AKG

Premierenfeier in Atlanta: Die malerischen Kostüme . . .

LOKOMOTIVE DER GEFÜHLE

Hellmuth Karasek über den Siegeszug des Films (III): BUNTER, PRÄCHTIGER, GIGANTISCHER

Als sich 1940 der Oscar-Segen über David O. Selznicks Kraftleistung „Vom Winde verweht“ ergoß (13mal war das von Krieg und Leidenschaft lodernde Bürgerkriegsmelodram nominiert, 8mal mit der goldenen Statuette ausgezeichnet worden), war die Gewinnerin des Akademie-Preises für die beste Nebenrolle Hattie McDaniel.

Die resolute rundliche Negermammie, die die verwöhnt eigenwillige Scarlett großpäppelt, tröstet, an- und auszieht, ja ihr sogar mit in die Hüften gestemmten Armen die Meinung sagt und den Marsch bläst, war die erste Schwarze, die je durch einen Oscar geehrt wurde.

Da in den ersten 15 Oscar-Jahren nach 1929 die kleinen vergoldeten Metallplastiken auf festlichen Banketts in prächtigen Hotelsälen bei Wein, Hummer und Steaks vergeben wurden, konnte Anthony Holden in seinem Buch „Behind the Oscar“ von 1993 sarkastisch bemerken: „Hattie McDaniel war nicht nur die erste Schwarze, die einen Oscar gewonnen hat, sie war auch die erste, die an einem Akademie-Bankett als Gast und nicht als Kellnerin teilnehmen konnte.“

Als der Film gut zwei Monate zuvor, am 15. Dezember 1939, im „Grand Theater“ der Südstaatenmetropole Atlanta seine prunkvolle Weltpremiere hatte, der Festzug der Autokolonnen sich der Stadt durch die schwarzen Slums genähert und von 300 000 Neugierigen auf den Straßen begafft und bejubelt wurde, war Hattie McDaniel allerdings nicht unter den geladenen Stars und Gästen. Eine Schwarze unter den Promis in Tuxedos und Abendkleidern – das war damals im Herzen der Südstaaten noch absolut undenkbar.

Die Schwarzen und das Kino: Der Film spiegelt in seiner 100jährigen Geschichte natürlich auch die Historie und Sozialgeschichte eines Landes – die Diskriminierung der Schwarzen und (im Zweiten Weltkrieg und Nachkrieg) der Asiaten in Hollywood, den Rassenwahn („Jud Süß“) und die Herrenmenschenüberheblichkeit („Ohm Krüger“) der Ufa in der Goebbels-Ägide in Babelsberg.

Im „weißen“ Hollywood-Kino waren Schwarze am Anfang Sklaven, Diener, Kindermädchen, Zugschaffner, Zugkellner – sie durften den Helden Kaffee oder Whiskey servieren und Madame das Kleid am Rücken zuknöpfen oder den Reißverschluß hochziehen.

Sie waren drollig, bestenfalls, weil sie im Dunkeln mit den Kulleraugen rollten. Sie waren komisch, weil sie sich vor Gewitter fürchteten und unter die Treppe krochen. Und weil sie abergläubisch waren.

Wer sich eine solch „alarmierend rassistische“ Szene vor Augen führen will, muß sich in „Gone With the Wind“ die junge schwarze Butterfly McQueen ansehen, die ein kreischendes, abergläubisches Mädchen spielt, das in einem Augenblick von Not und Gefahr eine Last und keine Hilfe ist.

Es war ein langer Weg von dieser mit hochmütigen Vorurteilen geprägten Darstellung bis zu den von Mitte der achtziger Jahre an produzierten Spike-Lee-Filmen wie „She’s Gotta Have It“ (1986), „Do the Right Thing“ (1989) oder „Malcolm X“ (1992). Sie stellten ein provokatives afroamerikanisches Selbstbewußtsein aus, das Hollywood dennoch mit Blick auf sein schwarzes Publikum akzeptierte. Diese Entwicklung zur filmischen Bürgerrechtsgleichheit führte über so seltsame Wege wie über die schwarze „Frankenstein“-Adaption als „Blackenstein“ (1972) oder die von „Dracula“ als „Blacula“.

Otto Preminger hatte Bizets „Carmen“ als (schwarze) „Carmen Jones“ verfilmt – eine Pioniertat von 1954. Sidney Poitier war der erste schwarze gleichberechtigte Star, vor allem in „In the Heat of the Night“ (1967) und „Guess Who’s Coming to Dinner“ (1967). Doch noch 1993, als Grishams „Die Akte“ verfilmt wurde, durfte aus der weißen Julia Roberts und dem

KINOARCHIV ENGELMEIER

. . . liefern dem erfolgreichsten Film aller Zeiten das Kolorit: **Szene aus „Vom Winde verweht“ (1939)***

schwarzen Denzel Washington kein Happy-End-Paar werden, obwohl beide einen Film lang gemeinsam hautnah gegen das Böse gekämpft hatten.

