RETROSPEKTIVE

ŒSTERREICHISCHES FILMMUSEUM Wien

VIENNALE 1982

Oktober/November 1982

ELIA KAZAN

Das Gesamtwerk

IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM NATIONAL FILM ARCHIVE, LONDON

29 **Freitag 19.00 Uhr**

AMERICA, AMERICA (1964)
Regie und Drehbuch: Elia Kazan, nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Haskell Wexler; Bauten: Gene Callahan; Musik: Manos Hadjidakis; Darsteller: Stathis Giallelis, Frank Wolff, Harry Davis, Elena Karem, Estelle Hemsley, Gregory Rozakis

Als Frank Capra, Sohn armseliger sizilianischer Auswanderer und späterer Star-Regisseur zum erstenmal amerikanischen Boden betrat, küsste er den schmutzigen Asphalt der neuen Heimat. Nichts anderes als die Vorgeschichte solch unnachvollziehbarer, scheinbar absurder Euphorie erzählt der jüdisch-griechisch-orthodoxe Ex-Türke und Exil-Amerikaner Elia Kazan in „America, America": die Geschichte seines Onkels, die Geschichte seiner Herkunft, die Geschichte von Amerikas Blut, erzählt als Zyklus von Geschichten, als ausladendes Schreckensmärchen, Chronik, orientalische Fabel, Dichtung und Wahrheit und Stoff zu unzähligen anderen Episoden, Romanzen, Märchen, Tragödien, Dramen und Kinoabenteuern. Es ist Stavros' Geschichte, des schmalen, schüchtern lächelnden Jünglings aus Anatolien, der alles auf der Welt opfert, um den Traum der besseren neuen Welt, den seine unterdrückte Familie träumt, zu verwirklichen: Amerika, Amerika. Schmerzvoll verrät Stavros seine besten Ideale, lange und schrecklich ist sein Abschied von dem Land, an das er gebunden ist: seine Reise von Kleinasien nach New York führt wie die des Simplicissimus durch Blutbäder, Irrwege und Wirren einer Epoche. Als er Ellis Island an Bord eines Chaplin'schen Auswandererschiffes erreicht, ist er gedemütigt, gewitzt, tausendfach degradiert; in der Identität eines lungenkranken Freundes, den die Einwanderungsbestimmungen zum Selbstmord treiben, betritt und küsst er Amerikas Boden. Das Ende zeigt die Desillusion des Traums: für einen Nickel prostituiert Stavros sein anatolisches Lächeln. „America, America" ist die Geschichte der Emigration: der Sehnsucht, des Überlebens, der Verhärtung, der verlorenen Heimat. Mit ihr erreicht Kazan die künstlerische Freiheit und Authentizität, für die er fast zwanzig Jahre kämpfte – der Film als Werk des Autors, das Werk als Instrument der Erfahrung. „America, America" beginnt mit den selbstbewußten Worten: „My name is Elia Kazan."

30 **Samstag 15.30 Uhr**

A TREE GROWS IN BROOKLYN (1945)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Tess Slesinger, Frank Davis, nach dem Roman von Betty Smith; Kamera: Leon Shamroy; Bauten: Lyle R. Wheeler; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Dorothy McGuire, Joan Blondell, James Dunn, Lloyd Nolan

Seit jeher hat Hollywood mit der linken Hand Talente eingekauft und mit der rechten Hand getrachtet, das gewonnene Frischblut in den bewährten Kreisläufen des Studiosystems zu domestizieren. Mit dem „Erwerb" des sechsunddreißigjährigen Greco-Amerikaners Elia Kazan – er hat bei Lee Strasbergs Group Theatre und am Broadway beträchtliche Reputation erworben – schickt Hollywood sich 1945 an, eine Schlange am Busen großzuziehen. Ein Jahrzehnt später steht fest, daß Kazan sich zum großen Unverdaubaren, zum Rebellen und Außenseiter des amerikanischen Kinos entwickelt hat. Seine außerordentlichen Qualitäten verdankt Kazans erster Spielfilm aber gleichermaßen dem Talent des Regisseurs wie den Meriten jenes Studiosystems, gegen das er alsbald aufbegehren sollte. Man gibt dem Debutanten den Auftrag, „die Szenen wie aus dem Leben gegriffen zu arrangieren", vertraut den Film im übrigen Leon Shamroy an, Kameramann und tyrannischem Genie mit festverankerter Überzeugung, selbst eigentlicher Schöpfer jedes von ihm fotografierten Werks zu sein: „A Tree Grows in Brooklyn" wird zur Synthese Kazan-Shamroy. Auf Kazan verweisen Wärme und Intensität der Schauspielführung, Liebe zum Detail, der dramatische Blick auf Zwischentöne und Krisen, nicht zuletzt Anteilnahme, die dem Schicksal jedes einzelnen Mitglieds der Underdog-Familie gilt; auf Shamroy fließendes Licht und Atmosphäre, mit denen der Gang des Jahres die Elendswohnung durchzieht. Das zärtliche Gespräch zwischen Vater und Tochter am Christmas Eve und die Geburt des Kindes sind Glanzpunkte dieses Teamworks: Raumdunkel mit Ausblick auf dichten wolkigen Schneefall; regenreflex-überweilte Zimmerwände; Nachtstille mit dem Klang vereinzelter Tropfen.

18.00 Uhr

THE SEA OF GRASS (1946)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Marguerite Roberts, Vincent Lawrence, nach dem Roman von Conrad Richter; Kamera: Harry Stradling; Bauten: Cedric Gibbons, Paul Groesse, Edwin B. Willis, Mildred Griffiths; Musik: Herbert Stothart; Darsteller: Spencer Tracy, Katherine Hepburn, Melvyn Douglas, Robert Walker, Edgar Buchanan, Harry Carey

Elia Kazanjoglous wird 1909 in Istanbul geboren. Ein Hollywood-Mogul, Walter Wanger, erteilt ihm den gutgemeinten Tip, sich Elliot Cezanne zu nennen. Da Cezanne gewichtige Assoziationen weckt (was Wanger weder weiß noch bekümmert), zieht Elia Kazanjoglous es vor, zu Elia Kazan zu werden. Seine Vorfahren stammen aus Kayseri, Kleinasien. Der Vater ist Teppichhändler, die Mutter entstammt einer Baumwollhändlerfamilie: jüdische Griechen beide und als solche Mitglieder einer Minorität, die von den Türken verfolgt und niedergehalten wird. Kazan spricht die Sprache der Unterdrückten und der Unterdrücker. 1913 emigriert die Familie in die Vereinigten Staaten. Geboren in einer Welt, in der Asien und Europa einander durchdringen und aufgewachsen in einem Kontinent nationaler, rassischer und kultureller Verschmelzungen, wird Kazan zum ambivalenten, vielschichtigen Freskomaler Amerikas, eines Landes, das er mit Leidenschaft haßt und liebt, bewundert und kritisiert. Wie die Filme des Sizilianers Frank Capra und wie das Kino des irisch-stämmigen John Ford ist Kazans Werk eine Vision Amerikas: Landnahme, Erkundung, poetische Interpretation. Ungleich bitterer als Capra und Ford jedoch konstatiert Kazan Brüche und Krankheitssymptome, wobei sein Blick offen bleibt für eine Vielzahl künstlerischer Strömungen und sozialer Probleme. „The Sea of Grass" ist Kazans zweite und entscheidende Erfahrung mit Hollywood. Was zu einer ländlichen, großflächigen Saga im Stil seiner späteren Filme hätte werden können, erstickt im Korsett der Konventionen. Nur Fragmente der Handlungs- und Schauspielführung verweisen auf den Regisseur von „East of Eden" und „Wild River".

