

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

Artikel: Dokumentation
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867507>

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: 15.01.2026

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

20. März - 20. Juni 1981, Kino Minus
Jeweils am Montag 7.5, 7.9 Uhr und
Freitag/Samstag 12.15 und 23.15 Uhr
Eintrittspreise: Fr. 7,-, Freitage Fr. 5,-

FILM IM FILM

Präsenzabteilung der Stadt Zürich
Katholischer Filmkreis Zürich
Eidgenössische Schweizerische
Schweizerisches Filmzentrum

FILMPODIUM



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, 11 min)	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. Mankiewicz
1955 BIG KNIFE	Robert Aldrich
1957 MAN OF A THOUSAND FACES	Joseph Pevney
1958 THE GODDESS	John Cromwell
1962 VIE PRIVÉE (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)	Andrzej 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, Zénaïde 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 présente Pamela" dreht – Pamela hiess übrigens die Dame, die in Hitchcocks THE THIRTY – NINE STEPS, mit einer Handschelle an Robert Donat gekettet durchs Schottische Hochland gezerrt wird – und seine Probleme so beschreibt: "Bevor ich anfangen, 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 schlurft 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 noch einmal die Ängste durchsteht, die er hatte als er als Junge Bilder von CITIZEN KANE im Kinoausgang klatete.

Ausgangspunkt von LA NUIT AMERICAINE war Truffauts Beobachtung, dass manche Begebenheiten bei den Dreharbeiten eigentlich amüsant 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, Regieassistent: 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 russischen 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 MARCHE 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 interessiert, 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 Eisenbahnsystems sich monatelangen Filmarbeiten widmen konnte, ohne auf die Versorgung von einer Zentrale angewiesen zu sein." Seine Einführung gründete 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, Schlampelei, 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 (William 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 Vergangenheits Traum 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 Mayering, 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 schleicher 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 McCleary. 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 McReady, 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 – noch einmal 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 verfallene 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 Star-ruhm 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 "Publikumsliebbling-Nummer-Eins" überwunden war.

Doch da stellt der Tonfilm das alte Hollywood auf den Kopf. "Hollywood learns to talk", lautet eine Schlagzeile, aber manche lernen nie: Lockwoods Ergänzung zum Traumpaar, Lina Lamont, wird nie einen vernünftigen Satz sagen. Auch die Technik der Tonaufzeichnung - wo soll da bloss das Mikrofon verstaubt 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'Connors 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 Bennett), die eines Tages eben doch für den Film entdeckt wird und zu Starruhm aufsteigt - was natürlich alle Verkäuferinnen und kleinen Angestellten, 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 Bogart, 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 Gemeinschaftsproduktion 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 betreffenden 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 ohne gleichen in ein Abenteuer hinein, das mit einer furchterlichen 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 (Eastman-color). 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 PAULANDER Stationen seiner "schwierigen Jugend" noch einmal durchlebt, 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 benutzt 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 Publikumsliebbling. 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 Compté D'Avignon" nennt. Der Spass ist vorbei, dafür sind Allüren erlaubt und gefragt. Aus dem Publikumsliebbling 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/British Lion/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 Bogdanovitch 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 Geschichte 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 Bodanovichs 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 Studio-boss, den hervorragend – böartigen 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 Selznor) 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 letztlich – 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 - sozusagen 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: Michelangelo 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 Publikumsliebbling 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 Schlusssequenz 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 Pyramiden). (-gg)

