen sich..Plötzlich wird der Film, mit Videoaufnahmen von der Herstellung eben dieses Films, aufgebrochen und als gespielt, nachgestellt, fiktiv und dennoch dokumentarisch, einsichtig. Nicholas Ray, das ist schmerzhaft deutlich, ist gezeichnet vom Tod, wirkt aber auch aktiv, als Co-Autor, Co-Regisseur und Darsteller, in einem Film mit, der dieses Sterben hinnimmt und aufzeigt, ganz bewusst aber auch ein inszenierter Film sein will. Das dies so ist, macht der Videofilm - dem man den "dokumentarischen" Part zuweisen könnte - im Film ganz deutlich.
Martin Scorsese, der mit seinem Aufruf zur Rettung verbleichender Farbfilme (auf den in einer folgenden Nummer von FILMBULLETIN noch zurückzukommen sein wird) in Berlin war, sprach davon - und ist an dieser Rettungsaktion gerade deshalb besonders interessiert, weil er der Meinung ist - man müsse nicht nur mit den Filmen und für die Filme leben, sondern eben - als höchst mögliche Steigerungsform - DURCH die Filme leben.
Nicholas Ray hat dieser Aussage auf eine ganz eigenständige, bedeutsame wäre in diesem Zusammenhang das falsche Wort, beeindruckende Art, eine tiefe Bedeutung gegeben: er hat sie wahr und wirklich gemacht - er hat mit, für und durch den Film gelebt, bis er gestorben ist.

Walt R. Vian

DATEN ZU DEN FILMEN

DON SIEGEL - LAST OF THE INDEPENDENTS
Buch + Regie: Thijs Ockersen, Kamera: Hans den Bezemer, Schnitt: Ton de Graaff. Kommentar Bobby DiCicco, Interviews mit: Don Siegel, Sheree North, Clint Eastwood, Burt Reynolds.
Produktion: NDR/BRT/NOS, 16mm, Farbe, 77 Min., Niederlande, 1980

TO WOODY ALLEN FROM EUROPE WITH LOVE
Regie: André Delvauy, Kamera: Michel Baudour, Walther van den Ende, Ton: Henri Morelle, Helena Consuegra, Antoine Bonfanti, Schnitt: Jean Reznikov, Annette Wauthoz, Musik: Egisto Macchi.
Interview mit Woody Allen, Ausschnitte und zusätzliche Musik aus seinen Filmen.
Produktion: Pierre Drouot, Daniel van Avermaet, 16mm, Farbe, 90 Min., Belgien, 1980.

NICK'S MOVIE - LIGHTNING OVER WATER
Regie: Nicholas Ray und Wim Wenders, Kamera: Edward Lachman, Video: Tom Farrell, Schnitt: Peter Przygodda, Musik: Ronee Blakley.
Darsteller: Nicholas Ray, Wim Wenders, Susan Ray, Ronee Blakley, Tom Farrell ua.
Produktion: Road Movies Filmprod. GmbH, Gesamtleitung: Renee Gundelach, 35mm, 1:1,33, Farbe, 90 Min., BRD, 1980.

Filmbulletin

fk

April 1981
Heftpreis sFr. 3.--
23. Jahrgang/Nummer 119

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER:

Verklärte Wirklichkeit,
"Les mille nuits américaine" 3

Hintergründe,
Nickelodeon, damals in Amerika 9

Ein Mann mit der Kamera:
"Seht hier das Leben!" 13

Dokumentation zur Retrospektive FILM IM FILM 21
- kleine Filmografie zum Thema 22
- die Filme des Programms 23

Aktuelle (Dreh-)Buchbesprechung
STARDUST MEMORIES (und OTTO E MEZZO) 47

In den Kinos:
BELLISSIMA, Luchino Visconti 51
ANATOMIE EINER HUNGERSNOT, Mrinal Sen 54

Int. Filmfestspiele Berlin 1981
Unsere Auswahl: dreimal - FILMregisseur IM FILMportrait 56

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Cinémathèque Suisse, Lausanne, Oesterreichisches Filmmuseum, Wien, Kath. Filmbüro, Zürich Road Movies Filmproduktion GmbH, Berlin, Filmfestspiele Berlin Pressefotos, Monopolfilms AG, Unartisco SA, Cactus Film AG, Starfilm GmbH, Rialto Film AG, alle Zürich, Majestic Films S.A. Lausanne.
Für das Zusammenstellen der Daten zu den Filmen der Retrospektive, sowie für die Uebernahme des Plakatmotives (Seite 21) danken wir Bernahrd Uhlmann

FILMBULLETIN, Postfach 2394, CH-8023 Zürich
Impressum: Redaktion: Walt R. Vian, Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Schriftsatz: Ruth Hahn, Simonetta Onfori, 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. 3.--, das Abonnement im Jahr sFr. 15.-- (Ausland zuzüglich Versandkosten), Preise für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Verantwortung für sie übernommen werden.