Doch „Vom Winde verweht“ ist nicht wegen seiner schwarzweißen Schwarzendarstellung in die Film-Annalen eingegangen. Der 1977 vom amerikanischen Filminstitut zum „besten Film aller Zeiten“ gekürte Monumentalfilm und Kostümschinken, bis in die siebziger Jahre mit mehr als 80 eingespielten Dollar-Millionen auch erfolgreichste Film aller Zeiten, bewirkte mit einem Schlag den Sieg der Farbe, den Triumph von Technicolor.

Mit imposanten Feuersbrünsten, zu denen bei den Dreharbeiten auf dem Studiogelände der Tempel von Jerusalem und das riesige Tor aus King Kong, also Kulissen aus vergangenen Filmtagen, in Brand gesetzt wurden, malt „Gone With the Wind“ den Himmel rot. Vor orangefarbenen Sonnenuntergängen küssen sich Rhett Butler (Clark Gable) und Scarlett O’Hara (Vivien Leigh) – die Farbe verleiht ihren Gefühlen melodramatische Inbrunst.

Und die malerischen historischen Kostüme, die farbenfrohen Uniformen der Südstaatler und der Yankees liefern der leidenschaftlichen Bürgerkriegs-Saga im buchstäblichen Sinn ihr Kolorit.

Der kulinarische Effekt farbenprächtiger Kostüme, Uniformen und Monturen verflossener Zeiten bestimmte von Anfang an den Farbfilm – er war nicht selten ein aufwendiger Kostümfilm, oft ein opulentes Historiengemälde. Und er liebte Massenszenen, Schlachten, die Explosionen der Kanonen, die Brandfackeln des Krieges.

Schon der erste abendfüllende Technicolor-Farbfilm, der 83 Minuten lange Mamoulian-Film „Becky Sharp“, der am 3. Juni 1935 seine Premiere hatte, basierte auf einem historischen Stoff: auf William Makepeace Thackerays Roman „Vanity Fair“ („Jahrmarkt der Ei-

GAMMA / STUDIO X

Szene aus „Schindlers Liste“ (1994)*: Die Wahrheit ist schwarzweiß

* Oben: mit Clark Gable und Vivien Leigh; unten: mit Liam Neeson und Ben Kingsley.

telkeiten“), der in der Napoleon-Zeit, also im Empire und Vorviktorianismus spielt und den Aufstieg einer Abenteuerin in die Welt der Reichen und Noblen zeigt.

Den über einen langen Zeitraum gedrehten ersten Farbfilm übernahm sein Regisseur Rouben Mamoulian nur, weil sein Vorgänger während der Dreharbeiten an Lungenentzündung verschied – die auch die Hauptdarstellerin wegzuraffen drohte. Aber Miriam Hopkins überlebte die Krankheit leichter als die Rolle und den dürftigen Plot.

So ist „Becky Sharp“ nur als erster Farbfilm und nicht als Film zu Ruhm gekommen. Seine Buntheit erinnerte Kritiker an „patchwork“, an buntes Speiseeis: „a fresh fruit sundae“, schrieb der führende US-Filmkritiker Otis Ferguson. Und „Variety“ lobte die „wunderbaren Bilder“, tadelte aber die „schwache Geschichte“.

Einige Szenen und Bilder haben (Farb-)Filmgeschichte gemacht: so der weit ausgebreitete scharlachrote Umhang, der malerisch auf einer weißen Marmortreppe liegt – er macht deutlich, daß der richtige, der wirksame Einsatz von Farbe eine sparsame Verwendung ist. Paradox ausgedrückt wirkt Farbe am stärksten durch einfache Zweifarbkontraste, durch „buntes Schwarzweiß“. Das hängt sicher mit der Zweidimensionalität des Films zusammen, der aus vielfältiger Buntheit sofort einen Flikken- und Fleckerl-Teppich macht. Oder: das Schaufenster einer Eisdiele mit nebeneinander aufgehäuften Speiseeissorten – von Vanille über Himbeere zu Schokolade und Blaubeere.

PHOTOFEST

Szene aus „Becky Sharp“ (1935)
Vanille, Himbeere, Schokolade

Die wahrscheinlich bemerkenswerteste Szene aus „Becky Sharp“ ist die des festlichen Offiziersballs, in den die Nachricht von Napoleons Niederlage bei Waterloo platzt: Nach und nach gehen die Gäste, mit ihnen verschwinden die Farben, bis nur noch die roten Uniformen der Soldaten übrigbleiben und das Bild beherrschen.

LARGO INTERNATIONAL

Washington in „Malcolm X“ (1992): Afroamerikanisches Selbstbewußtsein

Regisseur Mamoulian hat, so berichtet der Filmhistoriker John Baxter, zugegeben, daß dies von der Logik her idiotisch sei. Denn bei einer Kriegsnachricht würden als allererste die Militärs den Ball verlassen. Aber was ist schon Logik gegen einen schönen Farbeffekt!