20.30 Uhr

PIE IN THE SKY (1934)
von Ralph Steiner und Elia Kazan; mit Elia Kazan

„Pie in the Sky" ist Kazans erster Kurzfilm gemeinsam mit Ralph Steiner, ein kleiner blasphemischer Sketch über Tramps und Orthodoxie, dem man die Lust seiner improvisierten Herstellung ansieht.

THE PEOPLE OF THE CUMBERLANDS (1937)
von Elia Kazan

Den zwanzigminütigen Kurzfilm „The People of the Cumberlands" (1937) bezeichnet Kazan als Grundstein der realistischen und dokumentarischen Aspekte seines späteren Werks.

IT'S UP TO YOU (1941)
von Elia Kazan; Insert zu einer Theaterproduktion gleichen Namens

1941 inszeniert Kazan im Auftrag des US-Landwirtschaftsministeriums am Theater „It's Up to You". In diesem Agittrop-Stück verwendet er zehn Minuten Film, in dem die Schauspieler im Film und auf der Bühne über die Lebensmittelrationierung im Krieg diskutieren.

BOOMERANG (1947)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Richard Murphy, nach dem Artikel „The Perfect Case" von Anthony Abbot (Pseudonym von Fulton Oursler); Kamera: Norbert Brodine; Bauten: Richard Day, Chester Gore, Thomas Little; Musik: David Buttolph; Darsteller: Dana Andrews, Jane Wyatt, Lee J. Cobb, Karl Malden, Arthur Kennedy, Joe Kazan

Kazans erster unmittelbarer Kontakt mit der Realität. Nachdem er in zwei Filmen Wirklichkeit im Studio nachgestaltet hat – glanzvoll und aus der Perspektive eines Kindes das eine, restringiert und aus der Optik des Starkinos das andere Mal – bekommt er unverhofft Gelegenheit zu einem „picture on location". Louis de Rochemont, Produzent halbdokumentarischer Kriminalfilme bietet Kazan die Verfilmung eines authentischen Falls von Korruption und politischer Manipulation an: der Kampf eines Staatsanwaltes um das Leben eines Mordangeklagten, der vorschnell der öffentlichen Meinung geopfert werden soll. Kazan dreht in den Straßen, im Gefängnis, im Gerichtsgebäude von Stanford, Connecticut, dem Ort des realen Geschehens, und die unprätentiöse Kameraarbeit Norbert Brodines unterstreicht die Authentizität des Geschehens. „Das war unser Neorealismus", sagt Kazan: filmischer Journalismus der Fakten. Zur aggressiven Invektive fügt Kazan einen Optimismus, der so kennzeichnend für sein frühes Werk wie typisch für Amerikas sozialkritisches Kino der Nachkriegszeit ist – das Vertrauen in die Macht und den Mut des einzelnen, der antritt, die singulären Schatten eines „an sich guten Systems" auszumerzen. Daß Korruption sich nicht an Einzelpersonen knüpft, sondern ungreifbarer im Fundament des Systems wirkt, hat Kazan erst später erkannt.

31 **Sonntag 15.30 Uhr**

GENTLEMAN'S AGREEMENT (1947)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Moss Hart, nach dem Roman von Laura Z. Hobson; Kamera: Arthur Miller; Bauten: Lyle R. Wheeler, Mark-Lee Kirk, Thomas Little, Paul S. Fox; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Gregory Peck, Dorothy McGuire, John Garfield, Celeste Holm, Dean Stockwell

In perfekter Ausleuchtung bewegen sich distinguierte Geschöpfe der upper middle class durch gediegene Wohnräume und gefrieren zu klassizistisch gestalteten Arrangements: abgeschlossene Kunstwelt, Kunst-Gesten, kultivierter Faltenwurf, gepflegte Sprache. Ein von Scheinwerfer-Sonne durchflutetes Landhaus, Hotelhallen und ein Luxus-Appartement über dem East-River, zu dem sich nur bisweilen das dumpfe Tuten von Schiffen verirrt – der Eindruck ist unabwendbar, daß alle Wirklichkeit aus einer Flucht steriler Kinoräume erbaut ist. In solch Mobiliar und Milieu – das Reich fashionabler Melodramen – legt „Gentleman's Agreement" den Keim der Vergiftung. Der Journalist Philip Green wechselt seine Identität; er gibt sich als Jude aus, um die edle Liberalität seiner Umwelt zu testen. Und diese offenbart sprudelnd und umfänglich ihr Maß doppelter Moral. Allenthalben, auch an seiner Freundin, auch an sich selbst, erfährt Green die Auswirkungen von sublimem oder direktem oder kaschiertem oder latentem Rassismus. In einer Ära, da Hollywoodfilme peinlich vermieden, das Wort „Jude" auch nur zu erwähnen, hält Kazan dem Publikum seine impakte Beschuldigung: „Du bist ein durchschnittlicher Amerikaner und du bist antisemitisch; der Antisemitismus steckt in dir" wie eine Faust unter das Auge, verpackt gleichzeitig aber sein Thesenkino in Bilder, die den Illustrationen des „Cosmopolitan Magazine" zum Verwechseln gleichen. Kazan verwarf den Film später als eine „Serie von Klischees". Georges Sadoul nannte ihn „das vielleicht beste Werk Kazans", möglicherweise nur deshalb, weil das Thema (Fassade und Widerspruch) sich in der gläsernen Hollywood-Ästhetik wiederholt findet.

18.00 Uhr

PINKY (1949)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Philip Dunne, Dudley Nichols, nach dem Roman „Quality" von Cid Rickets Summer; Kamera: Joe Mac Donald; Bauten: Lyle R. Wheeler, J. Russel Spencer, Thomas Little, Walter M. Scott; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Jeanne Crain, Ethel Barrymore, Ethel Waters, William Lundigan

Ein romantischer und sentimentaler Film, ein Film von atemberaubender visueller Schönheit, ein Rassenproblemfilm. Wie alles an Kazans Werk lebt „Pinky" aus Widersprüchen. „Gentlemen's Agreement" hatte 1948 einen Oscar gewonnen; Zanuck, der Boß von 20th Century-Fox drängt darauf, den moralischen (und kommerziellen) Erfolg zu wiederholen. Jemand, der nicht zu sein scheint, was er ist. Aus dem vorgeblichen Juden Green wird Pinky, die Vierteinegerin oder Dreiviertelweiße. Sie verläßt den Norden, wo man sie für ein schönes WASP-Mädchen hält; ihre Rückkehr in den Deep South wird zur Konfrontation mit der Wahrheit. „Pinky" ist Kazans Huldigung an John Ford, den Regisseur von „Tobacco Road" und „Young Mr. Lincoln", eben jenen Regisseur, von dem Kazan den Film (Ford wird krank oder ist lustlos) samt Crew, Sets und Schauspielern nach wenigen Tagen Drehzeit übernimmt, um ihn ganz à la Ford fertigzustellen. Leuchtendes Dunkel durchdringt den verwilderten Park des Herrenhauses, in dem die Hütte von Pinkys schwarzer Großmutter steht. Ein Süden, errichtet im Studio, gleichsam geträumt, durchzuckt jedoch von jähen Momenten des Hasses und der Rassenverachtung; reich bergender und beunruhigender Schattenhöhlen, aus denen hervor die Oberflächen der Dinge aufgleißen – Blätter, Tümpelwasser, der Rauch der Laubfeuer. Zikadensirren und Quaken von Fröschen erfüllt die heiße Nacht und immer wieder die Geräusche ferner Züge, die nach Norden, dem Land der Sehnsucht, eilen.