IN EIGENER SACHE

Nicht dass es uns an Ideen fehlen würde, aber von der Idee zur Realisation ist es manchmal ein zu dorniger, des öftern aber mehr noch ein für unsere Verhältnisse zu TEURER Weg.
Zentraler Beitrag zum Thema FILM IM FILM könnte die Befragung eines Regisseurs, der einen dieser "Film-im-Film"-Filme realisiert hat, sein: die Realität vor der Kamera im Spiegel der Realität hinter der Kamera bei einem dieser "Film-im-Film"-Filme.
Francois Truffaut wäre auch deshalb ein dankbarer Gesprächspartner gewesen, weil er sich auch als Kritiker mit Filmen befasst und Filme wie LE SCHPOUNTZ, SINGIN' IN THE RAIN, THE BAD AND THE BEAUTIFUL und OTTO E MEZZO zu seinen Lieblingsfilmen gehören.
Mehrfaches telefonieren nach Paris ergab schliesslich, dass es absolut unmöglich sein würde, ihn noch vor Redaktionsschluss in Paris zu sprechen, da er mit Dreharbeiten in der Provence beschäftigt war - und in einer Pause bei den Arbeiten an einem neuen Film über alte Filme zu reden, das schien er nicht zu wollen.
Weil wir mit der Möglichkeit rechnen mussten, Francois Truffaut nicht zu erreichen, haben wir von Anfang an auch an Billy Wilder gedacht - allerdings immer nur mit halbem Herzen, weil ein kurzfristiger Atlanticflug, eigens für ein FILMBULLETIN Exclusiv-Interview, für uns nun wirklich jenseits von "gut und böse" liegt.
Wir haben jedenfalls einen ziemlichen Aufwand getrieben und schliesslich blieb uns doch nichts anderes übrig, als das Heft mit eigenen Beiträgen zu füllen.
Bei der vorliegenden Lösung scheint uns der Text zu Dsiga Wertow das Thema der Nummer vorteilhaft auszubalancieren. Wir mögen Kino, auch das romatische, verklärende und Verklärte - aber Filme, welche die Theorien eines Dsiga Wertow umsetzen und weiterführen, scheinen uns ebenfalls sehr wichtig: wir mögen sie, wo sie nicht verkrampft sind, eher noch besser.
Mit den Bildern haben wir übrigens auch einen grösseren Aufwand getrieben, als dem Heft jetzt anzusehen ist. Wir haben Fotos nicht nur bei den Verleihern gesucht, sondern auch die Cinémathèque Suisse und das Oesterreichische Filmmuseum haben uns freundlicherweise Bilder zur Verfügung gestellt. Allerdings - und das ist die Kehrseite - hatten wir dann plötzlich mehr geeignete Fotos, als wir im Heft unterbringen konnten. Es gab harte Entscheidungen, aber noch mehr Bildseiten wären bei unserm Budget absolut unverantwortlich gewesen.
Sei's drum

Walt R. Vian

LA NUIT AMERICAINE handelt von der Frage: "Ist das Kino dem Leben überlegen?", ohne eine Antwort zu geben, weil es darauf ebensowenig eine Antwort gibt, wie auf die Frage: "Sind die Bücher den Filmen überlegen?" Es ist dasselbe, wie ein Kind zu fragen, ob es seinen Vater seiner Mutter vorzieht.

François Truffaut

... anderseits:
Der Tod der "Kinematographie" ist notwendig für das Leben der Filmkunst.
Wir erklären: die alten Filme, die romantischen, die theaterhaften und dergleichen sind aussätzig.
Kommt ihnen nicht zu nahe!
Sie sind lebensgefährlich!
Ansteckungsgefahr! Wir behaupten: die Zukunft der Filmkunst liegt in der Missachtung dieser Machwerke.

Dsiga Wertow