Triumphal siegte Technicolor, das Dreifarbenfilmsystem, mit „Gone With the Wind“, dem Film der Filme – bis heute. Im übrigen löste, anders als der Tonfilm den Stummfilm, der Farbfilm den Schwarzweißfilm nicht einfach ab; beide bestanden nebeneinander, und auch in der Farbfilmzeit sind viele Meisterwerke bis weit in die sechziger Jahre in Schwarzweiß gedreht worden. Aus ästhetischen und historischen Gründen. So sind die Filme des italienischen Neorealismus wie die US-Filme der Schwarzen Serie in Schwarzweiß gedreht. Noch 1993 drehte Spielberg „Schindlers Liste“ (vorwiegend) ohne Farbe, weil, wie er dem SPIEGEL in einem Gespräch sagte, die Dokumente des Holocaust schwarzweiß seien und er deren Wahrheit nicht verfälschen wollte.

Für den amerikanischen Film ist das Jahr 1939 etwas Besonderes. Es ist das Jahr von „Gone With the Wind“. Aber nicht nur das. Mit John Fords „Stagecoach“, seinem „Young Mr. Lincoln“, William Wylers „Wuthering Heights“, George Cukors „The Women“, Victor Flemings „The Wizard of Oz“, Mitchell Leisens „Midnight“, Ernst Lubitschs „Ninotchka“, Frank Capras „Mr. Smith Goes to Washington“ ist dieses Jahr ein Markstein der Filmgeschichte, inmitten zweier goldener Dekaden.

In Europa war das Jahr 1939 kein Filmjahr, weiß Gott nicht. Der Krieg brach aus, und auch der Film zog in die Schlachten. Als die Ufa in der Goebbels-Zeit den monumentalen Farbfilm entwickelte, wurde er („Kauf dir einen bunten Luftballon . . . stell dir vor, er fliegt mit dir davon!“ wurde 1943 in „Weißer Traum“ gesungen) zum verzweifelten Fluchtvehikel aus dem schrecklichen Kriegsalltag.

Der 25. Geburtstag der Ufa fiel ins Kriegsjahr 1943, auf den 3. März, Großdeutschland hatte sich eigentlich schon zu Tode gesiegt. Martin Gilbert gibt in seiner Gesamtdarstellung des „Zweiten Weltkriegs“ jener Zeit die Kapitelüberschrift „Die deutschen Armeen in Bedrängnis“. Und der Bombenkrieg gegen deutsche Städte nahm immer verheerendere Ausmaße an. Da war es gut, mit einem Schwadroneur, Gesundbeter und Lügenbold wie dem Freiherrn von Münchhausen auf einer Kanonenkugel davonzureiten, weil alles zu bunt wurde.

Ähnlich wie sich in den USA aus dem Zweifarben-Technicolor-Verfahren (erst mit zwei Projektoren, dann mit einem Projektor und Rot- und Grünbildern auf einem einzigen Film) das Dreistreifen-Technicolor-Verfahren (1932) entwickelte, nach dem „Becky Sharp“ und „Vom Winde verweht“ gedreht wurden, verlief die Entwicklung in Deutschland.

Auch die Ufa hatte zunächst ein Zweifarbenverfahren namens Ufacolor entwickelt und am 10. Dezember 1931 den ersten deutschen Farbfilm, „Bunte Tierwelt“, vorgestellt. Kostspielige Experimente bei den IG Farben erbrachten schließlich das Dreifarbenverfahren Agfacolor. Doch die Produktion des ersten deutschen Farbspielfilms „Frauen sind doch bessere Diplomaten“ zog sich dann doch beträchtlich in die Länge – ähnlich wie die Produktion von „Becky Sharp“.

Der Grund bei der Ufa war, wie ihr Historiograph Klaus Kreimeier schreibt, daß die chemischen Labors von Tag zu Tag die Qualität des Verfahrens verbesserten.

Der zweite Farbfilm war Veit Harlans „Die goldene Stadt“ (1942), farblich ein

Wunder, moralisch ein Tiefpunkt deutschen Filmemachens: Es wurde insinuiert, daß Slawen mindere Menschen seien.

Zum Ufa-Geburtstag am 3. März 1943 hatte sich Goebbels einen „Spitzenfilm“ bestellt und gewünscht – die Geschichte des „Lügenbarons“ Münchhausen. Natürlich in Farbe. Das war die Zeit, als im totalitären Deutschland dem Filmboß Goebbels das Wünschen noch half. So hob der Propagandaminister als erstes das bei der Ufa bestehende Kostenlimit von einer Million Reichsmark auf.

Und, eine „Per order de Mufti“-Seltsamkeit des Nazi-Reichs: Durch Sondergenehmigung durfte Erich Kästner das Drehbuch schreiben, also ein verfemter Autor, dessen Bücher 1933 bei der Bücherverbrennung namentlich neben den Büchern Tucholskys, Heinrich Manns, Erich Maria Remarques auf die Scheiterhaufen geworfen worden waren.