20.30 Uhr

PANIC IN THE STREETS (1950)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Richard Murphy, Daniel Fuchs, nach einem Sujet von Edward und Edna Anhalt; Kamera: Joe Mac Donald; Bauten: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford, Thomas Little, Fred J. Rode; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Richard Widmark, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes, Walter Jack Palance, Zero Mostel

Ein Film von Fuller'scher Schlagkraft. Die Polizei findet im Hafenbecken von New Orleans die Leiche eines Erschossenen, an der sich Symptome von Lungenpest zeigen. Die Jagd nach den Mördern wird zum Wettlauf mit der Zeit, da die Verfolgten den Keim der Krankheit mit sich tragen. 1947 hat Kazan das Actors' Studio gegründet, in den Jahren darauf inszeniert er Millers „Death of a Salesman" und Williams' „A Streetcar named Desire"; 1950 ist er Amerikas berühmtester Theaterregisseur. Gleichwohl hat er vom Blut des Films geleckt: „Ich war stark beeinflußt von John Ford: in dem Sinn, daß ich vom Dialogregisseur zum Regisseur der Bilder avancieren wollte." „A Tree Grows in Brooklyn" und „Pinky" verdanken ihre optischen Qualitäten den Kameraleuten Leon Shamroy und Joe Mac Donald, „Gentleman's Agreement" ist ein synthetisches Produkt vom Schreibtisch Darryl F. Zanucks. „Panic in the Streets" wird zum ersten Film, in dem Kazan weitgehend freie Hand hat, er bestimmt die Kamerapositionen, ändert das Script am Drehort, improvisiert. Wie „Boomerang" ist „Panic in the Streets" ein halbdokumentarischer Kriminalfilm, aber seine Verve beginnt dort, wo „Boomerang" endet: er läßt sich von den „locations" New Orleans in Besitz nehmen, vom Puls der Straßen und Bars, vom Leben der Docks bestimmen; zahlreiche Totalen (die Kazan an Ford bewundert) durchlüften den Film und ein ungestümer neuer Wind reißt die Kamera zur Bewegung hin, macht die Montage schnell, fließend und läßt die Handlung in einer hektischen, atemlosen Verfolgungsjagd kulminieren, einer tour de force, die Kazan als erwachten Löwen und Cineasten entläßt.

1 **Montag 15.30 Uhr**

A STREETCAR NAMED DESIRE (1951)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Tennessee Williams nach der Bearbeitung seines Stückes durch Oscar Saul; Kamera: Harry Stradling; Bauten: Richard Day, George James Hopkins; Musik: Alex North; Darsteller: Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden, Rudy Bond, Nick Dennis

Kazans erste komplette Übertragung des am Actors' Studio entwickelten Schauspielstils auf das Medium Film. Nachdem Kazan fünf Monate Vorbereitungszeit daran verwendet hat, Williams' „A Streetcar Named Desire" für den Film „aufzubereiten", kommt er zur Einsicht, durch die Methode des „open up" Williams' Qualitäten, die Geschlossenheit und komprimierte Dichte des Stücks, zu zerstören. „Ich machte eine radikale und plötzliche Entscheidung. Ich beschloß, dieses Meisterwerk – und ich denke immer noch, daß es eines ist – annähernd präzise so zu filmen, wie es für die Bühne geschrieben wurde." Bedingungslose Treue zur literarischen Vorlage und zum Geist des Autors bestimmt die Interpretation des Films, Antithese zu dem, was Kazan als Schrecken an Hollywood erfahren hat: die Degradierung des Drehbuchschreibers und seines Produkts zur manipulierbaren Ware. Williams' Stil, die in den Regieanweisungen geforderte Atmosphärik und die Durchdringung von Poesie und Naturalismus sind virtuell filmisch und fordern nachgerade die Illusionsmittel des Films. Kazan hat die räumliche Einheit des Stücks bewahrt – die heißen, schattendurchzogenen Räume von Kowalskis Wohnung – und Williams' psychisches Klima von Hysterie, Verfall und Sehnsucht kongenial ins Sensuelle umgesetzt. Diffuses Halbdunkel, Fluoreszieren verschwimmender Konturen, Schleier, Schattenschrägen von Jalousien, unbestimmte Geräusche formen jene Williams'sche Treibhausatmosphäre, in der Blanche der sadistisch-vulgären Faszination eines Mannes erliegt, der sie ermorden will. Dies und der beklemmende Exhibitionismus von Brandos, Maldens, Vivien Leighs und Kim Hunters Spiel machen „A Streetcar Named Desire" zu einem der ambivalentesten Kunst-Stücke in Kazans Laufbahn.

18.00 Uhr

VIVA ZAPATA! (1952)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: John Steinbeck, nach dem Buch „Zapata the Unconquerable" von Edgcumb Pichon; Kamera: Joe Mac Donald; Bauten: Lyle R. Wheeler, Leland Fuller, Thomas Little, Claude Carpenter; Musik: Alex North; Darsteller: Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn, Joseph Wiseman, Alan Reed

„Überlebt, widersteht, kämpft! . . . Es gibt keine Chefs . . . Ein starkes Volk braucht keine starken Männer!" Diese Worte (Emiliano Zapatas Testament) formulieren die Quintessenz von Kazans mexikanischem Revolutionsepos, jenem flamboyanten, gewalttätigen, zwielichtigen, rhetorischen, kalten, zugleich mystischen und leidenschaftlichen Film, in dem Hollywood-Exotik das Pathos des sowjetischen Revolutionsfilms, John Fords Totalen, die Exaltiertheit des Actor's Studio und die getreue Rekonstruktion der archaischen Fotografien der „Historia Gráfica de la Revolución" eine wunderliche Vermischung eingehen. Vor allem auch ist „Viva Zapata"! politisches Statement und verschlüsselte Autobiographie, in der Kazan erstmals seine persönliche Sicht der Welt zum Ausdruck bringt. Müde und skeptisch geworden am scheinbaren Höhepunkt seines Ruhms, entdeckt Kazan in Zapata, einem der wenigen integren Führer der mexikanischen Revolution, ein distanziertes Spiegelbild seiner selbst. Zapata, der Volksheld, der der gewonnenen Macht gleichgültig gegenübersteht, sie nicht nutzt, sie als Quell der Korruption verwirft, ist für den intellektuellen und früheren Kommunisten Kazan personifizierte Antithese des Stalinismus. Kazans Angriffe gegen die Perversion und Erstarrung der Revolution (also gegen Personenkult, Fanatismus und Verselbständigung der Gewalt) wurden von Amerikas Liberalen 1952 als reaktionär und von Amerikas Kommunisten als trotzkistisch gebrandmarkt; zwanzig Jahre danach sieht Amerikas Neue Linke in diesem Film (nicht ohne Stolz weist Kazan darauf hin) ein anti-autoritäres Lehrstück über das Wesen der gefährdeten und gefährlichen Macht.