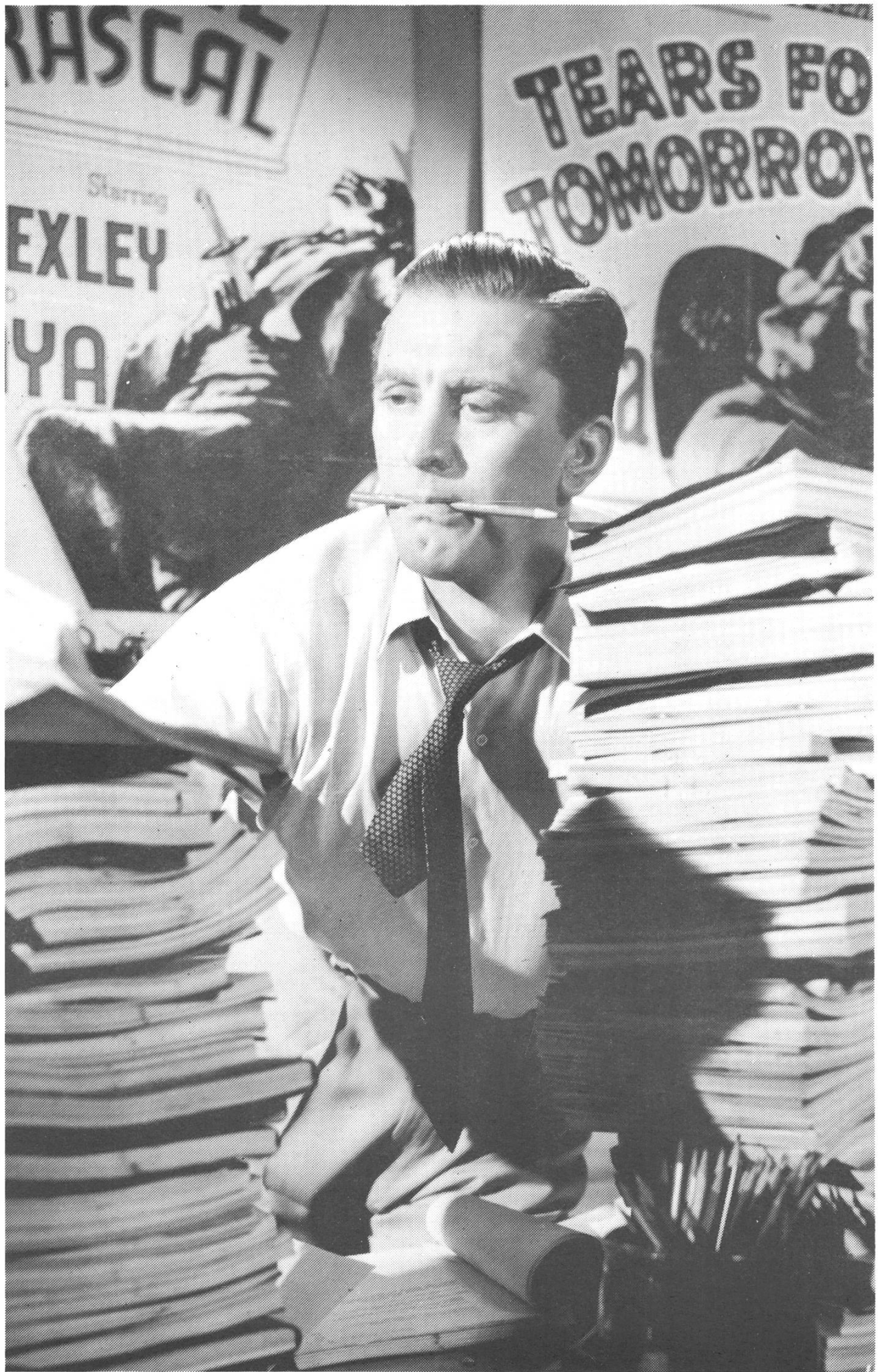


TELEFONI BIANCHI

THE LAST TYCOON



5116-12A



THE BAD AND THE BEAUTIFUL

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 feinfühlig, 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 deshalb 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, William 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 Streifen 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 Marcello (Agostina Belli) den Faschismus auf diversen Schlachtfeldern ausser Landes erleben darf, schläft sie sich in der Hauptstadt rasch vom Starlet zur Diva hoch, zu guter Letzt unter der Protektion des Duce persönlich. Zwar angelte 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 letztlich 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, Madeline Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Baratto, 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 8 1/2, 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 Ähnliches 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 Lakshamanan.

D: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang, Georgia Moll, Jean-luc Godard, Linda Vêras.

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 McCrea, Veronica Lake, Robert Warwick, William Demarest, Franklin Pangborn, 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 seinem 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 Böhm, 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 Filmmachen, 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 "action-theater" und "antitheater" zusammengefunden und auch das Team der ersten Fassbinderfilme gebildet hatte. Andererseits wird hier eine für Fassbinder neue Souveränität des Inszenierers 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 Filmemacherin Agnieszka (Krystyna 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, andererseits aber auch Einzelschicksale abstrakten politischen Ideologien gegenüberzustellen weiss und damit seinem erklärten Vorbild CITIZEN KANE mehr als gerecht wird. (-le)