Nur ein Pseudonym mußte sich der für „Münchhausen“ vom Schreibverbot suspendierte Kästner wählen. Als Drehbuchautor nannte er sich – betont zivil – Berthold Bürger.

Der Film, tricktechnisch für damalige Verhältnisse brillant, von der Farbe her von lebensprallem Optimismus, schildert in Episoden, wie, unter anderem, Münchhausen (mit dröhnender Ironie gespielt von dem blauäugigen Tausendsassa Hans Albers) auf einer Kanonenkugel durchs Himmelblau gegen die Türken reitet. Oder wie er aus Venedig mit einem Ballon zum Mond fliegt. Wie viele Kinogänger hätten sich damals ähnliche Fluchtmöglichkeiten gewünscht.

Zur Zeit von „Münchhausen“, also 1943, befanden sich die USA auch schon im realen Krieg. Die MGM produzierte damals einen Spencer-Tracy-Film „A Guy Named Joe“, der der Tatsache träumend Rechnung trug, daß Tag für Tag und Nacht für Nacht amerikanische Bomberpiloten über Deutschland ihre tödlichen Lasten abwarfen und dabei selbst oft getötet wurden.

Die MGM verzichtete mit zwei Sätzen auf die Produktion des glänzendsten aller Filme

Tracy spielt einen solchen Kriegspiloten, der abgeschossen wird und den ein himmlischer General (Lionel Barrymore) als Schutzengel einem jungen Flieger beigesellt, der auch das Mädchen des Toten erbt. Je heftiger Träume benötigt werden, desto seltsamere Eskapaden liefert die Traumfabrik!

Chef der MGM, des mächtigsten und prächtigsten der fünf großen Hollywood-Studios („Slogan: „More stars than there are in the heavens“), war damals der auch körperlich ungeheuer kräftige Louis B. Mayer. Für zwölf Jahre sein Kronprinz und Produktionsleiter war der schmächtige Irving Thalberg (Vorbild für Scott Fitzgeralds Romanfigur „The Last Tycoon“), dessen Gespür für Stoffe und Talente schon zu Lebzeiten legendär war. Thalberg, durch Krankheit früh verstorben, wurde selbst schnell einer der Hollywood-Mythen, schwarzer Prinz, taffer Geschäftsmann und Talenteförderer in einer Person.

An einem Nachmittag im Mai 1936 saß Louis B. Mayer in seinem schneeweißen MGM-Büro und ließ sich von Kate Corbaley, seiner „Märchenerzählerin“, eine Art Reader’s-Digest-Kurzfassung eines in Kürze erscheinenden Romans vorlesen: Margaret Mitchells „Vom Winde verweht“. Daß die meisten Filmmogule nicht lasen, sondern (vor)lesen ließen, macht Sinn. Denn der Stoff für einen Film mußte ohnehin weitgehend vereinfacht und reduziert werden, bis er drehbuchvorlagenreif wurde. Wozu also sich unnötig komplizierte Romangeflechte zumuten?

Mayer hörte gebannt zu. Die Heldin Scarlett war ihm zwar etwas zu wild und eigensinnig, er mochte Frauen auch auf der Leinwand anpassungswilliger, sanf-

AKG

Albers (M.) in „Münchhausen“ (1943): Auf einer Kanonenkugel durchs Himmelblau gegen die Türken

ter. Aber irgendwie . . . „Fragen wir doch Irving“, entscheidet Mayer und bittet Thalberg in sein Büro.

Kate Corbaley erzählt ihr „Märchen“ noch einmal. Als sie am Ende ist, sagt Thalberg zu Mayer: „Vergiß es, Louis! Kein Bürgerkriegsfilm hat je einen Nikkel eingespielt!“ Die MGM, das glänzendste Studio der Filmgeschichte, verzichtete mit diesen zwei Sätzen auf die Produktion des glänzendsten aller Filme.

Der amerikanische Autor Otto Friedrich erzählt in seinem Buch über Hollywoods vierziger Jahre „City of Nets“ (deutscher Titel: „Markt der schönen Lügen“) diese oft kolportierte Thalberg-Anekdote, um zu demonstrieren, wie wenig die Studio-Bosse in Wahrheit von ihrem Metier verstanden – und zu verstehen brauchten.

Natürlich wiederholen sich solche Geschichten bis heute. Mit der Idee zu „Forrest Gump“, des erfolgreichsten und wirkungsvollsten Films des letzten Jahres, Ausdruck auch eines Geschmackswandels des Publikums und der Branche, mußten die Erfinder in Hollywood neun Jahre lang von Studiotor zu Studiotor, von Agentenbüro zu Agentenbüro hausieren gehen. „Vergiß es!“ sagten die „Executives“ der Branche. „Ein Film mit einem Idioten als Helden wird niemals auch nur einen Nickel einspielen!“

„Armes Kind! Das ist der Preis, den man zahlen muß, wenn man miteinander schläft“

Louis B. Mayer hatte damals Glück im Unglück. „Vom Winde verweht“ blieb in der Familie. Sein Schwiegersohn David O. Selznick, mit Mayers Tochter Irene verheiratet, kaufte den Stoff und verwirklichte ihn mit besessener Entschlossenheit und der Leidenschaft des Spielers, der er war, verschliß Menschen, Millionen, Material, ruinierte seine Gesundheit. Aber: Er wagte, kämpfte und siegte.