20.30 Uhr

MAN ON A TIGHTROPE (1953)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Robert Sherwood, nach der Novelle „International incident" von Neil Paterson; Kamera: Georg Krause; Bauten: Hans H. Kuhnert, Theo Zwirsky; Musik: Franz Waxmann, Chansons von Bert Reisfeld; Darsteller: Frederic March, Gloria Graham, Terry Moore, Cameron Mitchell, Richard Boone, Dorothea Wieck, Adolphe Menjou, Margaret Slezak

Kazan ist für Amerikas extreme Linke ein Reaktionär; die Rechten sehen in ihm einen Anti-Amerikaner, also Kommunisten. Er selbst weist fixe Ideen von sich, liebt es zu stören und ist entzückt, wenn sein Publikum heftig reagiert. Seine Filme beschreiben Krisen, Auseinandersetzungen, den Kampf zwischen Geburt und Agonie. Den Austrag solcher Konflikte präsentiert Kazan nie als Befriedung und platte Beruhigung. Weil er die Ambivalenz und das Widersprüchliche liebt, kennen seine Filme weder „Helden" noch Rezepte des Siegs. Genre-Kino zu inszenieren – Western, Musicals, Gangsterfilme – hat er stets abgelehnt. Kazan ist skeptisch gegen vorgegebene Raster und mißtraut der Eindeutigkeit. 1943 schreibt er sich in Amerikas Kommunistische Partei ein, die er bald wieder enttäuscht verläßt. 1952 sagt er vor dem House of Un-American Activities Committee aus und nennt ehemalige Kameraden, die er für Anhänger Stalins und eines pervertierten Systems hält. 1953 schreibt Kazan, Befürworter einer starken, nicht-autoritären Linken in Amerika: „Wir müssen uns vor den Kommunisten schützen, aber gleichermaßen vor den Konsequenzen unserer Wut gegen sie." Geächtet von seinen Freunden und zum insgeheimen Mithelfer McCarthys geworden (für dessen Hexenjagd er keinerlei Sympathien aufbringt), dreht Kazan „The Man on the Tightrope", eine antikommunistische Parabel. Die Kombination von Psychodrama, Politfabel und Zirkuswelt nimmt sich in Kazans Werk wie ein Fremdkörper aus.

2 **Dienstag 15.30 Uhr**

ON THE WATERFRONT (1954)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Budd Schulberg, nach einer Artikelserie von Malcolm Johnson; Kamera: Boris Kaufman; Bauten: Richard Day; Musik: Leonard Bernstein; Darsteller: Marlon Brando, Eva Marie Saint, Lee J. Cobb, Karl Malden, Rod Steiger, Pat Henning, Leif Erickson

Der Widerstand des einzelnen gegen das System und das Erwachen eines Gewissens. Terry Molloy, Dockarbeiter, stellt sich nach langem Zögern gegen seine kriminell geführte Gewerkschaft, riskiert sein Leben, erträgt Isolation und Verachtung, nimmt Verantwortung auf sich. Wie alle Hauptwerke Kazans erzählt „On the Waterfront" von der Anstrengung und der Manschwerdung und wie alle persönlichen Filme Kazans ist auch dieser ein Schlachtfeld der Widersprüche. Gewalt und lyrische Empfindung durchdringen einander im Stil der Inszenierung, im Spiel der Akteure, im Diskurs vom Verismus und Poesie. „On the Waterfront" entsteht an den Docks von Hoboken, in den kalten, unwirtlichen Straßen New Yorks – fernab der Studios und Zwänge Hollywoods. Budd Schulberg, Journalist und Autor kritischer Reportageromane schreibt das Drehbuch nach monatelangen Recherchen im Milieu der Docks; die tiefenscharfe Fotografie Boris Kaufmans (eines Bruders von Dsiga Vertov) vermittelt den Eindruck von unmittelbarer Realität und Gegenwärtigkeit. Der Versuchung, einen amerikanischen Neorealismus zu inaugurieren, arbeitet Kazan auf halbem Weg und planmäßig entgegen; zum Schönsten an seinem Film zählt die Sequenz am Taubenschlag, jene Liebesszene traumhaft-lyrischer Qualität zwischen Brando und Eva-Marie Saint auf der Dachterasse hoch über der Grisaille der Stadt. Der Pessimismus von Kazans Weltsicht, sein Streben nach visueller Symbolik und der brütende oder paroxystische Darstellungsstil machen aus „On the Waterfront" ein völlig eigenständiges Gegenstück zum französischen „réalisme poétique". Ereignis des Films und zurecht gepriesen ist Marlon Brandos störrische, rätselhafte, empfindsame Interpretation der Hauptrolle. Kazan über Brando: „The best actor I ever worked with. Brando was as close to a genius as I've ever met among actors. He was on a level apart."

18.00 Uhr

EAST OF EDEN (1955)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Paul Osborn, nach dem Roman von John Steinbeck; Kamera: Ted McCord; Bauten: James Basevi, Malcolm Bert, George James Hopkins; Musik: Leonard Rosenmann; Darsteller: Julie Harris, James Dean, Raymond Massay, Jo van Fleet, Burl Ives, Richard Davalos

Die Verfilmung der letzten naunzig Seiten von John Steinbecks „East of Eden" – und für Kazan eine Geschichte, in der er die Empfindungen und Erfahrungen seiner eigenen Jugend zur Darstellung bringt. „Dieser Film ist autobiographisch und persönlicher als alle meine früheren; es gibt Masken und Übertragungen in ihm, aber ich habe jedes der profunden Gefühle, die ihn bewegen, selbst gelebt. Das gibt ihm seine Reinheit. Es ist mein erster Film, in dem ich durch die Inszenierung hindurch ausschließlich von mir spreche." „East of Eden" ist Kazans erstes Werk in Farbe und Scope, was ihn zu größerer Schlichtheit nötigte, zur Reduktion der close-ups, zugleich zu einem System subtiler, komplexer Kamerafahrten. Wie verklärt im Filter der Erinnerung ein sanftes Strömen bukolischer Farben, die Pastelltöne des Landes, das Licht auf den Bäumen und gelben Straßen der kalifornischen Kleinstadt. Die bizarren Schatten der Nacht: Bilder, in denen sich Verstörung, Furcht und Faszination vermischen. „East of Eden" ist der Film eines metteur en scène von lyrischer Empfindungskraft und dramatischer Intensität, die an der Länge einer Sequenz wächst. Die Liebesszene zwischen James Dean und Julie Harris besteht aus dreißig Schuß-Gegenschuß-Einstellungen; was die Stärke, die Schönheit und Zärtlichkeit dieser Szene begründet, ist nicht die Qualität der einzelnen Einstellungen, sondern Kazans beispiellose Kontrolle über die Sequenz und über die Flüssigkeit und Vielfarbigkeit des Spiels. Cal Tasks Rebellion gegen die falschen Mythen seiner Familie, sein Werben um die Liebe des Vaters, sein Kampf gegen den „guten" Bruder, seine störrische Verletzlichkeit, die Suche nach Wahrheit und das Gefühl des Verstoßenseins – all diese „Dinge des Lebens", die Kazan in „East of Eden" zu inbegrifflicher Dimension bringt – wären unmöglich ohne James Dean, seiner Scheu und Trotzigkeit, dem Geheimnis seiner nie vorwegnehmbaren unerwarteten Gesten, in denen der Zusammenhang von Gefühl und Ausdruck so verschoben ist, daß man glaubt, die Person wäre immer noch ein Anderes, Fremdes.