Viele, viele Jahre später, er war längst mit „Duel in the Sun“-Star Jennifer Jones verheiratet, wollte der alternde Selznick seinen Triumph wiederholen. Als Stoff hatte er sich wieder ein Kriegsepos ausgesucht, wieder hatte er nach einem berühmten Autor gegriffen. Ernest Hemingways Roman „A Farewell to Arms“ sollte sein zweites „GWtW“ werden. Nachdem John Huston die Arbeit im Streit mit Selznick niedergelegt hatte, führte immerhin noch Charles Vidor Regie, kein Geringerer als Ben Hecht hatte das Drehbuch geschrieben. Die Stars Jennifer Jones und Rock Hudson spielten die Hauptrollen, Vittorio de Sica eine wichtige Nebenrolle. Nichts konnte schiefgehen. Oder doch?

ARCHIVE PHOTOS

Hollywood-Mogul Selznick (1935)
Noch einmal alles riskiert und alles verloren

Der Film, eine Romanze aus dem Ersten Weltkrieg, hatte 1957 einen desaströsen Start und spielte keinen Nickel ein, Selznick machte so gründlich und krachend Pleite, daß er sich nie wieder ganz davon erholte. „A Farewell to Arms“ hatte die 1957 unvorstellbar stolze Summe von fünf Millionen Dollar verschluckt. Selznick hatte, Liebe macht blind, seine 38jährige Frau Jennifer ein junges Mädchen spielen lassen. Als sie am Ende des Films im Kindbett stirbt, sagt Rock Hudson, famous last words, in die Kamera: „Armes Kind! Das ist der Preis, den man zahlen muß, wenn man miteinander schläft.“

Selznick zahlte ebenfalls einen hohen Preis: Seinen Lebensrest verbrachte er nicht glücklich im Abglanz von „Gone With the Wind“, sondern verbittert im Schatten von „A Farewell to Arms“. Der Spieler Selznick hatte noch einmal alles riskiert und alles verloren.

Nur ein „Gambler“ und Hasardeur, wie Selznick es war, konnte „Vom Winde verweht“ wagen, so groß wagen, wie er es tat. Szenen riskieren, deren Opulenz jeden anderen Geldgeber hätte erbleichen lassen. Zum Beispiel eine Szene wie die folgende:

Die Armee der Konföderation, die stolz und siegesbewußt, wenn auch schlecht ausgerüstet, gegen die technisch modernere Armee der Yankees in den Kampf gezogen war, ist vernichtend geschlagen. 1600 Südstaatensoldaten liegen verwundet und sterbend vor dem Bahnhof von Atlanta – ein Bild zerbrochener Illusionen, zerstörten Stolzes; ein Lebensgefühl, ein Zeitalter am Boden.

Der Regisseur Victor Fleming ließ, um diese Szene mit dem Statistenheer (alle 1600 Soldaten, Krankenschwestern, Zivilisten waren sorgfältig kostümiert, geschminkt, drapiert) in imposanter Totale drehen zu können, einen 30 Meter hohen Baukran heranschaffen, eine Kameraplattform darauf montieren. Für diese wackelige Konstruktion mußte eigens eine Betonrampe gegossen werden, die dem Gewicht des Kameragerüsts standhielt.

Schon die Rechte an Margaret Mitchells Buch hatten die für damalige Verhältnisse enorme Summe von 50 000 Dollar gekostet. Allein um Scarlett, die

KINOARCHIV ENGELMEIER

Hudson in dem Selznick-Flop „A Farewell to Arms“ (1957): Tod im Kindbett

schöne, kratzbürstige Pflanzerstochter, zu besetzen, waren in zwei Jahren 1400 Bewerberinnen getestet worden. So lange Dreharbeiten hatte es noch nie gegeben. Eine so ausgiebige Werbekampagne auch nicht. Schließlich hatte die Produktion die (damals) gigantische Summe von vier Millionen Dollar verheizt, verprobt, verpulvert. Doch statt „keinen Nickel“ spielte das Werk über 80 Millionen Dollar ein.

Der Farbfilm als Monumentalfilm – in dieser Hinsicht setzte „Vom Winde verweht“ neue Maßstäbe. Und auf diesen Weg folgten ihm zahlreiche Filme in den Erfolg. Und in den Mißerfolg.