20.30 Uhr

BABY DOLL (1956)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Tennessee Williams, nach seinen beiden Einaktern „The Long Stay Cut Short" oder „The Unsatisfactory Meal" und „27 Wagons Full of Cotton"; Kamera: Boris Kaufman; Bauten: Richard Sylbert, Paul Sylbert; Musik: Kenyon Hopkins; Darsteller: Karl Malden, Carroll Baker, Eli Wallach, Mildred Dunnock, Lonny Chapman

Seit der Empörung Kardinal Spellmans über die skandalöse schmutzige Behandlung der Sexualität in „Baby Doll" ist mehr als ein Vierteljahrhundert verstrichen, reich bestückt mit Kapiteln sogenannter Sittenbefreiung. Trotzdem hat „Baby Doll" nichts von der perversen Elektrizität der ersten Stunde eingebüßt, vielleicht darum, weil sein Gegenstand die Hemmung der Prüderie und sein Motor die Lust am Spiel ist: ein böser, greller, lächerlicher und tragischer Diskurs von Antipoden. Kazans zweite Zusammenarbeit mit Tennessee Williams („Baby Doll" kombiniert zwei Williams-Einakter) ist versetzt mit Prisen schwarzen Humors und seine glanzvoll düstere Oberfläche suggeriert jenen Realismus, den „A Streetcar Named Desire" bewußt verschmähte. Von den beiden Filmen findet Kazan „Baby Doll" attraktiver wegen seiner „spielerischen, unehrfürchtigen, grausamen Attitüden". Was ihn interessiert hätte, sei „arrested development" gewesen, gestörte Entwicklung, auch die Erotik der Erwartung, jene der Protagonisten, jene des Publikums. Boris Kaufmans veristische Tableaus der Mississippi-Ebene und der Stadt Benoit kontrastieren mit den grotesken Bildern des riesigen, halbleeren Herrenhauses – ein Kontrast, der dem Film ein Flair schenkt, in dessen Licht alles völlig real und phantastisch zugleich erscheint. „Dostojewski'sche Frenesie" fordert Williams in den Regieanweisungen seiner Stücke, und sie ist es, die das donnernde Spiel der Akteure, die aufgeladene Schwüle der Atmosphäre und Kazans überlebensgroße Inszenierung bestimmt, einer Kunst, die den Vorwurf mangelnden Understatements nirgendwo und wann scheut. „Baby Doll" ist ein Triumph des „unreinen", des trickreichen, pathetischen, herrlichen Kinos.

3 **Mittwoch 18.00 Uhr**

A FACE IN THE CROWD (1957)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Budd Schulberg, nach seiner Novelle „Your Arkansas Traveller" aus der Sammlung „Same Faces in the Crowd"; Kamera: Harry Stradling, Gayne Rescher; Bauten: Richard Sylbert, Paul Sylbert; Musik: Tom Glazer; Chansons: Tom Glazer, Budd Schulberg; Darsteller: Andy Griffith, Patricia Neal, Anthony Franciosa, Walter Matthau, Lee Remick

„Die Fehler der ehrbaren Filme sind ihre Schlaffheit, ihre Ängstlichkeit, ihre ästhetische Neutralität: dieser ist hinreißend, angestrengt, mächtig und unerbittlich", schreibt François Truffaut. „A Face in the Crowd" wird zum grellen, zerrspiegelvergrößerten Traktat, zur demagogischen Boxergie, zur plakativen Bergpredigt. Held und Unhold des Films ist Rhodes, Hinterwäldler, Landstreicher, Gefängnishäftling, der vom amerikanischen Schicksal – der Macht der Medien – über Nacht zu „Lonesome Rhodes" emporgehievt wird, zum autoritären TV-Massendoll, das der Nation kalorienreichen Humor und ungeschlachte Bodenständigkeit eintrichtert und dabei, halb gegen seinen Willen, Countrysänger und Zugpferd des nächsten, reaktionären Präsidentschaftskandidaten wird. So perfid „Gentleman's Agreement" mit der (vorgeblichen) Dezenz seines Sujets zusammenwächst, so ingrimmig „A Face in the Crowd" mit dem Jahrmarktstreiben, das Kazan attackiert. Behutsame Beiträge zur Analyse im Stil europäischer Intellektueller sind seine Sache nicht; gemeinsam mit Budd Schulberg, der das Buch verfaßt und die Dreharbeiten mitbestimmt, schlägt Kazan Amerika genußvoll ans Kinn und unter die Gürtellinie, führt seine Schauspieler mit nahezu schamloser Theatralik, entfaltet das Letzte an Vehemenz verfügbarer Register des Kinoapparats. Ziel der leidenschaftlichen Angriffe: die Gefahren der Telekratie, in der Politik als Schauspiel erscheint und das Schauspiel zum Mittel politischer Vernebelung verkommt.

20.30 Uhr

WILD RIVER (1960)
Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Paul Osborn, nach den Romanen „Mud on the Stars" von William Bradford Huie und „Dunbar's Cove" von Borden Deal; Kamera: Ellsworth Fredericks; Bauten: Lyle R. Wheeler, Herman R. Blumenthal; Musik: Kenyon Hopkins; Darsteller: Montgomery Clift, Lee Remick, Jo van Fleet, Albert Salmi

Er hat nie beansprucht, ein Purist zu sein. Selten gleichen zwei aufeinanderfolgende Filme Kazans einander. Nach „Face in the Crowd" die sanfte Trauer und herbstliche Schönheit des Freskos von „Wild River". Kazans schlüssigstem Melodram über das ländliche Amerika. Bereits die ersten Minuten umreißen den unversöhnlichen Konflikt von Gegenwart und zärtlich evozierter Vergangenheit: Zu den körnigen Schwarzweiß-Bildern einer alten Wochenschau ertönt die nur halb artikulierte Stimme eines Farmers, der vom Tod seiner Familie in den Überschwemmungsfluten des Tennessee Rivers erzählt. Danach die Überfahrt eines Tennessee-Valley-Authority-Beamten (gespielt von Montgomery Clift) zu einer Flußinsel, deren Bewohner er vertreiben soll: die Organisation plant, im Zugwind von Roosevelts New-Deal-Euphorie, eine Folge von Dämmen zur Entscharfung des gefährlichen Stroms. Septembersonne läßt Wasser und Laub in trägem Goldglanz aufleuchten, der Farmgrund verströmt Ruhe und jedes Detail des Landes kündet von seiner Verbundenheit mit den Menschen, die auf ihm leben. Bewegende Schlüsselfigur des Films ist Ella Garth, schizigjährige Witwe voll störrischer Exzentrik und unbeugsamer Würde, matriarchalischer Monolith, Verkörperung gleichsam des „Wild River" wie des „rugged american individualism". Ihre Weigerung, ein Land zu verlassen, das zum Reich ihrer eigenen Geschichte geworden ist, entwickeln Kazan und sein Drehbuchautor Paul Osborn zum schmerzvollen Austrag Pflicht versus Neigung; Vernunfteinsicht versus Liebe. Den sozialen Konflikt, den er in früheren Filmen an äußeren Fakten abhandelte, verlegt Kazan hier zum Drama, in dem die Sprache der Zukunft und die Gewordenheit der Personen aneinandergeraten. „Wild River" beschwört den fundamentalen und unüberbrückbaren Gegensatz in Amerikas Bewußtsein: die Unvereinbarkeit des Glaubens an das Recht des einzelnen und die Wirklichkeit des technischen Fortschritts. Diese Spannung verleiht dem rauschhaften Melodram „Wild River" vielschichtige Tragik und Ambiguität.