Zum Beispiel Luchino Visconti, Italiens genialster und großzügigster Regisseur, ein Napoleon der Statistenheere, ein Verschwender aus Detailversessenheit. 1962 drehte Visconti, Sproß eines norditalienischen Fürstengeschlechts, den autobiographischen Familienroman Giuseppe Tomasi di Lampedusas „Der Leopard“ – die Geschichte eines anderen Hochadligen. Sieben Monate berserkerhafte Arbeit.

In dem Film gibt es eine wunderschöne, kostbare Ballszene, einen Abschied der alten Zeit in Sizilien vor der italienischen Einigung. Für die Dreharbeiten ließ Visconti den alten Palazzo Gangi in Palermo mieten und die Creme der palermischen Aristokratie als Statisten anheuern (darunter den Adoptivsohn des Fürsten Tomasi). Noblesse oblige.

Neben den Schauspielern zogen 20 Elektriker, 120 Schneider, 150 Dekorateure, zahlreiche Friseure, Maskenbildner in den Palazzo ein. Da am Tag sizilianische Gluthitze herrschte, ließ Visconti eine Klimaanlage installieren. Die aber bewirkte nichts, und so konnte nur von sieben Uhr abends bis zum Morgengrauen gedreht werden – 48 Tage (oder besser: Nächte) lang.

Jedes Detail war echt. Sogar, wie sich Claudia Cardinale erinnert, die Riechsalze, die Parfüms, die Flakons und das (unsichtbare) Korsett. Täglich wurde die Cardinale zwei Stunden frisiert, täglich wurden zentnerweise Blumen aus San Remo eingeflogen.

Eine Küche wurde direkt neben den Ballsaal installiert, damit die Bratenplatten jedesmal frisch duftend aufgetragen werden konnten. Eine Wäscherei im Erdgeschoß wurde eingerichtet, um die Handschuhe der Männer, die in der Gluthitze schnell schweißnaß wurden, wieder zu waschen und aufzubügeln. Die Schauspieler erhielten von Tanzmeistern Walzer-, Mazurka- und Galopp-Unterricht. Die Kerzen in den exquisiten Lüstern waren echt, sie mußten stündlich erneuert werden. Was Wunder, daß der strenge Visconti den Produzenten nicht auf den Set ließ. Dem wären dort die Augen übergegangen. Vor Angst!

Die Ballszene ist wie der ganze Film unvergeßlich, traumhaft reich, schön, wirklichkeitsnah – eine Sternstunde des Kinos, ein unsterbliches Meisterstück atmosphärisch genauen Filmens. Und auch, daß der Film gleich in Italien und Europa Triumphe bei den Kritikern und beim Publikum feierte, ist schön und nur allzu gerecht.

Aber – in den USA war der „Leopard“ ein Fiasko. Viscontis Produzent stürzte in einen Bankrott, der auf fünf Milliarden Lire geschätzt wurde.

Natürlich waren Gigantomanie und Verschwendungssucht aus Genauigkeitswahn und Perfektionsdrang keine Errungenschaften des Farbfilms. Schon in Stummfilmzeiten hatten Kinoperfektionisten wie D. W. Griffith und (sein Schüler) Erich von Stroheim für ihre Filmphantasien das Budget als Faß ohne Boden erfunden.

Als Stroheim, den die Filmindustrie als Regisseur längst wegen der Waghalsigkeit seiner Träume abserviert hatte, 1943 von Billy Wilder als Darsteller des Feldmarschalls Rommel in „Five Graves to Cairo“ nach Hollywood geholt worden war, fragte der imposante Schauspieler den Regisseur, als der ihm einen Fotoapparat umhängte, ob denn da auch ein Film drinnen sei. Und auf die erstaunte Frage, was denn das für eine Rolle spiele, antwortete er: Nur mit dem Film in der Kamera könne er die Szene glaubhaft spielen.

Das war ein, wenn auch schwacher Nachhall der Tatsache, daß Stroheim als Stummfilmregisseur seinen Statistenscharen bei „Foolish Wives“ (1922) die historisch verbürgte richtige Unterwäsche, teilweise mit eingesticktem Monogramm, hatte anziehen lassen – weil auch die unsichtbaren Unterkleider echt zu sein hatten, um dem Film eine authentische Ausstrahlung zu verleihen. Und daß er angeblich Wagenladungen echten Pferdemists zu seinen Drehorten karren ließ – um die Atmosphäre einer Stadt im Roß-Zeitalter glaubhafter machen zu können. Und in „Wedding March“ (1926/28) ließ er Abertausende künstlicher Blüten an einem Baum befestigen, damit es für eine Liebesszene richtig schön blühte.

D. W. Griffith, der Schöpfer von „Birth of a Nation“ griff 1916 für „Into-

STILLS / STUDIO X

U. REIMER

Cardinale, Lancaster (3. v. l.) in dem Visconti-Film „Der Leopard“ (1963): Verschwendungssucht aus Perfektionswahn

lerance“, einen gewaltigen Episodenfilm, der seine Geschichte von der Universalität menschlicher Unduldsamkeit in verschiedenen historischen Stationen erzählt, in einer modernen, einer babylonischen, einer französischen und einer judäischen, gewaltig in die Kasse.

Sein Babylon baute er an einer Kreuzung zwischen Hollywood Boulevard und Sunset Boulevard (damals eine noch ziemlich dünn besiedelte Gegend staubiger Straßen) mit Stadtmauern, die hoch waren wie zwölfstöckige Gebäude, mit prächtig dekorierten Innenhöfen, die sich über eine Meile in die Länge dehnten. Dabei begnügte er sich nicht mit Kulissen aus Pappmaché. Nein, die Mauern mußten so festgefügt sein, daß König Belsazar mit seinem goldenen Wagen darauf entlangkarren konnte. Erst Jahrzehnte später wurden die Filmruinen abgerissen.

Die Dreharbeiten für das ägyptische Drama versanken im dicken Londoner Erbsensuppennebel

Griffith ließ acht gewaltige Gipselefanten bauen – obwohl ihm seine historischen Berater versichert hatten, Elefanten habe es am babylonischen Hof nie gegeben. Mit dieser Elefantiasis verschlang der Film schließlich (und das wie gesagt 1916) 1,9 Millionen Dollar – 19mal mehr als der zweitteuerste Film der frühen Stummfilmepoche.

64 Jahre später, als Michael Cimino „Heaven’s Gate“ drehte und damit sein Studio, die United Artists, in den Bankrott treiben sollte, waren es nicht die falschen Elefanten am falschen Ort. Es war ein verpflanzter Baum im englischen Exil.

Da Cimino seinen sozialkritischen Western mit einem kurzen „Prolog“ an der Harvard Universität und der Abschlußfeier des Studienjahrgangs 1870 beginnen lassen wollte, suchte er einen geeigneten Drehort für Harvard in Massachussetts – und fand ihn, mehrere tausend Meilen jenseits des Atlantiks, in Oxford in England!

Eigentlich hatte die ehrwürdige gotische Architektur der englischen Elite-Hochschule nicht die geringste Ähnlichkeit mit den georgianischen roten Ziegelgebäuden Harvards. Aber, so der Regisseur, der englische Ort war von seiner „geistigen Atmosphäre“ her „richtig“. Hunderte von Mitarbeitern mußten nach England verfrachtet werden – und das für eine eher kurze Eingangsszene.

In Oxford angekommen, suchte Regisseur Cimino nach einem großen, für Harvard charakteristischen Baum, der im Zentrum einer Szene im Freien stehen sollte und um den die Absolventen bei der Jahrgangsabschlußfeier einen Walzer tanzen sollten. Er fand den Baum nicht.

Was tun? Cimino hatte Glück. Er sah bei einem Spaziergang, nur drei Meilen von dem Uni-Drehort entfernt, eine riesige Eiche. Kurz entschlossen ließ er den Baum samt seines ausgedehnten Wurzelwerks ausgraben, nach Oxford bringen und dort wieder einpflanzen.

Die Legende der Dreharbeiten will wissen, daß die arme verpflanzte Rieseneiche bei der Prozedur Schaden an ihrer Seele nahm – und die Blätter verlor. Kein Problem für Cimino: Sein Team mußte das abgefallene Laubwerk Blatt für Blatt wieder an die kahlen Zweige kleben. Ist es nicht wahr, so ist es doch gut erfunden für einen Film, der sein Studio alles in allem die Rekordsumme von 45 Millionen Dollar kostete. Allein die England-Expedition Ciminos verschlang durch solche Regie-Omnipotenzakte satte 4 Millionen Dollar.

Cimino hatte Hundertschaften von Statisten angeheuert, ihnen Hunderte von Kostümen schneidern lassen, ihnen, da sie in einer Herzszene des Films als osteuropäische Einwanderer dem Rollschuhsport frönten, wochenlangen Rollschuhunterricht erteilen lassen.

Als der 219-Minuten-Mammutfilm 1980 in den US-Kinos beim Start floppte – er spielte am ersten (entscheidenden) Wochenende in 810 Filmtheatern knapp 1,3 Millionen Dollar ein –, sah man im damals antiamerikanisch gestimmten Kino-Europa darin eine finster reaktionäre Verschwörung der bornierten Amerikaner. Man feierte den Film auf der Biennale in Venedig; in den Kinos gerettet hat ihn Europa auch nicht.

Es wurde gemutmaßt, daß auch die Fehlbesetzung der beiden Hauptrollen mit (dem Countrysänger) Kris Kristofferson und der Französin Isabelle Huppert an dem Desaster mitschuldig war. Huppert, eher ein intelligent nervöses, europäisches Geschöpf, hatte eine edle Nutte im Wilden Westen zu mimen. Das klappte nicht – obwohl Cimino seine Hauptdarstellerin zum Nachhilfeunterricht in ein Bordell in Wallace, Idaho, abkommandiert hatte.