4 Donnerstag

18.00 Uhr SPLENDOR IN THE GRASS (1961)

Regie: Elia Kazan; Drehbuch: William Inge; Kamera: Boris Kaufman; Bauten: Richard Sylbert; Musik: David Amram; Darsteller: Natalie Wood, Warren Beatty, Pat Hingle, Audrey Christie, Barbara Loden, Gary Lockwood, Jake La Motta

Kazans Werk ist Kompendium, Kaleidoskop und Schmelztiegel amerikanischer Erfahrungen. 1947 schreibt Murray Schumach in der „New York Times" über Kazan: „Er träumt davon, epische Filme zu machen, die Amerika und seine Menschen porträtieren, und er hofft, der filmische Columbus der Nation zu werden." Kazan: „Odets hat die Bronx entdeckt, aber niemand entdeckte Amerika." „Splendor in the Grass" ist Kazans Erkundigungsreise in die Endzeit des Umbruchs und ins letzte Stadium der Unschuld: jener der Jugend und jener Amerikas. Angesiedelt in einer Kleinstadt im Kansas der Happy and Roaring Twenties, scheint der Film auf den ersten Blick nostalgisch, auf den zweiten Blick wehmutsvoll, auf den dritten Blick erfüllt von tragischem Schmerz. Hinter seiner Farbenpracht, der Staccato-Lebendigkeit und der oft erzählten Geschichte von Sexualität, Puritanismus und Not des Erwachsenwerdens stehen unwiederbringbare Erregung, verlorener Schmerz, verschüttete Sehnsucht: die wahre Geschichte der Jugend. Wie Tolstoi, den er liebt, bringt Kazan Mitleid für all seine Personen auf und wie Ford, den er als den menschlichsten amerikanischen Regisseur bewundert, scheut er es nicht, die alten, klassischen, rührseligen Geschichten noch einmal zu erzählen, so, als wären sie nie erzählt. Bezeichnenderweise ist es der Satz „Wir müssen lernen, unseren Eltern zu vergeben", der ihn veranlaßt, das Drehbuch William Inges (des Autors von „Picknick" und „Bus Stop") zu verfilmen. In der Schlußsequenz erreicht Kazan eine Schlichtheit und Ruhe, deren unausgesprochener Schmerz dem Finale von Stifters „Waldgänger" nahesteht. „Ich glaube, das ist das reifste Ende all meiner Filme. Es ist etwas so Schönes in der Szene, in der Natalie Wood Warren Beatty in seinem neuen Heim besucht, und er ist verheiratet, daß ich es selbst wirklich nicht verstehe. Es läßt alles hinter sich, was ich zuvor machte."

20.30 Uhr AMERICA, AMERICA (1964) — TEXT UND CREDITS SIEHE 29. OKTOBER, 19.00 UHR

5 Freitag

18.00 Uhr THE ARRANGEMENT (1969)

Regie und Drehbuch: Elia Kazan; Kamera: Robert Surtees; Bauten: Malcolm C. Bert; Musik: David Amram; Darsteller: Kirk Douglas, Faye Dunaway, Deborah Kerr, Richard Boone, Hume Cronyn, Harold Gould

„Kann ein Mann in meinen Jahren, der sich nicht mag, noch einmal von vorn beginnen?" Diese Frage – direkt ins Publikum geworfen – stellt der erfolgreiche Werbefachmann Eddie Anderson, der eigentlich Evangelos Topouzoglou heißt und Neffe Stavros', des Helden von „America, America" ist und gespielt wird von Kirk Douglas alias Yssur Danilovitch Demsky, geboren in Kislinev. „Wenn wir nicht stürben, könnten wir nicht wiedergeboren werden; daran glaube ich zutiefst", zitiert Elia Kazanjoglous alias Kazan die Bibel. Nach dem Tod seiner ersten Frau gerät er in eine tiefe Krise. Er schreibt den Roman „The Arrangement", der ein Zeugnis dieser Krise ist, eine fiktive Autobiographie, eine Darstellung des Todes und der Wiedergeburt im Leben und eine Abrechnung mit dem Alptraum des American Way of Life, zu der der Traum von „America, America" verkommen ist. Aus Geschichten, Redefiguren, Anekdoten und bösen Witzen ist auch die Verfilmung des eigenen Romans gefügt, und selbst die mit Rückblenden gespickte Struktur erinnert kaum an Resnais, um so mehr an orientalisches Fabulieren. Kazan fügt indessen als Regisseur der Verzweiflung dem Buch einen Sog hinzu, eine physische Dichte des Erzählens, die dem Romancier Kazan mangelt und dem Film die Kraft eines Amoklaufs, eines Sturms und die Pein einer gewaltsamen Amputation verleiht. Denn Eddie-Evangelos, den Kirk Douglas mit verrückter Intensität spielt, muß zum einen alles aus sich reißen, was zu Amerika gehört: Geld, Beruf, Luxus, Status, Frau, Kinder, Geliebte. Und er muß sein orientalisches Erbe (buchstäblich) verbrennen oder sterben lassen: seine Herkunft, in der Handel und Leben, Geld und Sein eins sind. Erst als er niemand, das Haus der Eltern Asche und sein mächtiger Vater ein toter Mann ist und erst nachdem Eddie die Qualen dieser Durchquerung der langen Nacht durchlitten hat, schenkt Kazan ihm in der finalen Friedhofs-Sequenz einen Augenblick erschöpfter Ruhe, seltsamer Leere ungewissen Neubeginns.

20.30 Uhr ELIA KAZAN

Vortrag in englischer Sprache von Michel Ciment (Positiv, Paris) mit anschließender Vorführung seines Filmes:

ELIA KAZAN: OUTSIDER (1982)

Regie: Annie Tresgot; Interviews: Michel Ciment; Kamera: Michel Brault; mit Elia Kazan, Robert de Niro, Tommy Bull, Mike Kazan

Eine Generation Filmgeschichte, personifiziert in einem Veteranen, der sich weigert, ein Denkmal zu sein: ein einstündiges Porträt Elia Kazans, gefügt aus Interviews und Filmausschnitten. Kazan spricht über sein Werk, seine Filme, sein Leben, seine Arbeit mit Schauspielern. Ansichten eines Künstlers, der Leben als Bewegung versteht – als Kampf, Flucht, Verfolgung – und Reflexionen eines großen Außenseiters, der im Film das überzeugendste Medium zur Realisierung seiner Weltsicht gefunden hat.

6 Samstag

15.30 Uhr THE VISITORS (1972)

Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Chris Kazan; Schnitt: Nick Proferes; Darsteller: Patrick McVey, Patricia Joyce, James Woods, Steve Railsback

Kazan hält sich für keinen Ästheten, und das Kino der jungen Amerikaner scheint ihm kalt, perfekt, glatt – und ohne Mitte. Film ist für ihn wesentlich ein Weg der Sichtbarmachung von eigener Erfahrung: „ein Schmerzensschrei, ein Preislied, ein Ausdruck all der Dinge, die mich in meinem Leben bewegten, erzürnten, sehnsüchtig machten." So wenig er nach einer Konstanz filmischer Formen strebt, so wenig kennt seine wunderbar feinfühlige und passionierte Schauspielführung einen einheitlichen Schlüssel: die Rede vom „Stil" des Actors' Studio bezeichnet er als falsche Mythenbeschreibung. Um so intensiver ist Kazans Sorge um den Ernst der Themen, von denen seine Filme handeln und die Sorgfalt auf die jeweils neu zu findende Sprache. Viele „Themen", viele „Stile" unter einem Nenner: „An meinen sieben, acht letzten Filmen, denke ich, kann man die geistige Geschichte dieses gottverdammten Landes ablesen." „The Visitors" ist gefilmt mit Super 16 mm, kleinem Budget, nicht-professionellen Schauspielern, – in Kazans Landhaus, basierend auf einem Drehbuch Chris Kazans, einem Sohn des Regisseurs. Solch Ferne vom Moloch Hollywood läßt den Film zu einer Ehrlichkeit finden, die sich von den Show-Effekten freihält, mit denen selbst die kritischen Werke des amerikanischen Kriegskinos ihre Intentionen zerstören. Zwei junge Ex-Soldaten, die in Vietnam Kriegsverbrechen begangen haben, kehren heim und rächen sich an dem Kameraden, der sie denunzierte. Kazan erzählt schlicht und ruhig, seine „Besucher" sind keine Horrorfiguren, sondern junge Männer, die gleichermaßen Angst wie Sympathie erwecken. Es ist diese Dimension der Alltäglichkeit, vom Krieg bruchlos in ungeheure Bestialität verkehrbar, die an „The Visitors" erschreckt: „My Lay hat uns gezeigt, daß es keine Verbrecher und Gewalttäter sind, die Unschuldige ermorden, sondern gewöhnliche, durchschnittliche Menschen." „The Visitors" ist kein Kriegsfilm, aber ein Film über Vietnam und über den Bruch in Amerikas Bewußtsein. Er zeigt, wie der Krieg auf Amerika zurückkommt.