Aber auch (scheinbar) bombensichere Besetzungen schützen vor Desastern nicht. Anfang der sechziger Jahre hatte die Twentieth Century-Fox unter ihrem griechischen Präsidenten Spyros Skouras (Wilder über Skouras: „Die einzige griechische Tragödie, die ich kenne“) eine blendende Idee.

KINOARCHIV ENGELMEIER

Huppert, Kristofferson in „Heaven¯s Gate“ (1980): Nachhilfe in einem Idaho-Bordell

Ihr Superstar Elizabeth Taylor sollte die ägyptische Herrscherin Cleopatra spielen, ihre tragische weltpolitische Romanze mit Roms Marc Anton, den letztendlich Richard Burton darstellen sollte. Eine unwiderstehliche Paarung, so schien es.

Und dazu die Chance, antike Schauplätze mit exotischen Statistenaufmärschen vor fremdartig monumentalen Bau- und Bollwerken zu filmen, Nilfahr-

SYGMA

Filmgöttin Taylor, Regisseur Mankiewicz (1962)*: Vier-Stunden-Katastrophe

ten zu veranstalten, der Taylor bizarr glitzernde Turmbauten auf den Kopf, was sag' ich: auf das Haupt zu pflanzen, dem Burton Sandalenschnüre um die männlich nackten Waden zu wickeln oder das ganze prächtige Mannsbild mit blanker Brust in ein römisches Bad zu setzen.

Es war die Zeit des Monumentalkinos, wo man dem Fernsehzuschauer was bieten wollte – Brot und Spiele auf Breitwand; Sandalenfilme gegen das Pantoffelkino.

Aber das Unternehmen „Antike Leidenschaft vor Pyramiden" stand, gelinde gesagt, unter keinen günstigen Auspizien. Man verfiel auf die nicht sehr glückliche Idee, das altertümliche Alexandria zwecks Filmaufnahme nach London zu verlegen und dort an der Themse nachzubauen.

Statt in heiteren Himmeln zu schwelgen, versanken die Dreharbeiten im dicken Londoner Erbsensuppennebel. „Regen, Matsch, Schlamm, Nebel", erinnerte sich der zuerst am Werk befindliche Regisseur Rouben Mamoulian an die düsteren Londoner Wartetage. Den Schauspielern stand der Atem in Rauchfahnen vor den Lippen. Und das im sonnig glühenden Ägypten!

Bei diesem Wetter erkrankte Liz Taylor. So schwer, daß ihr Leben nur durch einen Luftröhrenschnitt gerettet werden konnte. Die Dreharbeiten wurden auf unbestimmte Zeit verschoben.

Man tauschte den Regisseur aus, Mamoulian ging, es kam Joseph L. Mankiewicz („All About Eve"), nachdem man zwölf Monate in London praktisch nichts gedreht hatte.

Die Crew zog nach Rom. Dort, unter den Augen einer sensationsgierigen Öffentlichkeit, begannen die Taylor und der Burton ihre spektakuläre Liebesaffäre, mit Suff und Tränen, Umarmungen und filmreifen Privatszenen. Drehtage fielen zugunsten der Liebe und ihrer Leiden aus, dafür fiel die Skandalpresse über das Paar her wie später nur über das britische Königshaus.

Als der Film endlich fertig war, hatte er die Riesensumme von fast 40 Millionen Dollar verschlungen. Bei der Kritik und dem zahlenden Publikum fiel das Vier-Stunden-Opus durch.

Die Katastrophe hatte eine seltsame Nebenwirkung, die eine andere Schauspielerin mit in den Abgrund riß. Im Sommer 1962, als die Schreckensnachrichten vom Cleopatra-Set in Rom die Fox in Kalifornien in Angst und Nervosität versetzten, drehte George Cukor, ebenfalls für das Geld der Fox, den Film „Something's Got to Give". In Hollywood. Als Heimspiel. Hauptdarstellerin: Marilyn Monroe, damals, neben Liz Taylor, die absolute Filmgöttin, aber wegen ihrer allseits gefürchteten Unzuverlässigkeit auch schon als Groschengrab verschrien.

Die Monroe war in jenen Tagen schlechter drauf als je zuvor. Sie kam zu spät zu den Dreharbeiten. Oder aber auch: Sie kam tagelang gar nicht. Wie gesagt, die Fox war nervös, finanziell gereizt. Als sich die Absenzen der Monroe alarmierend häuften, also auch die Drehkosten zu „Something's Got to Give" überzuschwappen drohten wie die des Unglücks-Parallelprojekts „Cleopatra", warf ein entnervter Spyros Skouras die Monroe kurz entschlossen raus.

Einen Monat später, am Morgen des 5. August 1962, fand man den Star der Stars, fand man M. M. tot in ihrem Haus in Brentwood.

ENDE

* Bei den Dreharbeiten zu „Cleopatra" in Rom.

L. SCHILLER / CAMERA PRESS

Filmgöttin Monroe bei den Dreharbeiten zu „Something's Got to Give" (1962): Schlechter drauf als je zuvor