18.00 Uhr THE LAST TYCOON (1976)

Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Harold Pinter, nach dem Roman von Francis Scott Fitzgerald; Kamera: Bob Thomas; Bauten: Gene Callahan; Musik: Maurice Jarre; Schnitt: Richard Marks; Darsteller: Robert de Niro, Tony Curtis, Robert Mitchum, Jeanne Moreau, Jack Nicholson, Donald Pleasence, Ray Milland, Dana Andrews, John Carradine, Angelica Huston

Er versuche mehr und mehr zu verstehen, wie die Dinge geworden sind, was sie sind, hat Kazan geäußert. Deshalb liebe er den Satz „Das Schrecklichste ist, daß jeder seine guten Gründe hat" aus Renoirs bewundernswürdigen Film „La regle du jeu". „Keine menschliche Beziehung ist völlig rein. Ich fühle mich selbst ambivalent. Ambivalenz ist eine wichtige Sache für mich." „The Last Tycoon" ist das ambivalente Porträt Monroe Stahrs, Selfmademan, „Boy Wonder", tragischer Held Hollywoods der dreißiger Jahre, hinter dessen Macht, Charme und rastlosem Arbeitsfanatismus das historische Vorbild – Irving Thalberg, frühvollendeter und genialer Produktionschef der MGM – unschwer zu erkennen ist. Nachdem Kazan Unabhängigkeit von Hollywood erlangt hat, kehrt er freiwillig in dessen Studios zurück, um einen Film über einen Mann zu drehen, der stellvertretend für ein System steht, das die Regisseure – auch den jungen Kazan – restlos dominierte und beschränkte. In Stahr-Thalberg aber entdeckt Kazan ein komplexes Persönlichkeitsbild – nicht nur den sensiblen Tyrannen mit unleugbarer Grandeur, auch den Außenseiter, in dem er sich wiederfindet, und den Einsamen, dessen neurotische Verklemmung er bedauert. Wie viele Kazan-Filme gilt „The Last Tycoon" der Jagd nach Erfolg und der Unfähigkeit zum Glück. In Stahrs individuellem Krankheitsbild spiegelt sich ein umfänglicheres Syndrom. Kazan: „Monroe Stahr ist der Inbegriff des amerikanischen Mannes: ungemein perfekt im Geschäftsleben, aber unfähig zu jeder menschlichen Beziehung." „The Last Tycoon" enthält sich der nostalgischen Verklärung der Pionierkino-Ära à la mode, und mit der präzisen Kühle und altmodischen Eleganz der Inszenierung demonstriert Kazan unbeeindruckte Distanz gegenüber den Trends des neueren amerikanischen Films. Die finale Einstellung zeigt, wie die Gestalt Monroe Stahrs ins Riesige einer Atelierhalle untertaucht und mit dem Dunkel zusammenwächst – eine verhaltene Metapher von Scheitern und Einsamkeit und das vorläufig letzte, geheimnisvolle Bild in Elia Kazans Werk.

20.30 Uhr A TREE GROWS IN BROOKLYN (1945) — TEXT UND CREDITS SIEHE 30. OKTOBER, 15.30 UHR

7 Sonntag

15.30 Uhr THE SEA OF GRASS (1946) — TEXT UND CREDITS SIEHE 30. OKTOBER, 18.00 UHR

18.00 Uhr PIE IN THE SKY (1934)
THE PEOPLE OF THE CUMBERLANDS (1937)
IT'S UP TO YOU (1941)
BOOMERANG (1947) — TEXT UND CREDITS SIEHE 30. OKTOBER, 20.30 UHR

20.30 Uhr GENTLEMAN'S AGREEMENT (1947) — TEXT UND CREDITS SIEHE 31. OKTOBER, 15.30 UHR

8 Montag

18.00 Uhr PINKY (1949)• — TEXT UND CREDITS SIEHE 31. OKTOBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr PANIC IN THE STREETS (1950) — TEXT UND CREDITS SIEHE 31. OKTOBER, 20.30 UHR

9 Dienstag

18.00 Uhr A STREETCAR NAMED DESIRE (1951) — TEXT UND CREDITS SIEHE 1. NOVEMBER, 15.30 UHR

20.30 Uhr VIVA ZAPATA! (1952) — TEXT UND CREDITS SIEHE 1. NOVEMBER, 18.00 UHR

10 Mittwoch

18.00 Uhr MAN ON A TIGHTROPE (1953) — TEXT UND CREDITS SIEHE 1. NOVEMBER, 20.30 UHR

20.30 Uhr ON THE WATERFRONT (1954) — TEXT UND CREDITS SIEHE 2. NOVEMBER, 15.30 UHR

11 Donnerstag

18.00 Uhr EAST OF EDEN (1955) — TEXT UND CREDITS SIEHE 2. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr BABY DOLL (1956) — TEXT UND CREDITS SIEHE 2. NOVEMBER, 20.30 UHR

12 Freitag

18.00 Uhr A FACE IN THE CROWD (1957) — TEXT UND CREDITS SIEHE 3. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr WILD RIVER (1960) — TEXT UND CREDITS SIEHE 3. NOVEMBER, 20.30 UHR

13 Samstag

18.00 Uhr SPLENDOR IN THE GRASS (1961) — TEXT UND CREDITS SIEHE 4. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr AMERICA, AMERICA (1964) — TEXT UND CREDITS SIEHE 29. OKTOBER, 19.00 UHR

15 Montag

18.00 Uhr THE ARRANGEMENT (1969) — TEXT UND CREDITS SIEHE 5. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr THE VISITORS (1972) — TEXT UND CREDITS SIEHE 6. NOVEMBER, 15.30 UHR

16 Dienstag

18.00 Uhr THE LAST TYCOON (1976) — TEXT UND CREDITS SIEHE 6. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr ELIA KAZAN: OUTSIDER (1982) — TEXT UND CREDITS SIEHE 5. NOVEMBER, 20.30 UHR

17 Mittwoch

18.00 Uhr A TREE GROWS IN BROOKLYN (1945) — TEXT UND CREDITS SIEHE 30. OKTOBER, 15.30 UHR

20.30 Uhr THE SEA OF GRASS (1946) — TEXT UND CREDITS SIEHE 30. OKTOBER, 18.00 UHR

18 Donnerstag

18.00 Uhr PIE IN THE SKY (1934)
THE PEOPLE OF THE CUMBERLANDS (1937)
IT'S UP TO YOU (1941)
BOOMERANG (1947) — TEXT UND CREDITS SIEHE 30. OKTOBER, 20.30 UHR

20.30 Uhr GENTLEMAN'S AGREEMENT (1947) — TEXT UND CREDITS SIEHE 31. OKTOBER, 15.30 UHR

19 Freitag

18.00 Uhr PINKY (1949) — TEXT UND CREDITS SIEHE 31. OKTOBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr PANIC IN THE STREETS (1950) — TEXT UND CREDITS SIEHE 31. OKTOBER, 20.30 UHR

20 Samstag

18.00 Uhr A STREETCAR NAMED DESIRE (1951) — TEXT UND CREDITS SIEHE 1. NOVEMBER, 15.30 UHR

20.30 Uhr VIVA ZAPATA! (1952) — TEXT UND CREDITS SIEHE 1. NOVEMBER, 18.00 UHR

22 Montag

18.00 Uhr MAN ON A TIGHTROPE (1953) — TEXT UND CREDITS SIEHE 1. NOVEMBER, 20.30 UHR

20.30 Uhr ON THE WATERFRONT (1954) — TEXT UND CREDITS SIEHE 2. NOVEMBER, 15.30 UHR

23 Dienstag

18.00 Uhr EAST OF EDEN (1955) — TEXT UND CREDITS SIEHE 2. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr BABY DOLL (1956) — TEXT UND CREDITS SIEHE 2. NOVEMBER, 20.30 UHR

24 Mittwoch

18.00 Uhr A FACE IN THE CROWD (1957) — TEXT UND CREDITS SIEHE 3. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr WILD RIVER (1960) — TEXT UND CREDITS SIEHE 3. NOVEMBER, 20.30 UHR

25 Donnerstag

18.00 Uhr SPLENDOR IN THE GRASS (1961) — TEXT UND CREDITS SIEHE 4. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr AMERICA, AMERICA (1964) — TEXT UND CREDITS SIEHE 29. OKTOBER, 19.00 UHR

26 Freitag

18.00 Uhr THE ARRANGEMENT (1969) — TEXT UND CREDITS SIEHE 5. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr THE VISITORS (1972) — TEXT UND CREDITS SIEHE 6. NOVEMBER, 15.30 UHR

27 Samstag

18.00 Uhr THE LAST TYCOON (1976) — TEXT UND CREDITS SIEHE 6. NOVEMBER, 18.00 UHR

20.30 Uhr ELIA KAZAN: OUTSIDER (1982) — TEXT UND CREDITS SIEHE 5. NOVEMBER, 20.30 UHR

AM 29. UND 30. NOVEMBER IST DAS ÖSTERREICHISCHE FILMMUSEUM WEGEN DER VORBEREITUNG DER AUSSTELLUNG UND RETROSPEKTIVE PIER PAOLO PASOLINI GESCHLOSSEN

MIT FÖRDERUNG DURCH „WIEN-KULTUR" UND DURCH DAS BUNDESMINISTERIUM FÜR UNTERRICHT UND KUNST
DIE VORFÜHRUNGEN SIND NUR FÜR MITGLIEDER DES ÖSTERREICHISCHEN FILMMUSEUMS ZUGÄNGLICH

Viennale 1982
Retrospektive Elia Kazan

MITTEILUNGEN DES ÖSTERREICHISCHEN FILMMUSEUMS

DIE VORFÜHRUNGEN

finden im Österreichischen Filmmuseum, Wien 1, Augustinerstraße 1 (Gebäude der Albertina), statt.

KARTENSCHALTER

Geöffnet vom 22. Oktober bis 11. November 1982 täglich von 14.30 bis 21.00 Uhr, ab dem 12. November 1982 Montag bis Samstag (außer feiertags) von 17.00 bis 21.00 Uhr.

Der Regiebeitrag für eine Vorführung beträgt S 40,–.

Für die Retrospektive ELIA KAZAN sind telefonische Reservierungen nicht möglich.

MITGLIEDSKARTEN

für das Kalenderjahr 1982 sind zum Preis von S 60,– erhältlich.

Jugendliche zwischen 16 und 20 Jahren erhalten verbilligte Mitgliedskarten (S 30,– pro Kalenderjahr)

Die Mitgliedschaft beinhaltet die laufende Programmzusendung.

Gastmitgliedschaft für durchreisende Besucher des Österreichischen Filmmuseums S 20,— pro Tag.

Die Vorführungen sind nur für Mitglieder zugänglich!

Die Mitgliedschaft ist für die Dauer der Elia-Kazan-Retrospektive kostenlos.

VERBILLIGTE PARKMÖGLICHKEIT

Das Österreichische Filmmuseum bietet in Zusammenarbeit mit AVIS-PARKING GES. M. B. H. seinen Mitgliedern die Möglichkeit, gegen Rückgabe der Eintrittskarte in der Zeit von 17.30 bis 23.30 Uhr zum Preis von nur S 20,–, in der Opernringhof-Garage zu parken.

Einfahrt Elisabethstraße 2–6, Zufahrt über die Operngasse.

BIBLIOTHEK

Den Benützern der Nachschlagebibliothek des Österreichischen Filmmuseums stehen Karteien zur Verfügung, die nach Autoren, Titeln, Regisseuren und Stichworten aufgegliedert sind. Außerdem können etwa 70 ständig aufliegende Zeitschriften eingesehen werden, zu denen ein ähnlicher Index vorhanden ist. Es besteht die Möglichkeit, Xerox-Kopien für Studienzwecke herzustellen.

Die Bibliothek ist Montag bis Freitag (außer feiertags) von 9.00 bis 13.00 Uhr geöffnet (Lichtbildausweis erforderlich).

FÜR DAS ZUSTANDEKOMMEN DER VORFÜHRUNGEN DANKEN WIR:

Argos-Films, The British Film Instiute, London, Castle Hill Productions, Centfox-Film/United Artists, CIC, Michel Ciment, Leo Hurwitz, Elia Kazan, The Museum of Modern Art, New York, The National Archives, Washington, The National Film Archive, London, Ralph Steiner, Paul Strand, Twentieth Century Fox, UIP, Warner-Columbia

Entsprechend § 22 DSG informieren wir Sie, daß Ihre Mitgliederdaten für Zwecke der Mitgliederverwaltung automationsunterstützt verarbeitet werden.
Diese Daten umfassen Ihren Namen, Ihre Anschrift, eventuell das Geburtsdatum (bei Jugendmitgliedern) und Ihre Mitgliedsnummer.
Übermittlungen erfolgen nur auf Grund gesetzlicher Verpflichtungen und zum Zweck der Mitgliederverwaltung. Sonstige Übermittlungen setzen Ihre besondere Zustimmung – im Einzelfall den Ihnen genau bezeichneten Empfänger – voraus.

Bitte überprüfen Sie die untenstehende Adresse und teilen Sie uns etwaige Fehler mit!

NUMMER 7/1982 P.b.b. Erscheinungsort Wien, Verlagspostamt 1010 Wien
Bei Unzustellbarkeit zurück an: Österreichisches Filmmuseum, Verlagspostamt 1010 Wien
Medieninhaber: Österreichisches Filmmuseum. Für den Inhalt verantwortlich: Peter Konlechner; Filmtexte: Harry Tomicek; alle 1010 Wien, Augustinerstraße 1. Druck der Mechitharisten-Druckerei, 1070 Wien, Mechitaristeng. 4

TAYLOR MEAD

LIVE SHOW (1982)

HOME MOVIES (1973-1978)

MONTAG, 15.11.1982

20.30 Uhr

In Anwesenheit des Filmmachers!